

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes - Campus São Paulo

LEONARDO SOUSA GOMES

**TREINAMENTO E PRÁTICA NO CONTEXTO DO  
CIRCO CONTEMPORÂNEO**

São Paulo

2023

LEONARDO SOUSA GOMES

**TREINAMENTO E PRÁTICA NO CONTEXTO DO  
CIRCO CONTEMPORÂNEO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes,  
Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a  
obtenção do grau de Licenciado em Arte-Teatro  
Orientadora Dra.: Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G633t	<p>Gomes, Leonardo Sousa, 1996- Treinamento e prática no contexto do circo contemporâneo / Leonardo Sousa Gomes. - São Paulo, 2023. 71 f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Carolina de Vasconcelos e Oliveira Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Artistas circenses. 2. Artes. 3. Circos. 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Vasconcelos-Oliveira, Maria Carolina de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 791.3</p>
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LEONARDO SOUSA GOMES

## TREINAMENTO E PRÁTICA NO CONTEXTO DO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes,  
Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a  
obtenção do grau de Licenciado em Arte-Teatro.

Dissertação aprovada em: **02/02/2023**

### **Banca Examinadora**

Profa. A Dra. Maria Carolina Vasconcelos Oliveira  
Universidade Estadual Paulista - Orientadora

Profa. A Dra. Lilian Freitas Vilela  
Universidade Estadual Paulista

Prof. José Olegário dos Santos Neto  
Universidade Estadual Paulista

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, por ter me incentivado tanto nesta jornada, me auxiliando a trilhar os melhores caminhos, de maneira compreensiva, amorosa e amigável.

As pessoas entrevistadas: Artur Faleiros, Emerson Noise, Marina Bombachini, Marina Viski, Noel Rosas e Verônica Piccini pela disponibilidade e ajuda na construção deste trabalho.

A minha amada, Gabrielle Lei Polizzelli, pelo companheirismo e pelas conversas sempre construtivas sobre as artes circenses.

À professora Lilian Freitas Vilela, pelo direcionamento e incentivo para que o Projeto de extensão Circo da Barra - IA UNESP continuasse a existir e resistir durante os anos difíceis atravessados.

A minha avó, Maria de Lourdes Moreira Sousa, por seu cuidado e carinho durante os momentos complicados atravessados durante a realização desta pesquisa.

Por fim, agradeço aos meus pais, Claudia Costa Sousa Gomes e Dorivaldo Mendes Gomes, por acreditarem na importância do meu trabalho e me incentivarem a continuar fazendo a diferença por meio da arte.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender as características e eventuais mudanças de treinamentos e práticas artístico-pedagógicas dentro das artes circenses ditas contemporâneas. A investigação foi desenvolvida em duas fases, a primeira em relação a um desdobramento teórico que buscou referências bibliográficas focadas na passagem do circo clássico para o contemporâneo, entendendo as possíveis diferenças e semelhanças entre os tipos de circo. A segunda fase se desenvolveu a partir de entrevistas com artistas circenses da cena contemporânea, principalmente da cidade de São Paulo, com a ideia de conhecer como as pesquisas estavam se desenvolvendo e acontecendo na práxis. Em ambas as etapas, o objetivo foi de identificar os tipos de práticas feitas dentro do ambiente de treinamento que se configuram como objeto criativo, entender qual lugar o corpo ocupa na concepção de sujeito e cena e detectar as definições feitas por esses artistas sobre o circo dito contemporâneo”.

**Palavras-chave:** circo, artes circenses, processo criativo, circo contemporâneo.

## ABSTRACT

This research aims to understand eventual training and practice changes artistic-pedagogical within the circus arts so-called contemporary. The investigation was developed in two phases, the first in relation to a theoretical development who sought bibliographic references focused on the passage from classic to contemporary circus, understanding the possible differences and similarities between circus types. The second phase developed from interviews with circus artists from the contemporary scene of the city of São Paulo, with the idea of knowing how research was developing and happening in practice. In both steps, the objective was to identify the types of practices made within the training environment that are configured as a creative object, understand where the body occupies in the subject conception and scene, and detect possible definitions for the “contemporary circus”.

**Keywords:** circus, circus arts, creative process, contemporary circus.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2.</b>	<b>DO “TRADICIONAL” AO “CONTEMPORÂNEO”.....</b>	<b>12</b>
<b>2.1</b>	<b>A chegada ao Brasil e sua estrutura.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2</b>	<b>As escolas de circo e o “novo”.....</b>	<b>16</b>
<b>2.3</b>	<b>O circo dito “contemporâneo”.....</b>	<b>18</b>
<b>3.</b>	<b>O DESDOBRAMENTO DO CORPO.....</b>	<b>22</b>
<b>3.1</b>	<b>Estruturas educacionais que afetam a prática circense.....</b>	<b>24</b>
<b>3.2</b>	<b>O circo depende da proeza?.....</b>	<b>28</b>
<b>4.</b>	<b>TREINOS, PRÁTICAS E PARADIGMAS DE CORPO: O QUE OS ARTISTAS DIZEM SOBRE O SEU FAZER.....</b>	<b>31</b>
<b>4.1</b>	<b>Concepções e paradigmas de treinamento e prática.....</b>	<b>33</b>
4.1.1	Das longas horas de treinamento unidisciplinar aos novos paradigmas de prática.....	34
4.1.2	A técnica: conjunto de ferramentas ou matéria a ser trabalhada?.....	42
<b>4.2</b>	<b>Formação e ensino.....</b>	<b>46</b>
4.2.1	Formação: experiências que priorizam o aprendizado de técnicas ou processos de criação.....	47
4.2.2	Processo criativo e processo didático: relação convergente ou divergente?.....	51
<b>5.</b>	<b>Circo contemporâneo? reflexões e conceitos.....</b>	<b>56</b>
<b>6.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>63</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>68</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surge da inquietação de um artista, professor e espectador de circo que recentemente entendeu a evolução de sua prática. É perceptível, junto com esse entendimento sobre a prática circense, que os modos de fazer e de pensar associados a essa linguagem se modificaram durante a história recente, incluindo os formatos de pesquisa em relação a uma criação, a realização de apresentações e a estruturação de pensamento, que têm sido cada vez mais diversas. Alguns desses pontos serão tangenciados no trabalho proposto aqui.

A pesquisa foi dividida em três partes: a primeira de contextualização histórica, partindo da organização e nomeação de circo. A segunda parte foi investigar o que está sendo praticado e estudado em relação ao treinamento circense contemporâneo. E o terceiro momento foi o de confrontar o material levantado em pesquisa com alguns artistas da cena circense contemporânea de São Paulo.

O desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso se iniciou com uma iniciação científica em setembro de 2020 e se encerra agora em janeiro de 2023, contendo partes importantes que servem os dois momentos de pesquisa, entendendo que ambas fazem parte de uma mesma estrutura de continuação.

A narrativa mais hegemônica de "circo" ainda segue um pensamento imagético de grandes lonas, picadeiros, apresentações tendo o risco e o riso como norteadores, pequenos números e um grande aparato tecnológico. E, essas imagens ainda são uma realidade em certos circos, não são mais as únicas possíveis, ainda que sigam operando como parâmetros quando se trata de legitimar uma obra como arte circense ou não. (GUY, 2017, LIEVENS, 2015 e 2017, VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020). E essas alterações não vieram como quebras aleatórias: os acontecimentos de grande impacto histórico modificaram os trajetos artísticos em todas as áreas de conhecimento e com as artes circenses não foi diferente, impactaram causando “uma distinção polêmica, formulada em termos de contraposição entre o chamado “circo tradicional” e o “novo circo” e, mais recentemente, “circo contemporâneo” (BOLOGNESI, 2018).

Tendo em vista essas transformações históricas e subjetivas na esfera circense, uma hipótese que orienta esta pesquisa é a de que os pensamentos em relação ao

"treinamento" dos artistas e suas próprias concepções de corpo devem ter mudado também. Por isso, é interessante avaliar como se alteram as percepções sobre o risco para o artista circense, sobre a noção de liberdade e o "encanto" em surpreender o público. Para Lievens, "a estética do risco físico surgiu do desejo de dinheiro e crescimento, com a concorrência entre os circos jogada no picadeiro como uma luta para apresentar o ato mais espetacular"(LIEVENS, 2017), especialmente a partir do século XIX, que coincide também com a consolidação da modernidade e do sistema capitalista. Ou seja, a estética do risco é especialmente valorizada num contexto de circo como entretenimento, em que o aumento de capital estimulava a elevação cada dia maior do aumento de virtuosismo e novidades nas apresentações, fazendo assim rotineira a competição entre a casa que mais fatura ser conseqüentemente a que mais explora o limite dos corpos. Ainda sim, trazendo o momento histórico como base de entendimento, é evidente o porquê do treinamento, criação e apresentação do artista de "circo tradicional", como mostrado na citação abaixo.

"O circo tradicional também nasceu durante a Revolução Industrial em um momento de rápida urbanização e no meio de um "boom" repentino de entretenimento que procurava agradar um público formado pela classe trabalhadora que crescia rapidamente." (LIEVENS, BAUKE. 2017.)

Contudo, seguindo ainda a lógica de reflexão de Bauke Lievens, se o circo, em grande parte da sua história, concentrou-se na forma e na técnica, isso não significou um vazio em termos de conteúdo, já que o pensamento histórico da época valorizava a supremacia da humanidade sobre a natureza. Isso explica também o nosso tempo e em consequência o circo contemporâneo, o mesmo está alinhado com o período atual, colocar em cena o meio social e o entorno da sociedade tem sido uma maneira de encontrar coerência artística e sobriedade do presente.

As criações atuais que se enquadram como "circo contemporâneo", para diversos autores que se dedicam a estudar o tema, tendem a ter outras questões artísticas, via de regra mais ligadas à esfera íntima, à subjetividade e às narrativas pessoais. O que está em jogo é o próprio corpo, a própria história, ainda que muitas vezes relacionada a uma dimensão política. A representação se distancia da imitação e o corpo se apresenta como um ser que é munido de subjetividade, trazendo como possibilidade o abandono de um corpo objetificado. O que se manifesta é uma

renúncia da grandiosidade material, para a valorização de uma significativa parcela do próprio ser.

“Construir o circo contemporâneo como um sistema de pensamento, que tanto reflete como também tem poder de agência sobre o nosso mundo e o nosso tempo, e que reflete atitudes/posicionamentos do sujeito criador em relação às questões de nossa época (sejam elas mais íntimas ou mais políticas), parece-me um caminho interessante a ser percorrido.”  
(VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020)

Diante dessa realidade, o artista circense mais associado ao universo do circo contemporâneo tem cruzado uma zona conflituosa para realização do trabalho, e o questionamento que realmente essa pesquisa percorrerá é o como está sendo o trajeto até chegar ao que é exibido para o público, como está sendo o processo de treinamento ou de prática nesse corpo e quais são as semelhanças e heranças do chamado circo tradicional que fazem parte desse processo, levando em conta a própria legitimação como circo.

Partindo do princípio que a prática e a rotina envolvidas no fazer artístico decorrem de um certo pensamento sobre este fazer, a pesquisa proposta aqui visa entender quais mudanças, em termos de treinos e rotinas de criação, são desencadeadas por essas mudanças nas próprias concepções de circo. Como os artistas circenses preparam seu corpo? Como mobilizam seu corpo para as criações? Qual as suas rotinas de prática e ensaio? O trabalho foi analisar essas práticas a partir de um estudo de caso com artistas da cena contemporânea de circo, principalmente de São Paulo.

## 2. DO “TRADICIONAL” AO “CONTEMPORÂNEO”<sup>1</sup>

A palavra “circo” surgiu pela primeira vez em Roma, e se refere a um grande espaço circular ou oval a céu aberto que recebia diversos eventos. Porém o intuito dessa pesquisa é tratar da estrutura que conhecemos hoje, o chamado por alguns autores de circo moderno.

O início do circo em sua forma moderna, no contexto francês, foi quando Philip Astley, ex membro da cavalaria inglesa, inova colocando em cena o hipodrama, dramas encenados com inclusão de acrobacias e movimentos inesperados em cima do cavalo. O espaço de apresentação era circular e aberto, onde o público ficava em volta para assistir. Tendo isso narrado se torna imagético que essa proximidade está até os dias de hoje, em alguns casos, pois as variantes de onde as artes circenses habitam cresceram, esse espaço circular para a época era inovadora pois colocou o público e artistas em uma mesma altura. Não por acaso, aconteciam naquele momento mudanças estruturais políticas no contexto francês: a burguesia lutava para legitimar o seu espaço, tendo a luta contra a monarquia travada de diversas maneiras no “consumo” artístico não foi diferente, o circo se torna um dos principais lugares de difusão da lógica burguesa, como desenvolve Mário Bolognesi:

“A classe social que refez a história a partir de suas próprias forças, sem se ancorar nos desígnios divinos, defrontando-se com a igreja, a aristocracia rural e a monarquia, fundando o poder civil, encontra no sujeito autoconsciente do seu destino (e igualmente conflituoso quanto ao sentimento e as barreiras para a sua consolidação) a sua melhor expressão.” (BOLOGNESI, 2009)

Para o mesmo autor, de alguma maneira, existia a vontade de tomar para si símbolos próximos aos da aristocracia. Logo o circo cresce e ganha a dinâmica de um grande acontecimento, em que a burguesia se vê representada através dos atores da cena, no corpo forte, invencível e flexível. O dinamismo que se é projetado para a sua própria sociedade.

“Dessa forma, a consolidação de um espetáculo equestre, destinado ao público pagante - leia-se, a burguesia - corresponde a um anseio de acesso aos símbolos espetáculos da aristocracia dominante” (BOLOGNESI, 2009.)

---

<sup>1</sup> Capítulo utilizado em comum com a iniciação científica “*Mudanças no paradigma de treinamento e prática no contexto do circo contemporâneo (2021)*”

Visto que essa forma de apresentação foi muito bem recebida pelo público, segundo Ermínia Silva (1996), o pensamento de expandir trouxe para compor e tornar mais cativante os saltimbancos, que eram artistas cênicos, em sua maioria, nômades que se apresentavam nas feiras e ruas das cidades; eles atuavam principalmente entre uma cena e outra. Para ela, “os clowns fingiam-se de aldeões ou camponeses rústicos, imitando hábeis cavaleiros, mas de forma grotesca” (SILVA, 1996, p. 025), trazendo assim a lógica do show de variedades, já que não existia uma dramaturgia única e muitas vezes esses artistas eram o fio condutor que davam a “ligação” entre uma cena e outra - estrutura que permanece muito comum no que entendemos como “circo tradicional” e mesmo nos “cabarés circenses”.

Mesmo com grande parte da estrutura do circo que conhecemos já estar nos espetáculos de Astley, o nome “circo” não foi empregado por ele. Foi um de seus antigos artistas, chamado Charles Hughes, que batizou a sua companhia de “Royal Circus” tornando assim o nome famoso e difundido para os lugares ao redor do mundo. Com a popularização por toda Europa, logo chegou aos Estados Unidos pelas mãos de John Bill Ricketts, que trouxe a lona como a casa de espetáculos principal de circo na época, como diz Erminia Silva.

“Se Astley passou de apresentações ao ar livre para um anfiteatro, sob um teto, nos Estados Unidos surgiu a ideia de passar do edifício à estrutura de lona. Estas podiam ser montadas e desmontadas facilmente permitindo a locomoção, de modo a percorrer as grandes distâncias do país.” (SILVA, 1996, p. 026)

A arte de um modo geral se liga diretamente a história, e com o circo não é diferente. O seu surgimento é tangenciado pelo momento político social de mudança e, de alguma maneira, de revolução. As mudanças do meio interferem intrinsecamente no pensamento do que está sendo feito e no que está sendo feito.

O artista que atuou com Astley em 1768 tinha em seu corpo, mesmo que isso não estivesse diretamente em sua cena, as transformações de seu meio social e, não por acaso o ideal romântico se via exposto nos espetáculos da época, como bem

mostra Bolognesi (2009). Essa seria então uma maneira, ainda que não única, de situar as fases do circo, ou mesmo, as variantes denominações de circo como repletas de sentido. As artes circenses não deixaram de habitar seus meios sociais e históricos, a diferença está em quem faz das suas produções veículos de mensagens diretas e os que não veem essa modalidade como necessária para a sua finalidade.

A itinerância circense surge com a possibilidade de transportar o espaço de apresentação para lugares diferentes, e essa foi a justificativa para se estruturar a lona para ser o principal ambiente circense. Nos Estados Unidos, – vale lembrar, um país de enormes proporções e construído a partir de um modelo de transporte rodoviário –, foi difundida a lógica da viagem do circo e da impermanência (SILVA, 1996).

Apesar dessa locomoção constante de cidades e estados, se faz interessante pensar em como se dá uma das possíveis permanências do artista, que está principalmente em sua sabedoria e no seu “número” apresentado por diversas temporadas e, em alguns casos, o mesmo durante toda sua vida no picadeiro. Segundo Bauke Lievens em sua segunda carta aberta chamada “O mito chamado circo”(LIEVENS, 2017) a itinerância, construída em sua narrativa como um ato de liberdade ou algo parecido, surge muito mais no contexto de um “impulso capitalista”, já que os espetáculos eram os mesmos por muito tempo e os donos dos circos buscavam faturar independente de haver ou não inovação.

Pelo contrário, o circo nômade é na verdade uma consequência extrema da crença no progresso do século XIX. Caravanas e tendas foram estratégias no impulso capitalista para a expansão liderada por grandes circos americanos como Barnum & Bailey e Ringling Brothers. Eram decisões pragmáticas tomadas a partir do centro de uma feroz luta pela concorrência: viajar simplesmente resultava em mais dinheiro. (LIEVENS, 2017)

Erminia Silva (1996) traz outra visão do que se aplica essa itinerância, falando sobre a perseguição que existia ao nomadismo e mesmo a fuga da normatização e aos meios de vida que existem na sociedade. O artista circense das lonas itinerantes levam consigo a “liberdade” que os líderes não querem que à eles sejam

apresentados, e mesmo uma mudança estrutural no local que o circo chega, apesar de ser uma atração que é aguardada pelos moradores. A autora menciona que essa arte foi muitas vezes questionada e ridicularizada pelas famílias “estáveis”, não muito abertas a novas transformações.

## 2.1 A chegada ao Brasil e sua estrutura

O circo chega à América do Sul, conseqüentemente ao Brasil, no início do século XIX por conta da vinda de famílias circenses europeias (SACCHI, 2009). A estrutura inicial dos espetáculos e dos modos de produção era semelhante à primordial europeia. Com a lógica familiar, o circo brasileiro ganha a forma de circo-família<sup>2</sup>, como nomeado por Erminia Silva (2005), pois a lona e a gestão era de uma família específica que em muitos casos dava nome à companhia. Os ensinamentos eram através da oralidade, passado de pais para filhos, levando em conta que o circo seria herdado pela próxima geração, esses aprendiam todas as funções necessárias e trabalhavam desde cedo nas apresentações e no dia a dia da lona.

Poucos eram os artistas contratados, era comum existirem famílias diferentes trabalhando com a família proprietária. Como relata a pesquisa de Wellington Sacchi (2009), todos se sentiam da mesma estrutura familiar, as crianças eram consideradas “primas” uma das outras e cresciam com esse sentimento de pertencimento.

O modo de produção do circo família é o mais comum no imaginário popular, acompanhando a narrativa das grandes lonas, das esquetes clássicas, dos figurinos brilhantes, e etc. Erminia Silva (1996), traz a palavra “tradicional” para nomear essa organização, assumindo que:

“ 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 a sua manutenção” (SILVA, 1996, p.56)

---

<sup>2</sup> Denominado assim por Erminia Silva, “tratava da formação e constituição de um determinado modo de organização do circo no Brasil, do final do século XIX a meados do XX” (SILVA, 1976)

Ou seja, para Silva, o “tradicional” não deve ser reduzido à manutenção de uma representação do passado. O termo, hoje, é questionado por alguns autores e pesquisadores, sendo que alguns, como Jean Michel Guy (2001), utilizam o “clássico” como alternativa.

## **2.2 As escolas de circo e o “novo”**

Entre a década de 1970 e 1980, começam a se proliferar as primeiras escolas de artes circenses. Esse fenômeno aconteceu por alguns motivos que são citados e as vezes questionados, como, a vontade das famílias circenses de que seus filhos e filhas não continuassem na vida debaixo da lona (Sacchi, 2009), por conta das dificuldades em que lá se passava, outro motivo questionado por Erminia Silva (2009) é a “decadência” do circo perante a outras formas de entretenimento ou até mesmo diante das renovações das outras artes da cena.

Com as escolas de circo possibilitando a entrada de artistas das outras áreas aos modos de criação e técnica circense, começou a acontecer uma hibridização mais acentuada no formato, tornando a continuidade dramaturgica e cenas conectando todo o espetáculo como uma mudança estética considerável. O show de variedades, formato do circo tradicional, começou a incorporar a representação, tanto do mundo como no sentido teatral do termo, o que passa a ser de exímia importância como traz Bolognesi.

“O novo circo francês - ainda de acordo com Guy- propôs uma variedade de representações do mundo, correspondendo a uma grande diversidade de públicos. Representou e representa novas categorias sociais traduzindo em formas dramaturgicas e estéticas as aspirações e conceitos da vida em sociedade. Esta é, provavelmente, do ponto de vista estético, a mais significativa distinção entre as artes circenses praticadas na lona itinerante e o chamado “novo circo”: o anseio de representar o mundo, enquanto o denominado “tradicional” buscava apenas a diversão.” (BOLOGNESI, 2018, p.06)

Vale notar que, de alguma maneira, o teatro sempre esteve no diálogo da linguagem circense, independente da estrutura clássica do circo não seguir um caminho narrativo-linear ou histórias literárias. O circo, desde os primórdios, tem como característica ser o lugar que agrega muitos estilos e tipos de se estar em cena, mesmo que a acrobacia tenha sido o ponto de início com os hipodramas, a chegada dos saltimbancos tornou a interpretação parte da estrutura. Para Ermínia Silva



(2009), não justifica falar que o teatro foi o grande responsável por essa “decadência” do circo, já que sempre houve na organização circense a incorporação de teatralidades e essa mudança assim se justifica, a ressignificação desse novo teatro da época tornou o circo dessa forma.

“Para alguns circenses o teatro teria sido o “novo” elemento que a “tradição” incorporou, reformulando a maneira de apresentar o espetáculo. Entretanto, a análise que aqui se faz é que o teatro não era algo “novo”, mas sim constituinte da produção artística circense. Várias foram as incorporações do modo de fazer teatro, no Brasil, que os circenses iam fundindo ao seu modo de produzir o circo como espetáculo. Quaisquer outras “novas” expressões artísticas eram aprendidas, resignificadas e incorporadas nos mesmos moldes do conjunto dos outros elementos que definiam o circo-família, na sua contemporaneidade.” (SILVA, 2009,)

Erminia Silva conclui trazendo que não houve uma decadência e sim um tipo de atualização dentro da estrutura do que vinha sendo feito, sendo isso algo normal, se referindo às “redes de atualização” que já estavam presentes nos espetáculos circenses.

A mudança na estrutura da apresentação é evidente como traz Isabel Alves Costa (2005), as maneiras de se aliar as outras artes cênicas de forma mais contundente, altera todo o modo de criação em todo o conjunto, desde a escrita até os acessórios cênicos, e isso foi possível pois “abrir uma “escola” era permitir ao circo escapar à asfixia dum sistema fechado sobre si próprio” (COSTA, 2005). É aparente, segundo Costa, que há uma pretensão de questionar e alterar a dimensão artística do circo, tornando as criações mais responsáveis por uma linearidade total da obra como traz a seguir:

“A escrita do espetáculo torna-se complexa; a cenografia afirma-se sustentando o projecto artístico de conjunto; o universo musical deixa de ser ornamental, passando a assumir a sua própria carga artística; as luzes, os figurinos, as maquilhagens, os acessórios passam a ser trabalhados em função da criação.” (COSTA, 2005)

É perceptível que não há definição e concordância sobre os termos utilizados para se referir a essa diferente forma de organização do espetáculo circense, nem mesmo com a palavra “tradicional” existe unanimidade entre os pesquisadores, porém é evidente as alterações e mesmo as mudanças históricas envolvidas.

### 2.3 O circo dito “contemporâneo”

Como já foi mencionado anteriormente nesta pesquisa e também aparece nos argumentos de Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira (2020), essas nomeações do circo são contestadas constantemente e não existe uma definição e nem uma concordância de que o circo é dividido em três frentes, porém devido à uma visível diferença nos tipos de produção, de estética e mesmo no estilo de vida dos circenses, parece justificável falarmos sobre essas diferenças e mesmo sobre suas semelhanças.

O “circo contemporâneo” surge como uma consequência de seu tempo. Assim como as outras artes contemporâneas que fazem um panorama direto com o seu momento, o circo desse segmento se aplica nesse tipo de lógica intelectual, o seu contexto está intrinsecamente ligado. A autora Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira (2020), tentando refletir sobre a contemporaneidade como aplicada ao circo, traz reflexões de autores de outros campos que pensam a arte contemporânea como Agamben<sup>3</sup> e Cauquelin<sup>4</sup>, para explicar o contexto mais geral da arte neste segmento o autor disserta sobre um distanciamento necessário pelo artista que produz nessa vertente.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões. [...] Exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e compreender o seu tempo [...]. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN,2009,p. 58-59 apud VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020, p. 71)

O trecho citado fala sobre o distanciamento que o artista contemporâneo deve ter para que consiga assim ver, verdadeiramente, o seu panorama de pesquisa e produzir a resposta ao que está sendo visto. Mesmo que os artistas, que não seguem essa estrutura, estejam falando sobre temas atuais, as suas maneiras de se enxergar aplicam um tempo que não é o seu.

De acordo com Anne Cauquelin (2005) no livro “Arte contemporânea: uma introdução”, conforme analisado por Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira (2020), o

<sup>3</sup> Giorgio Agamben é um filósofo italiano autor de obras sobre estética e política.

<sup>4</sup> Anne Cauquelin é uma reconhecida crítica de arte, pintora, filósofa, escritora e docente.

sistema que era usado para avaliar a arte anteriormente não pode ser o mesmo utilizado nesse formato, já que ela é produto de uma alteração de estrutura, ou seja, justamente em contestação ao que se vinha fazendo ocorreu essa “nova” formulação na arte em geral. Como usar o sistema questionado para avaliar a ruptura feita pela revolução de pensamento? No circo, em alguns casos, isso ainda tem sido barreira no entendimento da importância de ver as diferentes “camadas” que cada formato atinge, não que isso seja uma justificativa para mostrar um circo contemporâneo mais intelectualizado ou de maior valor em qualquer outra esfera social, muito pelo contrário, é uma maneira de entender as artes circenses como mutáveis e que existem maneiras diferentes de se fazer.

É comum, na interpretação mais simplista, entender o circo contemporâneo apenas como uma mudança na estética, porém as particularidades estéticas são só parte da complexidade do que vem sendo criado e compreendido.

“Partilho da visão de autores que entendem que para sustentar essas classificações, deve-se observar o processo de produção das obras como um todo, incluindo o processo de criação e as questões artísticas que estão em jogo durante o desenvolvimento da obra, os dispositivos de encenação, além de aspectos relacionados à própria organização social dessa produção - como a organização do trabalho, as esferas de circulação e legitimação, os modos de financiamento, os estatutos partilhados pelos artistas e críticos, entre outros.” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020, p. 70)

Na citação isso fica evidenciado, o circuito diferente em que atua as artes circenses contemporâneas é sinal de que é um outro tipo de acesso, financiamento e organização, por exemplo, os artistas deste segmento em São Paulo têm como principal forma de financiamento e organização, editais e leis de fomento estaduais, que tornam a movimentação da arte contemporânea, relativamente, acessível. É interessante pensar também que se torna possível se fazer os experimentos necessários que esse formato necessita, pois depender somente do público pode tornar a criação sistemática e dependente do que o momento está atingindo maior número de pessoas. Portanto, para o circo no geral, é importante pensar no que as políticas públicas de permanência tornam possíveis.

Tendo realizado essa breve apresentação dos parâmetros de circo clássico, circo novo e circo contemporâneo, passaremos para a apresentação específica do problema desta pesquisa, que aborda o lugar e as condições do treino e do preparo

físico no circo contemporâneo. No processo de surgimento do circo chamado de novo ou contemporâneo muitos pontos são colocados em questão pela literatura que aborda as artes circenses. Um deles, apontado por autores como Lievens (2015), Kann (2015) e Vasconcelos-Oliveira (2020) é sobre se a exaltação da habilidade técnica e da proeza, parte fundamental da lógica do circo tradicional, fez sentido para as novas formas de circo, no contexto em que elas são desenvolvidas atualmente. Para Lievens, essas estruturas narrativas estavam aliadas a um momento histórico, à revolução industrial e os avanços tecnológicos, mostrando o artista circense como um trabalhador que usa sua mão de obra como forma de lucro e de evolução pessoal. A autora questiona se no atual momento isso faz sentido, já que muitas mudanças históricas aconteceram, por exemplo duas grandes guerras que modificaram toda a estrutura do mundo e, conseqüentemente, da arte. Portanto o circo contemporâneo, em algumas esferas, Lievens questiona essa “perpetuação” do herói que tudo vence e que encontra o final feliz após uma trajetória de riscos passados. Trazendo a diferença entre as estruturas contemporâneas com a do novo circo é por exemplo o contexto de representação, a linearidade atrás de uma história contada e com a colagem de números que dialogam e quebram, dá espaço para o ser que está em cena e que é, Lievens, como outros autores, advogam em prol de um picadeiro não resumido a “um lugar onde se ‘mostra’, mas um onde a pessoa simplesmente ‘é’”(LIEVENS, 2017).

O debate em cima do risco físico e da proeza é grande e, por enquanto, indefinido. Há autores que afirmam que o risco é o que define uma obra como circo e outros que questionam qual a relação do risco encenado com a possibilidade de recusar o risco e continuar sendo enquadrado como circo. Se levarmos em consideração que o circo moderno surge da acrobacia em cavalos e das particularidades de impressionar o público com o risco, é interessante pensar nesse formato como o necessário para se definir uma estrutura, porém deve ser ressaltado que o circo também se modificou ao longo do tempo, e a hibridização que se apresenta no circo novo como colagens e que fica intrínseca no circo contemporâneo, foi uma das grandes causadoras dessa mudança. Por que então não redefinir quais são as “diretrizes” que tornam ou não uma obra de arte circo?

A dificuldade de entender quais são as definições do circo tem colocado muito da estrutura circense em questionamento. Como a habilidade técnica deixa de ser o

mais importante para dar espaço a outras linguagens do pensamento e do entorno? Nesse sentido, possivelmente o circo tenha se limitado a ser artesanato ao invés de ser entendido como arte?

“[O circo é] em muitos casos bastante antiquado e completamente inconsciente de suas próprias forças. Além disso, o mundo contemporâneo que cerca o artista raramente entra no trabalho. O que vemos no palco, geralmente, é baseado apenas em habilidades técnicas. Assim, o que vemos é artesanato e não arte. Além disso, o ofício não é voltado para a renovação do meio, ele se envolve com a repetição do que já existe. Acho que é por isso que vejo poucas apresentações circenses que realmente nos mostram algo novo, seja no nível ou na forma do conteúdo.” (Kann, 2015, tradução nossa)<sup>5</sup>

O artesanato, que é um tipo de técnica de trabalho manual, se assemelha com a função que a virtuose tem para o circo, já que a técnica é algo que se aprende e que se copia ou se reproduz de uma maneira bem parecida, o que essa definição pode contradizer a arte. Levando em consideração essa definição de artesanato, pode se dizer então que todo artista é artesão, ou seja, para o circo a técnica faz parte de seu direcionamento criativo, porém não é o mais importante ou a única frente que deve ser vista em uma criação ou um sistema pedagógico.

“Artista que não seja bom artesão, não que não possa ser artista. Simplesmente, ele não é bom artista. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão.” (ANDRADE, 1938)

Considerando a citação anterior de Mário de Andrade, tendo essa relação já sido feita por Erica Stoppel (2017), pode se dizer que até o “artesanato” tem sido questionado no circo contemporâneo, sendo dúvida a explicação de qual seria esse trabalho manual que torna o artista, um “verdadeiro artista”.

Ficou evidente com os parágrafos anteriores que as dúvidas são maiores que as explicações e que, aparentemente, a definição está um pouco distante de ser encontrada, porém existe a necessidade de entender quais são as frentes diferentes de circuito que cada segmento circense ocupa. Dentro disso, a importância de se chegar em alguns parâmetros de articulação são imprescindíveis para que continue se exigindo a permanência de cada um dos formatos.

---

<sup>5</sup> “ [...] in many cases quite old-fashioned and completely unaware of its own strengths. Furthermore, the contemporary world surrounding the artist rarely enters into the work. What we see on stage is usually based on technical skills alone. So what we see is craft and not art. Furthermore, the craft is not aimed at renewing the environment, it is involved with the repetition of what already exists. I think that's why I see few circus performances that really show us something new, either in the level or in the form of content.”

### 3. OS DESDOBRAMENTOS DO CORPO<sup>6</sup>

A prática circense está, na maioria dos casos, ligada a um tipo de protagonismo do corpo que permeia uma especificidade de experiência. Tendo o circo tradicional como referência, a imagem primária é de uma busca incessante pelo risco, sendo superado, “manipulado” e assim entender a personificação da liberdade, porém o modelo da modernidade (LIEVENS, 2017) pautava-se nessa ideia de “corpo-objeto” ou “corpo-máquina” como modo de controle através de “dispositivos disciplinares” como analisado por Julieta Infantino (2010). Tendo isso em vista, fica explícito que para se chegar nesse nível de conhecimento e, de certa forma, intimidade física, é necessário um modo específico de treinamento que atenda às diferentes necessidades e que torne possível o desenvolvimento do corpo que executa tais movimentos.

Ainda que tenhamos trazido o circo tradicional como referência no último parágrafo, é evidente que em qualquer prática das artes circenses se demanda um tipo de treinamento, mesmo que o risco não seja o centro ou mesmo não esteja vinculado à sua criação e prática diária, existirá modos de atividades que acompanharão a rotina do artista.

Para alguns autores, esse risco e mesmo o rigor com a prática física direta está intrínseca ao fazer circense, de modo que o produto final se dará por conta dos longos tempos de treinamento exaustivo e do tipo de molde corporal que dá significado ao circo, como expressado a seguir:

“Deste modo, esse corpo que dá sentido ao circo precisa de uma educação particular, de um treinamento intenso, prolongado e detalhado (Fagot, 2010), que considere as demandas específicas do corpo. Seja como for o processo, ele deverá ser conduzido pela disciplina, constância e busca pela eficiência de suas funcionalidades, sejam elas acrobáticas, de manipulação, de equilíbrio ou combinadas a uma dramaturgia, uma encenação, culminando numa eficácia poética” (BORTOLETO; DUPRAT. 2015, p. 03)

Fazendo análise de um recorte específico das artes circenses, esse pensamento é sim acertado, já que do início do circo moderno até meados dos anos de 1970 e 1980 - com a chegada do “novo circo” - a base da criação era a superação do risco e de novas formas de ultrapassar limites corporais, que até então pareciam

---

<sup>6</sup> Capítulo utilizado em comum com a iniciação científica “*Mudanças no paradigma de treinamento e prática no contexto do circo contemporâneo (2021)*”

sobre-humanos. Tendo em vista que o treinamento não deveria ser apenas para o momento do espetáculo, o artista circense deveria ter um vasto conhecimento dentro dos mecanismos que estruturam o fazer circense, como “armar e desarmar o circo, a realizar a manutenção dos equipamentos mecânicos e elétricos, a atuar como ferramenteiro, ferreiro, vendedor e etc.” (BORTOLETO; LOPES; SILVA. 2020).

Em contraponto à essa necessidade de buscar ser um “artista completo” dentro e fora da lona, se nota um corpo refém de uma lógica produtivista que visa, antes da criatividade ou subjetividade, o exagero do risco físico como “desejo de dinheiro e crescimento, com a concorrência entre os circos jogada no picadeiro” (LIEVENS, 2017). Ainda que vejamos o contexto histórico como “plano de fundo” para o que se treina e se faz em cena, é claro, dentro das lógicas sistêmicas, que o corpo “dócil” se adapta facilmente ao que lhe é dado como obrigação. É possível ponderar esse pensamento de “condicionamento físico” como forma de encontrar novas possibilidades de enfrentamento:

“Pensar [os corpos] não apenas como objetos passivos, focos de opressão e dominação, mas dar conta - sem ignorar a existência desses mecanismos - da forma como, por meio de diferentes modos de fazer, diferentes táticas ou atuações, os sujeitos podem se apropriar de organizar o espaço, modificar seu funcionamento, disputar e imaginar outras experiências possíveis.” (INFANTINO, 2010, p.52, tradução nossa)<sup>7</sup>

Como colocado anteriormente por Infantino, esse corpo deverá ultrapassar a linha de só repetição ou de passividade, pensando que o circo por vezes é apenas mecânico, para alcançar outras esferas de subjetividade e tornar a sua arte direcionada e ligada com o seu entorno. Tendo isso em vista, é notável que independente de como a prática está sendo feita, o corpo em seu treinamento deve encontrar “porquês” em suas manifestações, assim fixa o entendimento desse circo que avança as linhas de uma prática mecanizada.

Trazendo como parâmetro uma corporalidade que não se desvincula de seu pensamento, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira traz uma outra relação que em muitos momentos está no pensamento das pessoas que assistem e até mesmo as que são criadoras da obra, que é a do corpo como veículo:

---

<sup>7</sup> “Pensarlos no sólo como objetos pasivos, focos de la opresión y dominación sino dar cuenta - sin desconocer la existencia de estos mecanismos - del modo en que, mediante distintas maneras de hacer, distintas tácticas o performances, los sujetos pueden apropiarse del espacio organizado, modificar su funcionamiento, y disputar e imaginar otras experiencias posibles.”

Ainda que pareça clara a diferença do “uso” do corpo entre boxeadores e artistas circenses – e que essa diferença sem dúvidas possa ser entendida como um avanço em termos de subjetividade –, a metáfora do corpo como “veículo” e a ideia de “passar uma mensagem” trazem, implicitamente, uma visão de um corpo que carrega um pensamento ou uma ideia ou uma expressão que lhe são alheios, ou que são produzidas num outro lugar de existência – a mente, ou talvez um sujeito que não é corpo – e somente veiculadas pelo corpo. (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020. p 85)

Essa ideia de que o pensamento é alheio a totalidade corporal torna o corpo objeto de manipulação de algo que lhe é externo, sendo assim se vê desconectada a prática de um possível treinamento e/ou processo criativo, já que o produto final ignora a singularidade que é ali apresentada, evidenciando que é pra ser visto apenas a sequência de truques<sup>8</sup> e seus possíveis deslumbramentos técnicos.

Lembrando que isso se aplica, principalmente, a lógica do circo contemporâneo e seus questionamentos perante a prática que é feita e a subjetividade do corpo que está em cena. Tendo em vista o que foi colocado, o questionamento fica a frente de uma fase possivelmente anterior à que está sendo discutida. Como que as escolas de circo que seguem um parâmetro da contemporaneidade estão ensinando seus alunos a criar e treinar? Teria nessa frente alguma lógica que ultrapasse a mecanização de corpos e mesmo a desse modelo de corpo que o circense deve ter? É evidente que esses avanços têm sido discutidos, porém a sua conversão em prática e resultado ainda têm sido pouco encontradas.

### **3.1 Estruturas educacionais que afetam a prática circense**

O ensino circense mudou desde o início do circo até os tempos de hoje, tendo em vista que o processo de “aprendizagem era adquirido no interior do mundo da lona, principalmente pela tradição oral” (SILVA, 2009) a sequência didática era pautada no que os adultos haviam aprendido anteriormente e mesmo o modo como isso era feito, não existia um padrão propriamente dito já que o ensino oral passava pelo “filtro” pessoal daquele que estava ensinando. As pesquisas mostram que os artistas deveriam ser ensinados a serem completos em sua multiplicidade artística e técnica (BORTOLETO; LOPES; SILVA. 2020), ou seja, deveriam ser competentes dentro da lona, como artistas, e fora da lona em diversas funções necessárias para a funcionalidade do coletivo, portanto as suas práticas seguiam parâmetros

---

<sup>8</sup> Movimentos codificados comuns em números e espetáculos circenses.



específicos. Muitos tinham números herdados por seus familiares e o seu treinamento era, em alguns casos, pautado na repetição de movimentos onde o grau de dificuldade e de risco de morte eram extremos.

Levando em conta o processo histórico percorrido do início das escolas de circo - possível marco da entrada do chamado “novo circo” - e o atravessamento dos questionamentos e práticas do circo contemporâneo, temos outras maneiras de transmissão de conhecimento que coincidentemente resultam em novas formas de treinamento e processo criativo. Esses outros modos de se ensinar e de se estar em cena ajudaram a entender que existiam novas maneiras de superação, não só a lógica dos truques cada dia mais difíceis, como dito por Rodrigo Matheus.

“Acredito que a premissa de o circo superar-se somente em termos de truques mais difíceis chegou a um estágio de saturação, nos anos 1970 e 1980, quando os artistas já não conseguiam superar números já vistos (ao vivo ou não), passando a repetir-se técnica ou esteticamente, já que havia pouca experimentação, pouca variação para além dos truques, além da crescente dificuldade de treinamento e aprimoramento dos artistas.” (MATHEUS, R. I. C, 2016. p. 80)

Sendo isso uma consequência de um possível esgotamento da virtuosidade, é interessante pensar que a hibridização que se deu também por conta da chegada de artistas de outras vertentes da cena tornaram a prática mais ampla, ainda que o risco fosse o principal e fosse esse ainda o centro do processo criativo, outras frentes de trabalho poderiam e foram incorporadas ao treinamento e criação. Fica evidenciado que algumas estruturas mudaram em relação a expressividade, já que novas estruturas foram incorporadas e a mutação acontece. Pensando que esses desdobramentos das novas estruturas não são somente brasileiras, e que de alguma forma temos alguns resquícios do circo que se faz em outros países, é interessante olhar a forma de ensino feita na Europa em volta das novas práticas circenses, os seus resultados cênicos são distantes dos apresentados nas lonas à anos atrás, porém nos materiais de ensino divulgados ainda se vê muito de uma estrutura que responde com o risco e a virtuosidade como frentes primárias do processo criativo e do treinamento. Mesmo com isso acontecendo, se vê uma produção de conhecimento que tende a questionar certas estruturas circenses comuns à sua realidade, como a divisão entre o treinamento técnico e o treinamento artístico:

“A situação atual parece ser, na maior parte, que as habilidades são distribuídas entre os professores, com alguns responsáveis a ensinar aos alunos habilidades técnicas e outros responsáveis pela formação artística. Cabe aos alunos vincular ambos, especialmente no contexto dos vários projetos em que estão envolvidos.” (FEDEC, 2017, p 14. tradução nossa)<sup>9</sup>

A metodologia dividida dessa maneira, tende a levar para a cena um resultado também separado, já que a prática diária e mesmo a linha de aprendizagem influenciam diretamente em como se conclui uma produção. Os artistas que buscam quebrar com esse tipo de estrutura tendem a passar por uma nova forma de aprendizado, mesmo que individual, onde a hibridização se articula no próprio processo criativo e o gesto artístico e a técnica se fundem. Usando o teatro como exemplo, mesmo com sua multiplicidade de formas de se estar em cena e de se encontrar uma linha de pensamento, se faz intrínseca as linhas entre técnica e criação artística, já que o produto final originado pouco se é questionado neste sentido. É evidente também que estamos exemplificando com uma área das artes da cena que tem uma trajetória histórica completamente diferente, porém essa colocação traz o pensamento sobre outras formas de se entender o híbrido. Nesse sentido, encontramos alguns apontamentos no próprio acervo de materiais da FEDEC (Federação Europeia de Escolas Profissionais de Circo)<sup>10</sup>, onde a solução para que essa divisão não aconteça, entre técnica e arte, venha de uma linha de pensamento parecida com as que o teatro faz em suas metodologias de ensino e mesmo em alguns modos de processo criativo:

---

<sup>9</sup> “*The current situation seems to be, for the most part, that skills are distributed among teachers, with some in charge of teaching students technical skills and others in charge of the artistic training. It is up to the students to link them together, particularly in the context of the various projects in which they are involved.*”

<sup>10</sup> FEDEC - European Federation of Professional Circus School

“Se a preparação física for essencial, não deve necessariamente ser considerada como uma atividade completamente separada da dimensão artística. É apropriado criar a ligação entre prevenção de lesões, postura, ferramentas de preparação física e criatividade. Para fazer isso, devemos mudar a forma como ensinamos, conceber exercícios comentando os componentes do treinamento por meio de jogos, tarefas, protocolos e também com a busca em imagens mentais e visuais que conduzam como um convite para o mundo da imaginação.” (DUMONT, 2017. p. 47. tradução nossa)<sup>11</sup>

A palavra “jogo” aparecer nessa citação traz, o que pode ser, a solução para essa forma de treinamento que torna questionável a preparação do artista circense contemporâneo. Através de estratégias de ensino vindas de outras linguagens, o circo pode chegar ao seu entendimento de base intrínseca, onde o treinamento físico e o gesto artístico se tornam um só dentro de seu espaço de prática.

Contextuando essa hibridização entre teatro e circo, é possível vincular o pensamento com os “jogos teatrais” de Viola Spolin que, de certa forma, sintetiza as práticas teatrais modernas, principalmente brechtianas e stanislavskianas, à sequências possíveis de se entender dentro de sala de aula e de ensaio.

Esse tipo de fundamento e transformação tem começado a ser praticado dentro dos grupos e tem sido entendido por autores e educadores das artes circenses.

“As atividades circenses, como parte das práticas motoras expressivas, envolvem criatividade, expressividade e também um repertório motor que certamente pode ser aprimorado por meio da própria prática. Contudo, nossa grande contribuição será na educação motora e em sua relação com a educação artística e estética, mediados por uma condição ímpar: o jogo.” (BORTOLETO; PINHEIRO; PRODÓCIMO, 2011. p 21 e 22)

É importante ressaltar que existe diferença nas práticas feitas por artistas circenses profissionais, artistas em formação e por não artistas, porém é interessante pensar que a aproximação dessas esferas acompanha benefícios para que todos os lados cresçam e se completem. A citação feita anteriormente se diz voltada para professores que trabalham dentro do ensino formal, principalmente a Educação Física, ainda sim se vê nesse material estratégias que podem ser utilizadas como “disparadores” em um processo criativo que tenha como integrantes principais os

---

<sup>11</sup> *“If physical preparation is necessary, it shouldn’t necessarily be considered as a completely separate activity from the artistic dimension. It is appropriate to create the link between injury prevention, posture, principles and tools of physical preparation and creativity to do this we must make a shift in the delivery of how we teach conceive of exercises connecting the components of training through games, tasks, protocols, and also with effort spent on mental imagery and visualization that act as an invitation in to the world imagination.”*

artistas que já estejam à anos trabalhando com as artes circenses. Ao mesmo tempo, se vê a relevância de que dentro das salas de aula das escolas de ensino formal o circo esteja presente, não apenas como um veículo de formas e habilidades técnicas.

“Finalmente, entendemos que as atividades circenses devem ser vivenciadas sob este prisma lúdico e não pautadas nos padrões técnicos, nem mesmo visando resultados performáticos ou artísticos.” (BORTOLETO; PINHEIRO; PRODÓCIMO, 2011. p. 24)

Na escola se vê mais nitidamente a necessidade pela exploração e a inquietude, o circo pode ser o objeto de movimentação e de entendimento corporal dos estudantes, isso porque a ação circense tende a levar para jogo as extensões, linhas e quebras do corpo.

Essa constatação de que o lúdico deve ser tratado dentro do ensino circense coloca em evidência, dentro da prática do artista, se esse ponto tem sido levado como possibilidade para o processo criativo ou para o treinamento.

### **3.2 O circo depende da proeza?**

“O público espera virtuosismo e morte, não expressão artística” (KANN, 2015, tradução nossa)<sup>12</sup>

O comum, é tratar o circo da ótica de três palavras que são constantemente utilizadas para definir o fazer artístico da linguagem: Virtuose, que por definição linguística trata de um alto conhecimento e domínio técnico seja artístico ou não; proeza, que fala sobre uma ação incomum ou algo difícil de ser realizado, e risco como uma probabilidade de perigo eminente. A virtuose, parece ser a mais próxima de estar intimamente ligada às artes circenses, já que o conhecimento prático em combinação, ou não, com um propósito social ou estético, torna possível - perante uma estrutura específica de circo - um processo criativo de ser realizado. A proeza e o risco podem e estão sendo questionados dentro das estruturas circenses contemporâneas, já que se o foco principal é atingir e falar sobre algo que incomoda ou está em uma esfera subjetiva, porque utilizar desses artifícios, que na maioria das vezes, serve para iludir? Como foi dito, existem pontos e contrapontos que não torna uma definição regra:

---

<sup>12</sup> “*Audiences expect virtuosity and death, not artistic expression*”

“A proeza do artista de circo está intimamente ligada à superação de si com a ruptura permanente se seu equilíbrio vai muito além da cena. Correr o risco é indispensável para praticar as artes do circo, e o patafísico que foi Boris Vian teria sem dúvida admitido a equação: risco=circo=crise.” (GOUDARD, 2009. p. 29 - 30)

Para Philippe Goudard, a existência do circo depende da proeza e do risco já que a busca cênica está intimamente ligada a uma superação de si e permeia um desequilíbrio que é controlado e dominado. Ainda faz uma relação interessante de equação “risco=circo=crise”, que traz essa certeza de que a crise do circo está relacionada a um fazer corporal e estético de alcançar “lugares” pouco habitados pela maioria dos seres humanos. Essa relação torna próxima uma ideia de circo que se aproxima daquela do início do circo moderno e das conexões do corpo circense com as realizações da revolução industrial (LIEVENS, 2017), onde o ato de se estar em cena enquanto realizador de proezas inimagináveis mostra o ideal do ser que tudo pode criar, obter e manipular.

“As três etapas de realização da obra (a aprendizagem, a composição e a exploração do espetáculo) correspondem a três situações do corpo do artista: o corpo ferramenta, o corpo objeto significante e o corpo explorado.” (GOUDARD, 2009. p. 30)

Exemplificando com mais citações da mesma obra de Goudard, o corpo continua como “veículo” e as suas ações perante o público diz respeito a algo que impressione a partir do que é externo; não se encontra, ou pouco se encontra, o interior desse corpo.

Em contraponto, o questionamento do circo contemporâneo vai além de uma possível interioridade do corpo como objeto significante e a intimidade é o resultado mais próximo alcançado:

“Destrinchando um pouco mais essa reflexão, é interessante observar como os valores da virtuose e do domínio corporal, que garantem a “proeza”, pressupõe repetição e condicionamento que, nas esferas artísticas, tendem a estar em relação de antagonismo com a representação de subjetividade.” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020. p 82)

A citação anterior de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, é colocada após ter sido analisado pela autora a contextualização da técnica e da proeza no contexto histórico; trazendo o papel de exemplificação entre a prática rica em virtuose com as consolidações de ideais de nações em busca de expansão e poder, já que o corpo surgia como objeto de representação.

Neste trecho, o questionamento vai além de uma discordância sobre a proeza ser ou não definidora do que é circo, mas sim sobre a possibilidade de que as artes circenses se contradizem em relação às “esferas artísticas”, já que a subjetividade ultrapassa essa noção.

Em diálogo com o que foi exposto, as perguntas podem ir além e confrontar outros panoramas dessas certezas sobre o circo ser a arte do risco físico, já que o treinamento constante de um artista que realiza um número de alto grau técnico e que utiliza movimentos que podem colocar a sua vida em perigo; é exatamente para manipular e dominar a incerteza da queda ou mesmo para iludir uma ação vista pelo público. Em que momento então se dá a ação artística? repetir sequências de movimentos, os chamados “truques”, onde esse risco é, de alguma maneira, ilusório transforma em que momento o treinamento em processo criativo?

“O risco físico ao qual o artista de circo se expõe só reforça a aparência de autenticidade, mas na realidade um artista de circo nunca vai realizar um truque que ele ou ela não tenham dominado completamente. Este domínio é um produto da constante repetição dos mesmos movimentos ao longo de um período de treinamentos. Ou, em outras palavras, o treinamento aumenta o potencial físico do artista com o objetivo de criar uma ilusão de impossibilidade que é então, resumidamente, prejudicada pelo sucesso do truque.” (LIEVENS, 2017)

Uma das interpretações perante ao que foi citado por Bauke Lievens está ligada ao questionamento sobre a função do treinamento para o artista circense, pode ser entendido que seja sobre esse treino que pressupõe o condicionamento físico como premissa para a criação artística. De alguma forma, a única possibilidade para o objetivo do artista que traz o risco como premissa para o fazer artístico seria não conseguir executar, ou melhor, não finalizar o truque. Diante dos fatos levantados e analisados, percebemos algumas contradições e debates que colocam em confronto os entendimentos da prática artística circense. É perceptível que o circo não é apenas “um” e existe uma necessidade de se chegar ao entendimento de que a prática pode mudar e expandir. O corpo do artista circense deve ser múltiplo, assim como a sua prática e treinamento dentro dos espaços educacionais e mesmo em seus processos criativos.

#### **4. TREINOS, PRÁTICAS E PARADIGMAS DE CORPO: O QUE OS ARTISTAS DIZEM SOBRE O SEU FAZER**

Este capítulo foi estruturado a partir de entrevistas feitas com artistas mais identificados com o que se tem chamado de artes circenses contemporâneas. Entendendo a multiplicidade de modalidades que existem dentro da linguagem, foram escolhidos três acrobatas aéreos (Verônica Piccini, Marina Viski e Noel Rosas), uma acrobata de solo (Marina Bombachini) e dois malabaristas (Emerson Noise e Artur Faleiros). Em comum, para manter uma coesão no recorte, temos que todos têm entre 30 e 40 anos e possuem uma atuação já relativamente consolidada dentro da cena circense, participando de festivais e circuitos relevantes para a cena (como o do Sesc São Paulo), e também tendo seus projetos contemplados por editais e linhas de apoio públicos que também funcionam como esferas de reconhecimento. Importante ressaltar ainda que todos vivem e trabalham em contextos urbanos em que as artes circenses são relativamente consolidadas e em que há espaço para o circo dito contemporâneo: Noel Rosas está sediada em Montevideu, Uruguai (além de já ter vivido e trabalhado no México), e os demais, são artistas que fazem parte do circuito paulistano, portanto existem especificidades que dialogam com contextos em que circuitos e políticas de apoio encontram-se relativamente bem desenvolvidas (quando comparado, por exemplo, a cidades menores e/ou interioranas).

Nas entrevistas, diversos pontos foram levantados que até mesmo ultrapassaram os limites da pesquisa proposta, de modo que foi necessário fazer escolhas e guardar parte do material para análises futuras, em um possível desdobramento desta pesquisa. Foram três eixos escolhidos para serem explorados aqui:

- Conceitos e concepções de treinamento e prática, item esse que rendeu subdivisões sobre as mudanças nos tempos de treinamento e conceitualização da técnica,
- Formações dos artistas e de suas práticas pedagógicas,
- Possíveis definições de circo contemporâneo que os artistas utilizam e que assim se identificam.

O objetivo é fazer com que as entrevistas com artistas da cena “contemporânea” dialoguem com o levantamento de materiais alcançados até agora nesta pesquisa,

fazendo paralelos e mesmo mostrando possíveis discordâncias das pesquisas teóricas com as práticas diárias que os entrevistados encontram em suas jornadas de trabalho.

O quadro abaixo mostra um perfil dos artistas entrevistados:

<b>Nome</b>	<b>Idade</b>	<b>Sobre</b>
Emerson Noise	34	Nascido na Baixada Fluminense, região geográfica do Rio de Janeiro, é malabarista há 16 anos e tem como formação principal as experiências em oficinas e nas Convenções de malabarismo. Fez diversas participações em grupos circenses, porém é artista solo em seus trabalhos principais.
Verônica Piccini	35	Iniciou suas formações nas artes circenses com a Família Brede, ao mesmo tempo concluiu a graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e posteriormente buscou uma maior especialização em circo na escola FLIC da Itália. A sua modalidade principal é trapézio fixo.
Marina Viski	34	Aerialista circense há dez anos. Iniciou as suas práticas corporais com a ginástica rítmica na adolescência. Se formou em circo tempos depois no Galpão do Circo. Tem vasta experiência em dança acrobática. Faz parte da Companhia do Relativo e do grupo circense Amálgama.
Artur Faleiros	33	Malabarista, ator, palhaço e diretor circense. Está nas artes circenses desde 2008, entende que sua formação se deu através de experiências em cursos, nos encontros que teve com outros artistas e nas Convenções de malabarismo. Faz parte do grupo circense Amálgama.



Noel Rosas	30	Criadore, pesquisadore, professore e gestore em artes. Trabalha no circo, performance e dança e vive no Uruguai. Desde 2014 realiza direção artística e orientação dramática em obras de circo contemporâneo e dança, entre elas: “ <i>Tra Tra</i> ” do Plataforma Clo, “ <i>Juanas</i> ” do Circo Tranzat. Dirige “ <i>A raíz</i> ” do Projeto Díptica e realiza a provocação dramática na nova criação do Coletivo “ <i>A Penca (Brasil)</i> ”. Integrou durante sete anos a Companhia Mermejita Circus A.C no México. Atualmente integra o grupo de investigação em dramaturgias de circo “ <i>Poéticas en Encuentro</i> ” em colaboração com artistas do Brasil e México.
Marina Bombachini	40	É acrobata e mãe, tem uma formação “diversa e improvável”. Estudou arquitetura e desde criança teve contato com modalidades do esporte que contribuíram para a formação no circo, como a ginástica artística. Fez parte da Escola Livre de Teatro, onde fez diversos cursos livres. Fundou, junto com seu companheiro Carlos Cosmai, a Companhia LaMala em 2005, que tem em seu repertório sete espetáculos.

#### 4.1 Concepções e paradigmas de treinamento e prática

O circo como expressão cultural foi historicamente construído a partir de representações de virtuosismo, do incrível, daquilo que poucos conseguem fazer, como discutimos anteriormente. O treino, a repetição da prática e o domínio das técnicas sempre tiveram, portanto, um lugar fundamental no fazer circense. Os artistas entrevistados aqui têm o pensamento da desconstrução muito ligado a suas

práticas diárias, já que na maioria dos casos, as suas primeiras vivências e aprendizados foram com contatos com o modo clássico de se fazer circo. De uma forma ou de outra, em todos está presente uma busca por "fazer diferente", que muitas vezes está relacionada a um objetivo de descondicionar a prática, criar novos repertórios e movimentos autorais. Ainda assim, todos mencionam a importância da prática recorrente e do engajamento, como meios de conseguir realizar as movimentações desejadas.

O treinamento e a prática dos artistas entrevistados foram atravessadas por várias questões e transformações no decorrer do tempo, considerando que todos já são artistas com mais de 10 anos de atuação. Como mostramos abaixo, foram identificadas semelhanças e diferenças interessantes nos discursos.

#### **4.1.1 Das longas horas de treinamento unidisciplinar aos novos paradigmas de prática**

Em relação ao malabarismo, é notável no discurso dos entrevistados que a fase inicial do aprendizado, para a geração de Emerson e Artur, deu-se quase sempre pelo autodidatismo, num caminho sem espaços formativos formais. Emerson Noise, malabarista há dezesseis anos, começou sem que houvesse um professor propriamente dito, a sua prática então era voltada para muitas horas de treinamento fazendo repetições e buscando o domínio do movimento, elemento já esperado no imaginário de um treinamento circense, como dito na entrevista a seguir.

“Eu faço malabares há dezesseis anos, quando eu comecei a fazer malabares eu treinava a todo tempo. Eu acordava e jogava malabares até a hora em que eu ia dormir. Se eu ficasse acordado dezoito horas, eu treinava malabares dezoito horas, eu me reunia com meus amigos e a gente passava o dia inteiro treinando e produzindo material. Eu sentia também que naquela época a busca do treino era mais por um aprendizado, aprender a manipular a técnica [...] era um treino mais do aprendizado dos primeiros passos do que de “polir”, eu não entendia muito bem o que era treino, pra mim era isso, eu ia para a praça jogava malabares quatro horas, não entendia que era: “vou pegar minha mochila e ir para um ginásio treinar por duas horas “backcross<sup>13</sup>” com cinco claves”, não era isso, era mais na emoção do que na técnica. Então eu acho que o treino tem vários momentos” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

---

<sup>13</sup> Movimento específico onde os malabares são lançados de uma mão para a outra fazendo a trajetória das costas até a frente do malabarista.

Essa relação primária do artista com as muitas horas de treinamento é justificável, já que a priori seria assim que alcançaria os seus objetivos técnicos – e aqui vale ter em mente a representação de Lievens de que o circo é feito por “heróis e heroínas” (LIEVENS, 2017). O tempo exacerbado diante dos objetos de manipulação o faria atingir as proezas necessárias, como já relatado no capítulo anterior e sustentado na pesquisa de Bortoletto e Duprat (2015). Porém, as suas preferências e vontades mudaram quando o entrevistado definiu como ponto principal de seu trabalho as criações artísticas e as apresentações: a hibridização e a permeabilidade com outros fazeres passaram a ganhar importância, tendo em mente que a sua designação como “circense contemporâneo” é relacionada, segundo ele mesmo, por sua multiplicidade de encontros com linguagens de dentro e fora do circo. Essa relação com outros ambientes, como o da dança, o fez centralizar a sua pesquisa e diminuir as muitas horas desorganizadas, por menos tempo, bem aproveitado e estimulando diversas facetas das artes do corpo.

A experiência em outras práticas artísticas aparece também no discurso das aerialistas entrevistadas, e não seria exagero dizer que marca essa geração de artistas. Se, como mostram os estudiosos do circo clássico, o circo sempre foi híbrido, nas vertentes contemporâneas, como coloca Costa (2005), a fusão entre as linguagens assume um caráter ainda mais estrutural. Na entrevista com Noel Rosas (que também cursa uma faculdade de dança), essa reflexão aparece formulada da seguinte maneira:

“...acho que o circo por si só é um hibridismo de linguagens, acho que a natureza nômade, misturada, promíscua e do agrupamento, do enxame, fazem com que no circo seja mais que uma palavra, hibridismo seja uma experiência mesmo.” (entrevista com Noel Rosas, 2022)

A palavra hibridismo e suas variações aparecem diversas vezes nesse texto e na bibliografia utilizada, citada em relação às mudanças nos tipos de hibridização nos diferentes momentos e tipos de circo, na “contaminação” após a intensificação do movimento de aproximação de artistas de outras áreas em relação às artes circenses, intensificada após a abertura de escolas de circo. Nos relatos das pessoas entrevistadas não foi diferente, é colocado o hibridismo como uma das causas, se não a principal, de identificação com as artes circenses ditas “contemporâneas”. Noel define o hibridismo do circo como uma experiência, de alguma forma existe uma naturalidade na prática circense ser embebida de lugares

e formas diferentes no caminho. Emerson Noise justifica a aproximação com outras áreas a partir de sua própria experiência:

“Aí depois começaram a vir os shows, que aí diferenciou, porque quando eu era muito técnico, não tinha uma necessidade da pesquisa da dança, não tinha uma necessidade da pesquisa da encenação.[...] Quando eu comecei a ter aulas de palhaço, aí eu pensei “caraca, eu tenho que treinar, como que treina palhaço?” O físico, o corpo, como dançaria um palhaço, como cai o palhaço, como é o malabarismo de um palhaço, que tem diversas formas, desde o clássico ao contemporâneo, ao tradicional e assim vai. Eu como vinha da rua, tinha mais referências da rua, que eram meus amigos mesmo, os próprios amigos que trabalhavam na rua e eu conhecia. Então para mim começou a diferenciar o treinamento dos malabares, porque antes era muito técnico, eu ia treinar cinco bolas ou sete bolas, cinco claves ou sete claves, dois iabolôs. E aí eu falei “não, eu quero dançar também” e para dançar tem que aprender a dançar, e para isso tenho que alongar melhor, não posso mais alongar só as munhecas, um pouquinho do pescoço, cintura e ombro, não, eu tenho que alongar o corpo todo. [...] E aí já mudou esse treino, eu já comecei a dançar mais, a botar uma musiquinha que me estimula, aí eu pensava “agora quero treinar só decida” Aí eu ficava lá com a clave e via as descidas para o chão que eu podia fazer que ficava bonito que ficava orgânico, então eu passava o dia inteiro descendo [...] depois pensava “agora vamos subir”, já mudou, antes era um “backcross”, agora é saber como eu desço e subo do chão com o malabares, o treino foi afunilando e foi ficando mais certo.” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

Marina Bombachini trouxe outros pontos interessantes acerca do processo de prática e treinamento. Ela conta que o ponto de partida não foi fácil em sua modalidade, devido a escassez de escolas de circo e mesmo referências dentro do seu fazer. Ela e seu companheiro, Carlos Cosmai, iniciaram seu treinamento através de descobertas, de experimentação e testes diários na sala de ensaio, o que traz a criação de repertório e de número já desde o começo de sua trajetória.

O treinamento também foi e é bem disperso, como a gente não tem muito essa característica de ter escolas de formação, a gente vai conectando as possibilidades que a gente encontra. A minha modalidade principal é o mão a mão, e lá no comecinho eu treinava acrobacia em dupla com o meu companheiro, que foi o “start” da companhia. A gente treinava na escola livre de teatro, no núcleo de formação circense, foi lá que a gente começou. E lá a gente percebeu que precisávamos expandir, encontrar outros caminhos e ampliar nossos saberes, então a gente foi procurando o que tinha, por incrível que pareça tinham menos possibilidades de comunicação, acho que agora a gente vive em um momento diferente, que a gente tem acesso a muita coisa por conta da internet. Então a gente ia pesquisando o que dava pra fazer aqui em São Paulo. (entrevista com Marina Bombachini, 2022)

A artista ainda fala que o aprofundamento da modalidade veio em pesquisa com um técnico de ginástica artística, Angel Andricain, que aceitou entrar no

desenvolvimento do repertório da dupla no lugar de auxiliar na parte de biodinâmica do movimento mesmo não tendo domínio na prática da técnica de mão a mão.

Tendo em vista que o circo é múltiplo até mesmo dentro de si próprio, a caminhada de treinamento e prática de um aerialista segue outras tendências e formatos, mesmo que vistos dentro do mesmo segmento de “circo contemporâneo”. Em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski as formulações da trajetória inicial já se encontram com um ambiente educacional, onde esse ensino sobre como se deve treinar já foi passado, e a descoberta de um outro modo de se praticar que realmente exemplifica as mudanças ocorridas.

Verônica iniciou a sua trajetória circense com a Família Brede, onde teve o seu treinamento voltado para a proeza e pela busca de truques cada dia mais difíceis. Sua caminhada nos aéreos seguiu uma trajetória também comum aos artistas circenses da época, tendo esse contato inicial com um treinamento clássico e depois, por encaminhamentos artísticos, buscando outras maneiras de se fazer e praticar circo. A artista, no entanto, traz a sua visão sobre a necessidade de treino para a prática de trapézio, seu objeto principal de pesquisa, destacando pontos específicos, como a prevenção de lesões e mesmo a busca incessante pela permanência de um preparo físico que torne possível a sua prática rotineira. Em suas palavras, a repetição de um conjunto de exercícios é algo quase “religioso” – no sentido de obrigatório e recorrente:

“Eu sempre tive uma relação com o treino bem técnico mesmo, apesar de eu gostar muito da parte da piração e da criação, eu sempre tive muito prazer em treinar de maneira técnica, truque, força, resistência e todas essas coisas. Por muitos anos eu treinava todo dia, várias horas por dia, por exemplo os anos passados que eu tava dando aula no Galpão do circo, eu sempre chegava duas horas antes, aquecia, fazia elástico, fazia um preparo físico, então pra mim tem uma parte de treino que tem a ver com manter o corpo saudável. Também vai chegando a idade a gente vai ficando com mais tendinite, então tem uma série de exercícios de cuidado do corpo com os elásticos e tal, que é meio “religião” assim, e tem toda a parte de treino no trapézio mesmo. Agora eu admito que dentro do caminho que eu acabei trilhando meio que por acaso, meio que por escolha, meio que por destino, eu não consegui manter um treino de alta performance da forma que eu tinha quando eu ainda era mais estudante” (Verônica Piccini em entrevista com Veronica Piccini e Marina Viski, 2021)

Nas entrevistas foi comum ouvir os artistas falarem sobre essa alteração nos tempos de treinamento da modalidade específica, um pouco por conta da percepção de uma maneira mais eficaz de se alcançar objetivos e também por uma

necessidade corporal que ao longo do tempo, por conta do desgaste e de lesões, pode se tornar mais difícil manter cargas pesadas e extensas nesse dia a dia.

Importante dizer que existe um recorte específico nas entrevistas, esses artistas selecionados para compor a pesquisa são parte de uma geração que permeia a linha dos trinta e cinco anos, sendo assim interessante analisar quais são essas mudanças identificadas pelos mesmos na estrutura de prática adotada na atualidade. Verônica percebe uma alteração aliada a uma diferença do corpo que envelhece, as comparações feitas na fala a seguir sobre os seus trinta e cinco anos feitos recentemente e seus vinte e cinco anos, mostra uma certa frustração em diálogo com o reinventar que é constante ao longo do tempo.

“[...] esse ano eu fiz 35 anos e tipo, é uma diferença gritante de quando eu tinha 25 anos, em que eu ficava semanas sem treinar e era de boa e agora não é de boa, entendeu? Fiquei um mês ou dois sem treinar e eu já tô uma “mussarela”. Então eu admito assim que é uma descoberta nova, do que é o meu treino agora, porque mudou muito mesmo, entra a questão da pandemia e a questão da idade assim, eu vou ter que descobrir o que vai ser um treino 2021/2022, o que eu sinto no meu corpo, o como o meu corpo se organiza, que eu preciso de constância” (Verônica Piccini em entrevista com Veronica Piccini e Marina Viski, 2021)

### **Treino técnico-virtuoso x treino artístico-expressivo?**

O corpo do circense é colocado à prova constantemente, sendo instituído pela linha do “corpo-máquina” (INFANTINO, 2010). A superação física utilizada como único parâmetro de potencialidade estética pede que exista um corpo ideal, inquebrável e eterno. Tendo em mente ainda que esse é o trabalho do artista, parece cruel olhar somente por essa ótica e ignorar a totalidade desse corpo, que é composto não só por estruturas ósseas e musculares, mas também por pensamentos. Duprat e Bortoleto (2015) trazem a exemplificação do que isso significa na trajetória do circense.

“De modo imperativo, parece-nos que o corpo circense se vê confrontado diariamente com uma formação rigorosa, que permita a experimentação cada vez mais extrema, e “est de se dépasser techniquement et physiquement pour explorer les limites de ses capacité skinésiques” (FAGOT, 2010, p. 77), cuja força de trabalho (músculo, esforço e suor) corresponde a um conhecimento técnico e poético, o que lhe obriga se dedicar totalmente a sua disciplina e sua arte.” (BORTOLETO; DUPRAT. 2015, p. 08)

Emerson Noise já atribui a sua mudança de treinamento a outro motivo: alega que os “anos de estrada” trouxeram maturidade para diminuir o tempo de seu

treinamento e torná-lo mais eficaz, transformando às “dezoito horas” de treino de outro momento, em um tempo de duas a cinco horas “bem aproveitadas”. Interessante mencionar que o artista mostra que a sua relação com formação e seu tempo dedicado à investigação nas outras áreas das artes circenses passaram a fazer parte desses momentos de treinamento, o que ajudou a identificar as particularidades necessárias para entender a melhoria da sua prática diária.

“Então eu ia para lá e separava essas duas horas, eu ia me alongar, treinar cinco claves e treinar sete bolas. E isso foi uma coisa que eu fui aprendendo também, porque no princípio meu treino era muito mais técnico do que artístico, por que só depois eu comecei a pensar “como é que eu transformo o treino técnico em treino artístico?”, que é o lugar a onde a gente quer chegar. Isso foi depois de muito tempo por que eu venho de uma região que não é uma favela carente, mas é suburbio de um lugar, então eram outras oportunidades, outros ritmos, outras coisas. Então eu não tive uma facilidade com o teatro, eu não tive uma facilidade com a dança, eu fui encontrando essas coisas e o malabarismo foi viés disso, me trouxe o teatro, me trouxe a dança, a interpretação, a pesquisa no sentido de entender o que é uma pesquisa, então foi meio que isso” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

Emerson menciona que, num determinado ponto de sua trajetória, passou a se questionar sobre “como é que eu transformo o treino técnico em treino artístico?”. Ele entende que achou a resposta no conhecimento da estrutura de outras artes do corpo, como dito anteriormente, ainda evidenciando que são práticas aprendidas tendo o malabarismo como centro de pesquisa, sendo essa uma resposta particular do artista que se modifica dependendo da trajetória de cada pessoa. Marina Bombachini também comenta sobre o assunto. Ela identifica uma dificuldade aparente de adequar o treinamento técnico em seus processos criativos, foi necessário diminuir a intensidade e delimitar prioridades dentro de seus ensaios, ainda que dando a devida importância para a prática do treinamento, que era feita em menor duração com a ajuda de profissionais específicos das áreas do corpo.

A gente construiu nossa base da modalidade. A gente começou a trabalhar com número, e assim era contratado em outras companhias e em eventos. Depois disso a gente passou a criar nossos espetáculos. Existe essa demanda de criação de espetáculo incessante. Eu sinto que existe uma dificuldade de conciliar o treinamento técnico do processo de criação, na manutenção do treinamento técnico junto aos processos de criação. A gente tornou menos intenso o técnico e paralelo ao da modalidade, a gente fez muita preparação física com ajuda de outros profissionais. (Entrevista com Marina Bombachini, 2022)

Já Marina Viski, que foi ginasta rítmica em sua adolescência, por se ver desgastada das longas horas de treinamento e da busca incessante pela perfeição de movimentos em ambientes competitivos, abandonou e se afastou de espaços que

pudessem se aproximar dessas condições. O seu contato com o circo vem desde o início já se distanciando desse molde e entendendo as possíveis diferenças que ela gostaria de ter nesse seu novo contato com um corpo acrobático. Ainda sim, Marina menciona um momento em que alcançar o truque era o ponto principal de seu treinamento. Falando sobre o seu atual momento, os traços de subjetividade se apresentam mais próximos de serem o principal em sua prática, ainda sim trazendo a importância de um bom preparo para a longevidade enquanto artista.

“É uma coisa que eu gosto também, de treinar técnica, de treinar truque, mas eu percebo o quanto isso tem mudado desde que eu comecei a treinar aéreos, que eu tinha muita vontade de aprender os truques, acho que todo mundo é assim [...]. Hoje o meu esquema de treino é prevenção, fazer todos esses exercícios de elástico, de força, de resistência, fazer um preparo físico que às vezes vem antes, às vezes vem depois, e o treino específico no aparelho, antes era muito nesse lugar de ficar tirando truque, hoje em dia eu já percebo que eu vejo uma coisa bonita por aí no Instagram, aí eu tento fazer, vejo como se adapta melhor as coisas que eu já faço, acho que acaba indo por esse lado assim.”(Marina Viski em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

Noel Rosas situa o seu treinamento de uma maneira interessante em relação às outras pessoas entrevistadas. Falou sobre a escrita ser parte do seu processo de aprendizado em relação ao treinamento, sendo o circo e a dança parte de sua prática com “peso” igual ou parecido com o processo de reflexão e escrita. Ainda dentro do mesmo diálogo, Noel coloca dois pontos importantes dentro de sua pesquisa corporal: o trabalho de precisão e partitura de movimento em diálogo com os parâmetros de percepção e sensibilidade, entendendo que ambos não são antagônicos.

Aprendi a treinar a partir de duas abordagens gerais, dança e circo, isso com uma certa tendência para a reflexão e escrita. Por um lado, ocupo o meu tempo de trabalho para entrar em alguns códigos de repetição e aprofundar a precisão do corpo, a rotação, partitura. Por outro lado, também aprendi e pratiquei os parâmetros de percepção e sensibilidade, além de observar e analisar, alternando os espaços de sala de aula com outras pessoas, tendo muito tempo separado para a prática de pesquisa pessoal e coletiva na sala de ensaio e nos grupos de estudo. Acho que a palavra treinar tem a ver com certa prática comprometida do corpo-afeto-pensamento. Ou seja, uma prática, que tem em suas características, o modo de fazer com uma razão além do resultado. (Entrevista com Noel Rosas, 2022)

No início do capítulo “O circo depende da proeza?” Desta pesquisa, foi analisada uma citação de Goudard (2009), onde o pesquisador utiliza seguinte equação para



explicar o circo: “risco=circo=crise”, argumentando ainda que “correr o risco” é indispensável para as artes circenses. Porém vemos na citação anterior a frase “corpo-afeto-pensamento”, que é utilizada para explicar a palavra treinamento, que de alguma forma representa um contraponto a Goudard, já que Noel não coloca a superação física enquanto obrigatoriedade de sua prática; mesmo que ela ali aconteça, não é o principal para o seu processo criativo.

É interessante destacar que existem especificidades em cada pensamento da prática relacionada a essas mudanças nos tempos e paradigmas de treinamento. Dependendo de como foi escolhida e formada a identidade de cada artista dentro de sua prática, essas mudanças podem afetar lugares diferentes, e os pontos negativos e positivos se alteram também de maneira distinta. As particularidades e motivações criativas fazem parte desse encontro identitário e as diminuições nos tempos de treinamento acompanham também a quantidade de novas funções que surgiram na vida de cada artista.

#### **4.1.2 A técnica: conjunto de ferramentas ou matéria a ser trabalhada?**

...e foi quando a gente começou a se aprofundar muito na técnica e começou a levantar truques, acho que tudo bem eu usar esse termo, né?  
(Entrevista com Marina Bombachini, 2022)

Nenhuma das pessoas entrevistadas mencionaram os truques como “vilões” de sua prática, por serem movimentos codificados ou por levarem a uma suposta mecanização. Em geral, todas trouxeram os movimentos codificados como pontos iniciais, ou mesmo instrumentos de possibilidade de intimidade com o objeto manipulado, já que essas repetições fazem com o que o manipulador entenda cada vez mais as particularidades do objeto e mesmo as suas semelhanças com aparatos comuns do dia a dia. Artur Faleiros, que teve como primeiros objetos de malabares garrafas de vidro, fala sobre o seu treinamento como uma série de sistematizações não totalmente constantes, já que a sua percepção em relação à sua necessidade corporal sempre está à frente de sua rotina. Tendo isso em mente, ele conta sobre sua relação com o truque e por onde anda a necessidade desses movimentos dentro da sua identidade enquanto malabarista. Artur também apresenta uma trajetória híbrida e maleável, tendo encontrado na dança acrobática a possibilidade de potencializar a sua prática e mesmo de entender os lugares em que seu treino poderia ser mais eficaz e saudável.

“Eu, durante algum tempo, e preciso retomar, tentei entender quais eram os “truques”, movimentos, coisas que eu precisava ter na manga e ao meu dispor para quando eu precisasse na hora de estar em cena. Então eu pegava um “truque”, um movimento, e ia limpando, para ir assegurando algumas coisas, acho que isso são algumas técnicas de base, no meu caso que sou malabarista e alguns que são pontos fortes de segurança, acho que a gente tem que ter, né? Então essas eu fui ao longo do tempo garantindo” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

O artista traz essa relação dos truques como “técnicas de base”, ou seja, técnicas que lhe são primárias para a sua prática circense, o mesmo também fala sobre pontos fortes de segurança, que podem ser relacionados com uma possível estabilidade do artista ou mesmo um lugar de apoio dentro de suas movimentações e criações. No primeiro capítulo, foi feita uma citação de Andrade (1938) em que se explicava essa possível diferença entre ambos os fazeres: “[...] A arte, na realidade, não se aprende”. Essas “técnicas de base” a que Artur se refere poderiam ser relacionadas com essa dimensão artesanal da arte circense, já que seriam esses movimentos codificados que lhe servem como possibilidade de criação, mas não em si se apresentam somente como produto final. Em outras palavras, a arte é maior do que a técnica, ou está além dela. Todavia, é importante afirmar que essa relação toma em conta os diálogos referidos nesta entrevista e mesmo no recorte feito dentro do circo dito “contemporâneo” em que o artista se vê inserido.

É significativo dizer ainda que o que os artistas entendem como “técnica de base” não se restringe ao conjunto de truques codificados, e nem mesmo a um conjunto de procedimentos que se esgota dentro do universo do circo, já que esses artistas são múltiplos em suas formações e práticas, que se expandem para além do universo do circo. Marina, a seguir conta como começou a se relacionar com os movimentos de sua modalidade.

No início, eu não via as pessoas fazendo, é diferente quando você está em um ambiente que você vê as pessoas fazendo as coisas (truques de mão a mão), aquilo se torna mais possível, porque está próximo. E os truques que a gente começou a desenvolver e fazer, eu não via ninguém fazendo, era muito desafiador este lugar. A diferença comparado com hoje é que é mais acessível até mesmo em vídeo, se vê tanta gente fazendo que o inconsciente mostra ser mais possível. Quando a gente começou parecia tudo muito distante, distante da minha realidade, custou para mim acreditar que eu ia conseguir fazer o que eu cheguei a executar. (entrevista com Marina Bombachini, 2022)

Bombachini apresenta um lugar interessante sobre o truque, o da confiança sobre o fazer e, de certa forma, o da oralidade enquanto maneira de se passar adiante a prática circense. A artista começou seu aprendizado em um momento em que as redes sociais não eram grandes motores de conteúdo, o que, segundo ela, influencia diretamente em como se faz o circo hoje. Nos tempos atuais, basta procurar em redes sociais e facilmente se encontra referências das diversas modalidades circenses, tendo uma certa gama diferente de corpos, nacionalidades e níveis de aprofundamento da técnica. Porém, essa falta de acessibilidade fez com que a artista e seu companheiro se empenhassem enquanto criadores de truques e isso tornou os seus movimentos únicos, ainda que hoje tenham artistas que já absorveram essas codificações desenvolvidas pela dupla atualmente.

Marina Viski também traz a perspectiva da aerialista sobre essa relação com a técnica, associando-a a uma intimidade entre “corpo e aparelho”. Utiliza o termo “virtuose básica” para de alguma forma explicar o que são esses movimentos e essa experiência que torna seguro se estar em um objeto suspenso. Fazer uso da palavra “virtuose”, palavra essa que significa ter um alto conhecimento e domínio técnico, e que no circo está diretamente relacionada às dimensões da proeza e do risco, mencionadas anteriormente, porém a sua definição direta também se aproxima à dimensão do artesanato, que possivelmente é necessária ao artista circense. A citação a seguir é a fala de Marina sobre essas primeiras etapas.

“ [...] Se você não sabe lidar com o corpo ali em cima daquele aparelho é muito fácil você se machucar, a virtuose básica, não sei nem se dá pra falar isso, digo nem da virtuose de fazer o movimento mais difícil de todos, mas a virtuose de você já estar ali em cima do aparelho, pra pessoa chegar nesse lugar com tanta intimidade, pra usar aí a palavra que você usou, a pessoa teve que passar por uma fase aí de treino e de pesquisa muito grande, né?”(Marina Viski em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

Artur Faleiros, trouxe outra interessante formulação sobre a relação com a técnica que utiliza e como lida com ela. De alguma maneira o seu fazer artístico entende a importância de ter esse domínio técnico, sabendo que vai ser servido dela para seu processo criativo e para os seus resultados cênicos.

“Você está a serviço da sua técnica ou sua técnica está a seu serviço quando você tá em cena?” E é “muito louco” você refletir sobre isso né, porque eu acho que tem uma relação que é, eu estou a serviço da minha técnica o tempo todo, mas na hora que tô em cena, ela que tem que estar ao meu serviço, é a única hora de se inverter” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

Essa visão de que a técnica deve ser um instrumento, e não uma finalidade, que o artista aplica em sua obra e prática diária, torna os seus resultados únicos, contendo sua própria subjetividade.

Dentro dessas entrevistas a relação da técnica com o truque é explícita, porém essa leitura do tema parece superficial, levando em conta que o significado de técnica é abrangente – como “conjunto de métodos e processos próprios de uma arte, ciência ou profissão: técnica de escrita; técnica cirúrgica; técnica de ensino” (TÉCNICA, 2018). Ou seja, levando em consideração a definição da palavra e mesmo como ela é utilizada pelos artistas circenses, se vê necessário ter um entendimento mais amplo dessa expressão. Ter a liberdade de cada vez mais agregar elementos a sua técnica e amplificar os seus métodos de criação, podem ajudar a tornar o corpo, que é acrescido com sua subjetividade, menos passivo, desvincular a lógica do “corpo objetificado” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020) e com isso “os sujeitos podem se apropriar de organizar o espaço, modificar seu funcionamento, disputar e imaginar outras experiências possíveis” (INFANTINO, 2010). Artur Faleiros, nesse sentido, comenta sobre a técnica de improviso que faz parte do seu treinamento.

“[...] a minha técnica e minhas apresentações passam também por esse lugar, né? Treinar o improviso, porque improviso também é uma técnica que não é do malabares, mas eu faço malabares com improviso então eu preciso necessariamente treinar a técnica de improvisar o malabares, né? improvisar em cena, enfim.” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

Expandir o pensamento sobre a técnica circense possibilita entender a sua prática segundo outras frentes do próprio trabalho. O malabarista Emerson Noise conta que o seu treinamento é também mental, faz parte do seu dia a dia entender quais são os pontos em que seu treinamento transcende a sala de ensaio. Ou seja, é importante tomar a ideia de “técnica” a partir de suas múltiplas dimensões.

“[...] então meu treino evoluiu não só para o físico e para a prática, mas para o mental também, eu já começava a treinar o que eu queria começar a fazer com a cabeça. E outra coisa também que é muito legal do treino, que no decorrer desse tempo todo que eu estive presente e das pessoas que estiveram presentes no meu treino, isso é legal também, você ter parceiros de treino” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

As entrevistas apresentam particularidades interessantes, porém a semelhança que aparece em relação a multiplicidade de linguagem dos artistas é uma das que mais merece destaque. Todos tiveram passagens importantes nas outras artes da cena e

elas assim passaram a fazer parte de sua prática nas artes circenses. Fica explícito que essas lógicas corporais se tornaram intrínsecas nos seus fazeres, porém também existe uma dedicação própria de cada um, como visto nas citações anteriores, de tornar essas outras linguagens das artes cênicas parte de seu treinamento. Levando em consideração, a prática cresce e ganha outras potencialidades, como para Artur, que exemplifica o seu treino de improviso entendido como técnica, ou para Verônica, que trabalha como dançarina e percebe o quanto essas relações dialogam entre si, sendo quase impossível desassociar as práticas. Importante dizer que os próprios processos de criação fazem parte desse momento de treinamento, os artistas parecem entender esses momentos como parte do treinamento diário. Julieta Infantino argumenta, no mesmo sentido.

Atualmente, embora existam disciplinas que atuam apenas em algumas partes do circo, em geral, todas realizam árduos treinamentos corporais. Desse modo, quanto mais se profissionalizam, mais disciplinas dirigem e combinam em suas atuações. (INFANTINO, 2010, p.56.)<sup>14</sup>

A autora cita a expressão “árduos treinamentos” entendendo que a própria característica do circo de valorizar a virtuosidade explica os treinos pesados. Foi comum, nas falas feitas na entrevista de Verônica Piccini e Marina Viski, os comentários sobre prevenção de lesão ou mesmo lesões que já haviam acontecido – e é mais frequente ver aerialistas e acrobatas de solo falarem sobre o tema também por conta dessa possível maior carga corporal que é apresentada por suas relações práticas.

"A prevenção da lesão é um ponto muito importante pra gente, até porque trapézio, aéreos, lira, é um esforço muito específico, né? assim como outras habilidades circenses têm um esforço muito específico, e aí a gente precisa estar sempre fortalecendo, se não fica doente e não volta, tem que esperar mais tempo pra treinar" (entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

De toda forma, é importante encontrar uma maneira de equilibrar o treinamento e prática aproveitando a multiplicidade das disciplinas, tendo o entendimento de um corpo que vai além de somente as suas capacidades físicas, um corpo compreendido em sua totalidade. Entendendo essa “preparação física” como necessária dentro desse fazer artístico que amplia as capacidades técnicas, e

---

<sup>14</sup> “Actualmente, aunque hay sujetos que sólo realizan o se especializan en alguna de las disciplinas circenses, en líneas generales, todos realizan un arduo entrenamiento corporal. De este modo, cuanto más se profesionalizan son más las disciplinas que manejan y conjugan en sus performances.”

tentando não desassociar essa prática corporal da prática artística, parece ser importante encontrar espaços para uma prática da subjetividade. A Federação Europeia de Escolas Profissionais de Circo (FEDEC), já citada anteriormente nesta pesquisa, traz dentro de seus materiais alguns pontos que parecem interessantes para se aplicar dentro da prática do artista circense contemporâneo, assumindo que “os processos criativos devem se manter aliados aos treinamentos corporais” (DUMONT, 2017).

“O íntimo, o verdadeiro do teatro, da dança, do contemporâneo francês, do estar aqui e agora, do cheiro da parede e etc, são coisas muito novas no circo. Então a gente não tem muitas técnicas, não tem referências, as vezes a gente tem algumas referências que a gente quer fugir, mas acho que existe muito o íntimo, porque a gente tá falando de técnica contemporânea, e ela é isso, uma composição que é ditar a técnica circense da forma que te agrada, então tem muita coisa sendo feita, tem muitas coisas que estão em processo, tem muitas coisas ruins, tem muitas coisas boas, e tem muita coisa muito foda já acontecendo né.” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

Trazer para o campo de visão a técnica circense contemporânea brasileira é identificar que ainda estamos iniciando as tentativas de chegar em alguns padrões e possibilidades distintas das já antes utilizadas. Artur cita o "contemporâneo francês" por entender que já existe, naquele contexto de artes cênicas, alguma consolidação dessa estrutura, dentro de seus moldes próprios.

As pessoas entrevistadas têm proposto entender quais são esses lugares da técnica e têm encontrado na desconstrução de modelos estabelecidos e também na hibridização processual, que é essa em que os processos utilizados nas outras artes cênicas se misturam e dialogam com o circo sem haver recortes e colagens. Esses experimentos técnicos surgidos na vida de cada artista encontram bases de trabalho que se assemelham de alguma forma com alguns moldes do circo clássico, e é interessante também identificar esses possíveis modelos que criam um diagnóstico do que são as artes circenses.

## **4.2 Formação e ensino**

As entrevistas evidenciaram pontos que alinharam a formação dos artistas, seus caminhos de desconstrução ou subjetivação de práticas e rotinas e a criação de suas obras. As diversas trajetórias de formação são partes importantes desse

processo, desdobrando-se em lugares e problemáticas diferentes, assim como resoluções encaminhadas por cada um dentro de seus processos criativos.

Nas artes circenses, é comum que os artistas da cena tenham como forma de trabalho também a docência, sendo essa uma opção ou mesmo uma forma de se sustentar enquanto artista, já que os problemas financeiros para o trabalhador desta área se manter no Brasil são grandes. Portanto, nas entrevistas, os artistas direcionam uma atenção especial também para a atividade pedagógica, destacando pontos sobre a troca de conhecimentos e entendendo-as como parte essencial do seu trabalho.

Neste trecho atravessaremos essas questões, acerca de decifrar possíveis diferenças e semelhanças que os entrevistados têm em relação a sua prática, já comentada no subcapítulo anterior, com sua formação e função como professor.

#### **4.2.1 Formação: experiências que priorizam aprendizado de técnicas ou processos de criação**

Verônica Piccini é formada em dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e teve como primeiro local de estudo em circo a escola da família Brede, sendo esse um primeiro contato ligado a um modo mais clássico de ser artista circense. Na escola teve contato com diversas áreas circenses, posteriormente buscou uma formação que poderia aproximá-la de um outro contato com o circo, foi para a Europa e se formou pela escola de circo FLIC, que faria a artista escolher o trapézio fixo como seu objeto principal de experimentação e trabalho. A princípio, as falas da artista revelam que sua formação foi mais voltada para o treino técnico, e no decorrer de sua trajetória, encontrou a sua forma de desenvolver o seu processo criativo. Lembrando que as alterações na sua prática acompanharam as necessidades que eram colocadas no seu caminho. Verônica identifica, no trecho a seguir, a sua relação com a formação empírica desenvolvida posteriormente.

[...] quando eu era da escola [na Itália], eu treinava muitas horas por dia, aí eu voltei pro Brasil, e fiquei uns dois ou três anos que eu treinava muito ainda, mas depois tinha que ter tempo né, pra ficar sempre evoluindo e aí eu acabei indo pra outros lugares de pesquisa e de treino, acho que é um treino mais minucioso, talvez menos virtuoso, mais detalhista, sabe? Gosto mais dos detalhes, das pequenas coisas. (Verônica Piccini em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

Marina Viski era ginasta e tinha como lógica principal na época a técnica e a busca pela perfeição, o seu contato com o circo veio posteriormente fazendo a formação do Galpão do Circo, espaço que desde 1997 é voltado ao ensino, pesquisa e desenvolvimento pedagógico das artes circenses, e identificando os aparelhos aéreos como ponto central de sua pesquisa, além de encontrar na dança acrobática um de seus pontos centrais de trabalho. A artista relata que um dos motivos por ter se afastado das práticas corporais foi o fato da ginástica apresentar um modelo de treinamento voltado a repetições cansativas e uma busca incessante pela perfeição. O seu vínculo com o circo já chega com o entendimento de que isso não seria uma vontade, e sim entender como que sua prática a faria feliz.

“na época da ginástica, eu tinha muito essa coisa da técnica, de ficar repetindo mil vezes, de treinar quatro horas por dia, toda semana e eu lembro de ficar bem cansada assim dessa história, e acho que até por isso eu parei de fazer um pouco quase tudo que eu fazia de corpo, e aí quando eu comecei na dança e no circo, eu quis me afastar um pouco dessa história de muitas horas de treino, um desgaste sem fim e uma perfeição, porque é uma coisa que eu já percebia que na ginástica não me deixava feliz, sabe? “ (Marina Viski em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

A entrevista com Emerson Noise já traz pontos de diferença específicos em relação à formação de um malabarista: os seus acessos a escolas de circo ou espaços de formação voltados a sua prática foi limitado, pensando que o malabarismo não é ponto central de desenvolvimento formativo em nenhuma escola circense. Importante afirmar que, mesmo para as acrobatas do solo e dos aéreos, o acesso a espaços de formação são muito escassos e na maioria particulares, os artistas dependem, em grande parte das vezes, de bolsas de estudos, já que a maioria dessas instituições internacionais são pagas.

O artista identifica as convenções de malabarismo e circo como principal espaço de difusão de conhecimento, e como o seu grande espaço formador. Ele entende que o aumento no número de escolas públicas de circo e o maior acesso aos interessados, melhoraria as condições de vida dos circenses, porém vê também no encontro e na reunião a maior potencialidade de ensino e por consequência o fortalecimento na estrutura das artes circenses.

“Eu aprendi, vi que o malabarismo tinha necessidade de treino quando eu fui para a Convenção, porque eu até tentei me formar como circense, mas nenhuma escola me aceitou, tentei várias e nenhuma escola me aceitou. Eu vi que malabarismo era algo sério, que não era só a brincadeira da



manipulação nas festas, quando eu fui na minha primeira convenção, eu vi que as pessoas se isolavam do mundo e iam para o mundo delas do treino, ali eu vi que tinha um mundo da evolução e da conquista pessoal, com essa relação do malabarismo, sabe?” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

As Convenções de Malabarismo e Circo são diversas, havendo as convenções estaduais, nacionais e internacionais, com frequência de no mínimo uma vez ao ano – é mais comum que as convenções estaduais aconteçam mais de uma vez, sendo pelo menos uma no primeiro semestre e outra no segundo semestre. Tendo iniciado com a organização de malabaristas, foram construídas para serem pontos de encontro e formação, como diz Emerson sobre sua experiência “[...]então eu senti que é uma necessidade de formação estar nas convenções, porque você conhece pessoas do Brasil inteiro”. Elas também representam um espaço de união entre os diversos modos de fazer circo, além de fomentar ações das artes circenses e espetáculos temáticos que têm ganhado força e crescido nos últimos anos. As convenções brasileiras são anuais e buscam acontecer em estados diferentes, incluindo na sua programação espetáculos, diversas oficinas, cursos, rodas de conversa e festas que transformam todo o entorno onde acontece. A seguir, Céu Barbosa fala um pouco sobre o assunto.

“Nesses espaços existe a interação de diversas formas de se fazer e viver o circo. Encontram-se ali, malabaristas, artistas de rua, famílias tradicionais de circo, alunes de escola e espaços culturais que oferecem formação em circo à comunidade externa. É um ponto de encontro, é um espaço para uma unificação coletiva, que é vista por Saracura do Brejo como um dos maiores desafios da nossa classe: reunir.” (BARBOSA, céu, 2021. p 20)

Essa trajetória de Emerson Noise é relativamente comum pensando no contexto de vida dos malabaristas. Artur Faleiros fala sobre uma estrutura de vida parecida, se intitula “rato de convenção”, por ser uma daquelas pessoas que não deixava de estar presente em nenhuma. O artista diagnosticou que existe uma maneira diferente de se olhar para a cena circense brasileira, tendo em mente que existe essa falta de programas educacionais acessíveis para artistas em formação, percebe que existe uma espécie de mosaico de informações.

“O meu processo de formação é muito parecido com o de muitas pessoas do circo, que é a gente não tem um programa acessível que a gente consegue olhar uma vanguarda, uma estética, uma escola que é igual quando a gente olha a “Le Lido” e você vê alguém que aprendeu nela e você sabe que veio da “Le lido”; você vê alguém dos Estados Unidos apresentando, modelos de circo tipo Estados Unidos e Europa, são lugares que você consegue ver traços claros, né? E a gente não tem isso organizado no Brasil, então a gente é um grande mosaico. Eu aprendi

muito, eu fui por muito tempo “rato de convenção”, eu ia em todas as convenções e cada convenção tem 30, 40 oficinas disponíveis, né? E muita gente trocando informação, então de circo eu comecei a receber informação ali” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

A pedagogia do malabarismo está vinculada aos encontros e essa evidência vinda dos relatos dos artistas entrevistados demonstra que a mutação das estruturas de processo criativo são constantes, já que o malabarista que trabalha nos faróis e os que trabalham nas lonas e teatros se encontram e trocam experiências, tentando fazer esse espaço de formação ser constante, tornando o conhecimento empírico e até mesmo se aproximando, de maneira diferente, dos ensinamentos orais propostos na estrutura do circo-família (SILVA, 2005). É significativo dizer que essa relação, mesmo que superficial, parece interessante a ponto de encontrar as semelhanças e possíveis vínculos que podem nomear uma obra como parte das artes circenses.

Ainda sim é relevante dizer que não existe uma romantização na precariedade das instituições de ensino de circo. Deve-se entender a importância que tem na multiplicidade que existe dentro das artes circenses, e se uma escola se propõe a dar aulas de circo, ela deve acompanhar ao menos as áreas das artes circenses que tem muitos adeptos e mesmo já são desenvolvidas e consolidadas a muito tempo. É mais importante, a cobrança para que existam políticas públicas que atendam e alcancem as artes circenses, a ponto de crescer as iniciativas formativas dos espaços culturais e a construção de mais escolas públicas circenses, elemento esse que ajudaria no desenvolvimento em grande escala nas várias esferas das artes circenses.

“Então esse é o lugar, temos que lutar para que as escolas percebam que o malabarismo é uma matéria, o malabarismo tem uma cena grande, porque o malabarismo fica nesse lugar “já joga três bolinhas? já pode ir pro sinal” E isso só acontece com o malabares, não acontece com paradistas de mão, nem com o acrobata, então o malabarismo já começa com essa desvantagem e uma vantagem, nós somos muito mais organizados e articulados do que a galera do circo, tipo trapézio, acrobacia, nós somos muito mais articulados que essa galera, então essa pra mim é uma representatividade muito grande de quanto as escolas estão negando o malabarismo de uma forma e o malabarismo independente ele faz convenções mundiais” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

Os artistas entrevistados veem uma relação muito direta de sua formação com a sua desconstrução pessoal acerca dos moldes em que lhe foram ensinados. Essas modificações em suas estruturas de formação lhe fizeram chegar em alguns parâmetros em que técnica e processo de criação devem dialogar, ou mesmo

devem ser vistas no mesmo trajeto, tentando não desconectar os seus processos, identificando todas as estruturas dentro da prática e do treinamento.

#### **4.2.2 Processo criativo e processo didático: relação convergente ou divergente?**

Como já dito anteriormente, esses artistas entendem as suas práticas pedagógicas como uma das partes principais de seu trabalho, colocando o pensamento trilhado e desenvolvido em suas diversas formações e constatações em relação a modelos de formação, em suas experiências enquanto professores e oficinairos. Emerson entende como importante a trajetória como artista para se tornar posteriormente um educador.

“[...] até você entender qual é sua pedagogia necessita de horas de estrada, agora eu to começando a entender que minha pedagogia está além da técnica do malabares, ela é muito mais corporal, ela está muito mais ligada ao artista cênico físico, da introdução da técnica do malabares, mas eu quero muito mais que a pessoa largue o objeto e entenda esse corpo, sabe? então eu estou começando a entender isso. (entrevista com Emerson Noise, 2021)

O entrevistado fala sobre seu trabalho principalmente como oficinairo de “cursos de menor duração”, modalidade que tem sido comum na atualidade e que é vista como mais acessível para a comunidade em geral. Fica explícito que o seu trabalho como professor dialoga diretamente com o seu fazer artístico, já que todos os modelos aplicados para si que funcionaram, ele passa adiante, tentando fazer o estudante encontrar o mesmo caminho descoberto, de maneira muito mais acessível. A multiplicidade de sua formação se apresenta e modifica as necessidades que são ditas tradicionais para os malabaristas. Por exemplo, ele não começa pelo “truque”, mas a sua condução visa inicialmente o conhecimento corporal, para que o resto venha a partir de uma estrutura menos mecanizada.

A minha visão da pedagogia vem da minha prática, do meu erro, da minha escuta e depois eu vou afunilando; como eu falei sobre a minha oficina, ela é criativa, corporal e depois vem a técnica. A técnica vem como último passo, por que eu quero que você esteja bem fisicamente e mentalmente para depois chegar na técnica. Essa técnica vai passo a passo, o primeiro seria o lançamento, a gente sempre soube que o lançamento da clave sempre teve giros, hoje em dia já não é mais. (entrevista com Emerson Noise, 2021)

Emerson apresenta como ponto inicial e central da sua oficina a criatividade, mostrando assim uma diferença de como é normalmente visto em oficinas e cursos

de iniciantes, que tem como ponto principal a técnica do malabarismo, principalmente a de lançamento.

“...dou oficinas esporádicas que oscilam entre cursos para profissionais e praticantes, com conteúdos específicos do aéreo e outros de criação e escrita cênica. Acho as curiosidades que tenho como pesquisadora e criadora, são indissociáveis do que de docente, enquanto são práticas desenvolvidas, herdadas e reformuladas do meu trajeto tecido como artista etc. A metodologia de cartografias tem sido uma linha de pesquisa desenvolvida entre a prática artística, docente e como estudante.”  
(entrevista com Noel Rosas, 2022)

Noel, ao falar sobre suas experiências docentes, também mostra que não existe uma dissociação em relação à sua pesquisa de criação, trazendo uma linha interessante para diagnosticar essa relação que já é, de certa forma, herdada pelo circo tradicional de passar os ensinamentos de geração em geração. A sua linha de pesquisa tem por necessidade o pensamento enquanto docente, e em sua trajetória se vê nítida a sua relação com a prática educativa nos diversos âmbitos profissionais.

Na entrevista com Verônica Piccini, surgiram problemáticas interessantes em relação aos moldes educacionais propostos pelos professores que entenderam em sua prática uma ruptura com o modelo aprendido com professores “clássicos”. A artista, que é professora de um curso regular no “Galpão do Circo”, fala que em muitos momentos se questionou sobre como não continuar reafirmando ensinamentos que ela quebrou em seus processos criativos. Ela também fez uma relação interessante com a sua experiência como dançarina em um grupo de dança-teatro, mostrando um caminho possível para se aplicar, mas entende como difícil olhar para essa estrutura, tendo em mente uma série de consolidações em relação ao risco que o circo apresenta.

“Eu já me questionei muito sobre isso que você está falando, porque eu sou professora, então eu já me questionei se eu precisaria necessariamente reproduzir da forma que eu aprendi, o momento do preparo, o momento do truque, e o momento que você pesquisa, como se fossem coisas separadas. E eu já me questionei muito por que não pode ser coisas integradas. Na dança tem também os vários cenários, por exemplo eu faço parte de um grupo de dança que a gente trabalha com improvisação, dança-teatro é o nome da técnica, e quando eu vou lá fazer a aula do Diogo Granato de pesquisa e improviso, ele não passa técnica pra ninguém, cada um usa o que quiser, e tem gente que nunca fez nada na vida, tem gente que faz artes marciais, tem gente que faz dança, tem gente que faz circo e todo mundo dança no final da aula, entendeu? Então eu já fiquei muito me perguntando como eu poderia também não ter que reproduzir essa estrutura segmentada entre técnica e produção artística. Eu não consegui resolver essa pergunta porque eu acho difícil, não sei se porque eu já fui

construída mentalmente pra isso ou se por que o circo traz a questão de risco, falo de circo, mas estou trazendo mais a especificidade dos aéreos. É difícil, entendeu? A pessoa não vai conseguir subir e pesquisar, até vai né, a pessoa pode conseguir vai, subir e fazer uma dança, fazer algo mais minimalista, mas ela não vai ter o controle total, porque o corpo no ar, você precisa ter um conhecimento da organização do corpo, né?” (Verônica Piccini em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

Esta citação se aproxima de uma discussão levantada no capítulo anterior sobre a divisão constante entre as habilidades técnicas e os processos criativos, chegando a citar os modelos educacionais europeus que são vistos como avançados, mas mantêm divididos dentro do curso o professor de técnica e o de “gesto artístico”. Essa noção de separação entre algo que deveria ser unido tende a apresentar um resultado cênico dividido, e ainda se aproxima do contexto da “colagem”, onde as multiplicidades artísticas presentes no circo são apenas momentos que, de maneira recortada e desconectada, compõem uma cena que apresenta noções de movimentação difíceis e o risco como o principal. Nos manuais propostos pela Federação Europeia de Escolas Profissionais de Circo (FEDEC), eles citam essa problemática e falam que essa questão se resolve no corpo do próprio estudante, que essas duas frentes devem se ligar na prática da pessoa que está tendo esses dois contatos.

“Por exemplo, o aspecto do suporte à formação artística questiona o lugar, o papel e a contribuição do professor especialista em técnica circense neste apoio. Uma visão holística do aluno, muitas vezes citado pelos professores e pelos diretores educacionais e artísticos, deve portanto, levar à definição desta contribuição, não de uma perspectiva sequencial, onde o professor fornece ao aluno habilidades relacionadas a disciplina antes de passar para outros jogadores, mas de uma perspectiva simultânea, em sentido de ação conjunta, colaborativa e contínua. (FEDEC, 2017, p 14. tradução nossa)<sup>15</sup>

Verônica diz que não chegou em uma resposta para essa questão e identifica um caminho da dança que pode se aproximar com o que o circo está tomando. Por muito tempo, segundo ela, a dança também seguiu a estrutura de construir nas pessoas bases técnicas para depois encontrar a desconstrução, porém isso tem sido distanciado cada vez mais. Construir e desconstruir um corpo aparenta ser uma trajetória dolorosa.

---

<sup>15</sup> “For example the aspect of artistic training questions the place, role and contribution of the teacher who is a specialist in a circus technique in this support. A holistic vision of the student often cited by the teachers and the education and artistic directors, should therefore lead to defining this contribution, not from a sequential perspective, where the teacher provides the student with discipline-related skills before handing over to other players, but from a simultaneous perspective, in the sense of joint, collaborative and continuous action.”

“Aí é isso, a gente tem, eu tenho uma concepção do que é um vocabulário de aéreos né, quando eu estou dando aula, começo por esse vocabulário e depois eu dou as ferramentas pros alunos abrirem a cabeça e pesquisarem, agora eu não sei, de fato talvez daria pra ser o contrário, eu acho que é possível, já me questionei muito sobre isso, se a gente precisa necessariamente construir um corpo para desconstruir, porque por muitos anos foi assim, pelo menos falo pela dança, construir a técnica para depois desconstruir, e aí eu me questiono se tem que ser realmente assim ou não, não tenho resposta, não faço a menor ideia.” (Verônica Piccini em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

Tendo em mente que não existe no Brasil propriamente uma graduação, bacharelado ou licenciatura em circo, os artistas em geral recorrem ou às suas experiências diversas em cursos e escolas ou buscam na licenciatura de outros cursos ferramentas e modos de se fazer para se trabalhar em uma sala de aula circense. Artur Faleiros traz as suas experiências em todos os cursos que fez de maneira bem direta, sendo feitos em relação ao malabarismo, dança e improvisação, essa lembrança das “melhores oficinas que fiz na vida” o levou a construir um curso chamado “Laboratório de Criação Circense”, sendo focado a artistas que buscam ter um desenvolvimento criativo acerca de ferramentas que já fazem parte de seu repertório e mesmo para a construção de novos conceitos de movimentação e técnica. Artur entende esse curso como uma experiência pessoal não só enquanto educador, mas enquanto artista também, por perceber que prefere relacionar não só o que aprendeu com o como ensina, mas principalmente o como a sua prática em seus processos de criação se relacionam com as suas estruturas pedagógicas.

O que eu fui tentando fazer foi relembrar as melhores oficinas que eu fiz na minha vida, tipo assim quais foram os melhores exercícios que me ofereceram e mais me ajudaram, para compartilhar com as pessoas, e o Laboratório pra mim também é uma experiência, na primeira edição eu proponho uma ordem dos exercícios, eu costumo anotar o programa do Laboratório, e vou sentindo a cada edição, tipo, dessa vez eu fiz esse exercício depois daquele e aí eu não consegui acessar uma informação que da outra vez a gente tinha, então talvez esse exercício depois daquele seja mais interessante. Essa leitura da pesquisa, investigação, criação e aprimoramento, tem um pouco da linha do tempo que eu tenho desenvolvido no laboratório, que ele passa um pouco por tudo, não é só para aprimoramento ou só pra pesquisa. (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

O processo criativo e o processo didático se relacionam entre si, mesmo que em relação às suas problemáticas. As pessoas entrevistadas apresentaram isso e mesmo que sem algumas respostas, mostram um trabalho diferente do que lhe foi

apresentado em seus ambientes iniciais de formação, e mesmo em suas experiências pessoais. Ficou evidente a preocupação com seus processos pedagógicos, o que mostra que essa inquietude se alinha às incertezas que a contemporaneidade coloca à frente das artes circenses. As diferentes realidades dos artistas expõem outras maneiras de aprendizado, mostrando as particularidades que atravessam os espaços de ensino.

## 5. Circo contemporâneo? reflexões e conceitos

Nas entrevistas, todas as pessoas entrevistadas se identificaram, de alguma maneira, ao movimento do circo dito contemporâneo, mesmo não havendo no roteiro perguntas específicas sobre essa adjetivação. Parece interessante aproveitar as suas falas para buscar algumas referências que os fazem se identificar dentro desse modo de fazer, e mesmo relatar as suas crises e tentar relacioná-las com achados de outros.

Artur Faleiros conta como estrutura e pensa os seus momentos de criação, relacionando-os ao lugar de circo contemporâneo a partir da ideia de desconstrução, expressão já até utilizada anteriormente no subcapítulo sobre técnica enquanto ferramenta de trabalho. O artista exemplifica apresentando um de seus procedimentos de pesquisa, através da composição de imagens e quais movimentos podem surgir desses materiais gerados.

“ [A] investigação eu relaciono com gerar repertório, por mais que eu tenha a técnica, no circo contemporâneo a gente fala um pouco sobre dar forma e deformar as coisas, então como eu pego a minha técnica e o universo daquela coisa e mesclo essas coisas, o que me gera e o que eu tenho, né? Eu particularmente vou muito pelo lugar da imagem, de gerar imagem, de quais imagens eu consigo gerar e para a fluência do movimento do objeto, eu trabalho com manipulação de objeto, então eu vou muito em uma linha que é dar inércia a ele, permitir que ele flua a partir dele, centro de massa do objeto, da característica dele, então tem muito disso.” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

É interessante olhar para o ponto de definição acerca da particularidade dos processos criativos. Os artistas mostram campos de pesquisa semelhantes em relação à estruturação de seus “métodos”. Sendo relevante salientar que esses processos vão além de um resultado estético, tentando abandonar a ideia de que a diferença de um artista circense contemporâneo é apenas a estilização de sua criação, e sim entendendo que “deve-se observar o processo de produção das obras como um todo, incluindo o processo de criação e as questões artísticas” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020) e mesmo os circuitos em que essas obras fazem parte.

Tendo em mente o circo que está mais presente no imaginário geral, a perfeição é o que buscam aquelas pessoas apresentando que jamais mostram uma falha, quando isso acontece a busca é que isso seja escondido ou muitas vezes recomeçado, para que a exatidão não seja comprometida. Emerson Noise traz para a discussão pontos interessantes sobre o seu contato com o erro, entende que em seu trabalho,



a imperfeição deve fazer parte da composição, além de entender ela como inevitável.

“Tem uma galera que faz comédia, no meu espetáculo eu fico fazendo uma brincadeira de pegar a clave, ela cai, eu tento novamente e ela cai, aí quando eu consigo pegar, cai um lixo de clave quebrada em cima de mim, que é isso, o cara conseguiu e se ferrou, então está ligado a isso também, acho que o circo contemporâneo ele vem brincando com essa linguagem, mostrando que o erro não é o problema do número, ele pode ser o arremate, vem muito desse lugar, nas minhas criações o erro estar presente também. No meu número novo do acidente, eu fico fazendo uma parada chamada “não malabarismo”, pego um monte de clave, jogo na minha cara e prendo uma, aí eu pego um monte de clave e jogo no braço equilibrando uma, jogo um monte na barriga [e etc], aí você brincou tanto com o erro no início que quando aparece um erro depois, nem parece que é erro, porque você aproximou tanto a gente da falha que acaba com esse peso de “ui, a clave caiu”” (entrevista com Emerson Noise, 2021)

É curiosa a utilização da expressão “não-malabarismo” para essa sequência de movimentação específica relatada pelo artista, pois o malabarismo tem quebrado alguns paradigmas em relação a como deve ser definida essa manipulação específica de objetos, Emerson aproveita do conhecimento prévio do que é malabarismo no senso comum para, de alguma forma, ironizar essa estrutura e mesmo “continua sendo malabarismo porque o corpo do malabarista conserva a marca do movimento que o objeto inscreveu nele” (GUY, 2009). Esse jogo com a queda não é algo específico do trabalho de Emerson, os malabaristas que se entendem dentro do movimento de “circo contemporâneo” têm olhado para o erro como movimentação já há algum tempo e entendendo-o como uma das partes principais da potência desse fazer artístico que joga com a gravidade.

“Então, é por novos modos de acolher a queda, absolutamente inevitável, que os malabaristas trataram de arruinar os modelos da falha, do perdão e da humildade fingida, fortemente impregnados de moral cristã, que tencionava a proeza circense. [...] Uma solução mais ampla do problema da queda é o improviso que permite desregular a rotina, conjurar a obsessão do resultado e, como no jazz, buscar a própria felicidade de jogar no imprevisto e no improviso.” (GUY, 2009. p. 91)

Ainda nesse sentido, Marina Bombachini utiliza uma expressão que de certa forma pode se aproximar dessa ideia anteriormente levantada por Emerson, a “não-interpretação”, que apareceu para a artista no processo de criação do trabalho Íntimo. A artista enxerga que esse é o estado principal utilizado em seus processos de criação hoje: a tentativa de se afastar da interpretação e a aproximação da verdade enquanto pessoa que se coloca em cena.

“Quem trouxe essa luz assim, vou chamar dessa maneira, foi o diretor do espetáculo, Bruno Rudolf. Ele que trouxe muito essa “não-interpretação” para a cena, da gente estar em cena cada um no seu eu dilatado, na sua verdade. Que também é um lugar difícil para se estar em cena, e mantendo frescor também. Às vezes, por conta da repetição a gente cai no lugar de perder a verdade, e a gente percebe que tem que correr atrás de se manter vivo de novo, verdadeiro em cena.” (entrevista com Marina Bombachini, 2022)

Quando questionada sobre essa verdade e o convite à intimidade proposta em seus trabalhos, a artista diz que sua vida está em cena e essa é a maneira como gostam de fazer em sua companhia. A expressão do eu dilatado se aproxima com o que Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2020) traz em seu artigo sobre se colocar em cena enquanto sujeito significativo, abandonando a ideia de objeto ou de veículo de informação, se aproximando mais de uma prerrogativa de colocar o próprio corpo em frente ao espectador, que de alguma forma tem sido relacionado a uma possível definição do que pode ser um dos pontos principais desse circo que vem sendo nomeado como “contemporâneo”. Marina exemplifica o que seria a verdade colocada no palco.

“Eu tinha vontade de falar sobre sentimentos e como a gente se relaciona assim. E aí eu acreditava que esses sentimentos e sensações podiam ditar o ritmo para os espetáculos. E aí abriu o edital e foi muito louco, escrevi o edital com a minha filha recém nascida. Pra você ter uma ideia, no começo a minha filha tinha uma questão de crescimento, eu tinha que anotar as horas que ela mamava, e nesse caderninho que eu anotava os horários e enquanto ela mamava eu escrevi a sinopse do espetáculo. Quando falo sobre verdade, é porque tem verdade mesmo. O espetáculo é sobre nós. Ele é sobre o que a gente gosta de fazer, que são as acrobacias e sobre a nossa relação.” (entrevista com Marina Bombachini, 2022)

Em sentido semelhante, os malabaristas entrevistados, Emerson e Artur, colocam diversas vezes a importância do improviso para o seu trabalho, até mesmo como uma parte específica dentro de suas buscas constantes de formação, identificando esse saber também como uma técnica indispensável em sua prática. O resultado é que as movimentações encontram novos padrões ou até mesmo algo que se afaste do campo da codificação.

Artur, fala um pouco sobre o que resulta de um trabalho autobiográfico, essa relação consigo aproxima diversos problemas sociais que se mostram em seus espetáculos, de alguma forma a vida em si é parte desse treinamento e prática, tornando o artista circense não só um condutor de narrativas e sim o relato vivo. O artista traz em

palavras o que pode ser o resultado dessa potência colocada em cena, se afastando do “mostrar” e se conectando de forma direta com “simplesmente ser” (LIEVENS,2017).

“A gente por si só já é o que a gente queria ser de diferente, de alguma forma a gente sustenta isso em cima de uma potência que é um contraponto à violência, ao ódio e a toda a estrutura que a gente vive, a gente só queria se divertir e viver outra coisa. Então quando a gente tá em cena a gente tenta ser esse ponto fora da curva, acho que é um pouco isso, pra mim é muito verdade o circo, e eu questionava muito o circo tradicional quando eu comecei, até eu entender a potência daquele brilho, e que aquilo também é circo contemporâneo, é de hoje. E você entrar em uma lona de circo e ver as sete claves voando, ver o trapézio voador, a pessoa saindo da mão de uma pessoa, dando um mortal e caindo na mão de outra pessoa, isso é emocionante, faz as pessoas voltarem vibrando pra casa né? É esvaziado político? Acho que tem um impacto político do circo que é o respiro, a alegria, é lembrar que o ser humano é super.” (entrevista com Artur Faleiros, 2021)

Na citação anterior aparecem ainda dois pontos interessantes a serem discutidos, o artista fala sobre o circo tradicional ser também “contemporâneo” e relaciona como um dos impactos políticos deste circo, a lembrança de um “super ser humano”. O primeiro ponto, sobre a contemporaneidade do circo dito “tradicional ou clássico”, por definição linguística isso estaria correto, já que esse circo também acontece “No tempo atual; que acontece ou tem seu início no presente” (CONTEMPORÂNEO, 2020) e este circo se mantém criando e movimentando o seu circuito específico em todos os lugares. Porém a utilização da palavra “contemporâneo” para intitular um movimento específico na arte encontra outras definições e padronizações, portanto parece justificável haver esses atritos em relação a definição da palavra e da própria adjetivação. Isso se relaciona ao enquadramento lembrado a seguir por Maria Carolina Vasconcelos Oliveira.

“Ser enquadrado como “contemporâneo” significa um tipo de pertencimento que abre acesso à alguns caminhos e não a outros, que condiciona certos tipos de remuneração simbólicas (reconhecimento, status) e não outras, que facilita o acesso a certos circuitos e instituições e não a outros, ou o acerto a certas linhas de financiamento e não a outras.” (VASCONCELOS-OLIVEIRA, 2020. p 69)

O segundo ponto interessante a ser destacado é a ideia de “super” ser humano, que de alguma maneira acompanha o circo tradicional, já que assistir a um espetáculo que apresenta corpos executando movimentações imbuídas de um alto grau de dificuldade encaminha o pensamento lógico a entender aquele ser como algo acima de qualquer outra coisa no mundo. Bauke Lievens (2017) responde a essa relação de maneira significativa, associando esse ponto a uma visão, típica do século XIX,

de que a liberdade poderia ser alcançada a partir da relação entre tecnologia e o domínio da natureza, sendo isso quebrado por resultados desastrosos como as guerras mundiais.

Visto no contexto de sua história cultural, o circo é um retrato das capacidades do homem moderno e sua relação com a tecnologia. Como já foi mencionado na Carta Aberta anterior, é uma expressão da crença do século XIX no progresso e na evolução tecnológica. Várias linhas de falha que percorreram as crenças do século XIX sobre a natureza e a cultura são manifestadas no corpo do artista de circo. No picadeiro, por exemplo, os artistas incorporam as esperanças, comum naquela época, que o homem se tornaria "livre" com a ajuda da tecnologia. Ao mesmo tempo, vemos que a tecnologia não é empregada para superar a natureza tanto como ele é usado para "tornar-se natureza" imitando vôo, estados de equilíbrio, etc. Este esforço para transformar a tecnologia em natureza parece uma contradição, mas é na verdade, um paradoxo. Afinal, é característica da estrutura emocional de romantismo de que tudo é sobre o anseio por um ideal. (LIEVENS. 2017)

Em entrevista, Verônica Piccini diz se sentir parte do circo contemporâneo, tendo até buscado fora do Brasil o estudo dessa linguagem específica por não se identificar diretamente com o "circo de virtuose", porém identifica problemas estruturais que tem feito com que ela se afaste desse enquadramento.

"Eu acho que às vezes, infelizmente, quem se identifica com o circo contemporâneo e fica dentro dessa estética, às vezes a gente se coloca em um lugar como se fosse um circo mais desenvolvido, eu não sei dizer, é difícil dizer essas palavras, o que eu tenho percebido que é ao contrário entendeu, a gente tem que realmente entender que o circo é muito amplo mesmo e o que é mais importante é aquilo que a pessoa está fazendo ser importante para ela" (Verônica Piccini em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

A problemática apresentada na citação anterior diz respeito a um certo pensamento, das pessoas que se reivindicam parte do circuito do "circo contemporâneo", de que esse circo seria uma expressão mais legítima ou, de alguma maneira, "mais artística" do que outras formas de circo. Não é o caso, neste trabalho, de adentrar as narrativas e práticas que estão por trás dessas construções (como circo contemporâneo e circo tradicional) e que operam hierarquias e critérios de legitimidade, mas sim de buscar dar voz aos próprios entrevistados para entender como eles próprios mobilizam essas discussões e valores. O que também pressupõe assumir que essas nomeações operam diferenciações e tornam mais visível a multiplicidade de formas e pensamentos que existem nas artes circenses.

Voltando à entrevista, é curioso observar como a artista ainda expressa um descontentamento em relação a como se constrói também alguns padrões em cima do circo contemporâneo, questionando o lugar da narratividade.

“[...]eu acho que eu por muito tempo dentro da escola do circo contemporâneo, me cobrava que tinha que ser narrativa, que eu precisava criar cenas com composições que são narrativas, e eu não sou, eu sou super coreográfica, super abstrata, sou super outra coisa, e acho que eu fui entendendo um pouco que me revolta mesmo um pouco isso, porque eu acho que a gente acaba sem querer tendo um julgamento de valor” (Verônica Piccini em entrevista com Verônica Piccini e Marina Viski, 2021)

Vale mencionar que não é consenso que o circo contemporâneo seja pautado por uma visão dramaturgicamente mais narrativa – ao contrário, grande parte dos autores o associa a formas cênicas mais performativas. De qualquer forma, Verônica apresenta neste incômodo, ocasionado pela sua própria experiência com essas classificações, mais um ponto interessante para refletirmos sobre a nomeação de circo contemporâneo.

“E, como se trata de uma arte do espetáculo vivo, sua questão central, hoje, é aquela da invenção dramaturgicamente, isso quer dizer, de formas que fazem sentido no instante, na copresença. Apesar de não ter tempo para desenvolver esse ponto agora, permitam-me este inciso: não devemos de modo algum entender dramaturgia como a arte de contar histórias – a partir do modelo, por sinal obsoleto, do teatro clássico –, mas como a arte de construir efeitos – de sentimento, de gosto, de legibilidade, de conversação, e muitos outros efeitos sociais.” (GUY, 2017)

Marina Bombachini também fala sobre a sua proximidade com o circo clássico e vê como necessária certas aproximações para a própria identificação enquanto circo.

“nesse nosso circo contemporâneo, a gente tem que tomar cuidado para não perder a essência do circo. Aí fica complicada a discussão. Eu me preocupo muito com a essência do circo, com a virtuosidade e me inspiro muito no circo clássico. No meu fazer, eu procuro não abandonar as coisas que são essencialmente circense, o grande truque, a tensão, a virtuosidade. Eu gosto assim, acho importante preservar isso dentro da linguagem. Não é uma negação, a gente tem a nossa história sim, sobre o fazer circense. Cada um tem sua bagagem, e pra mim é muito importante, me referencio e reverencio o fazer clássico. Nesse formato mesmo, como estrutura, algumas fórmulas básicas, tipo começar o espetáculo com um bom truque, recheio e finalizar com o melhor truque.” (entrevista com Marina Bombachini, 2022)

A artista traz com segurança a sua relação com o circo clássico, mostrando que – de maneira bem diferente da reflexão feita por Noel, apresentada acima – enxerga a virtuosidade como parte fundamental do que seria uma “essência” do circo. Ela toma

isso como inspiração até mesmo na estrutura de suas obras mais recentes, mesmo que se identifique e se reivindique como parte do circo dito contemporâneo. Vale mencionar que todas as pessoas entrevistadas compartilham a posição de defender o circo clássico no sentido de enxergá-lo como ponto de partida e espécie de pilar para a linguagem, o que se distancia bastante de uma postura de negar essas formas.

“Sim, considero que [o que faço] é “contemporâneo”, e gosto de falar “expandido”. Contemporâneo e expandido, porque é um circo que conversa com as questões do seu tempo, nos modos de produzir e conceber a prática. O vínculo das políticas públicas como recurso para a sustentabilidade dos projetos. Porque transborda o circense com outros registros. Registros tanto físicos do corpo, como de outras materialidades e imaterialidades.” (entrevista com Noel Rosas, 2022)

Noel não só entende sua produção como “circo contemporâneo” como também acrescentou a adjetivação “expandido”, explicando que a conexão com seu tempo em relação aos modos de produção e de criação em diálogo com os possíveis modos de financiamento são as respostas possíveis para esse pertencimento, confirmando e dialogando com o que Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2020) apresenta como possível definição para este enquadramento.

Considerando os materiais gerados, pode-se compreender que o conjunto real de práticas criativas e pedagógicas que entendemos como “circo” é amplo e diverso, e dentro dessa amplitude podem existir segmentações. As entrevistas abriram algumas portas em relação a definição do circo contemporâneo que serão interessantes de observar, a critério de entender na prática por onde foram desenvolvidos os pensamentos de criação de cada um. A riqueza das conversas sobre este segmento, potencializa o que foi trazido das referências bibliográficas e colocadas ao decorrer do primeiro capítulo, entendendo possíveis diferenças e semelhanças. Importante também entender algumas problemáticas que fazem parte da lógica desenvolvida, a ponto de elucidar partículas desconhecidas que podem ficar apenas no campo da romantização de um fazer, compreendendo que existe uma complexidade que está além do certo e do errado. As perguntas respondidas levantam novas dúvidas sobre o circo dito “contemporâneo”, o que faz a trajetória de pesquisa continuar.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A princípio esta pesquisa tinha como norte uma identificação externa do treinamento circense, por conta de haver certos desacordos pessoais em relação a como aprendi a treinar e praticar as modalidades circenses. Porém a proporção que a pesquisa se desenvolvia, e com desenvolvimento englobo: escrita, leitura, cursos, conversas com outras pessoas que pesquisam o circo e etc, foram acontecendo mudanças na prática diária, como: tempo de prática, a identificação do que era treinamento e do que não era, desinteresses e novos interesses. Através de frustrações e descobertas, esta pesquisa tornou evidente que a prática do circo não se limita à prática muscular, ela pode fazer parte, porém ela não deve ter um nível hierárquico que apague outras possibilidades. A divisão entre treinamento técnico virtuoso e treinamento artístico divide também a lógica de pensamento enquanto artista, tudo se contamina de maneira positiva ou negativa, portanto deve-se estar ciente das escolhas feitas em sua maneira de se colocar enquanto circense.

Confesso que nos últimos momentos da escrita deste trabalho atravessei um longo hiato em relação a prática física do circo, demorei para identificar qual era o real significado por conta de inúmeros motivos, porém conclui que ainda seguia certas estruturas de treino que já não me contemplavam. Mesmo depois de diagnosticar detalhes com este tempo específico de pesquisa atravessado nos últimos anos, existe uma dificuldade de se desvincular de certas “receitas” dadas como essenciais para ser um artista circense. Neste momento volto a me encontrar com este tipo de treinamento, fazendo pesquisas corporais que passam por diversas maneiras de se fazer circo, não se afastando dos truques e nem das práticas de condicionamento físico, porém justificando esses pontos e querendo atravessá-los, tentando afastar o pensamento de finalidade desses procedimentos.

Esta pesquisa pretendia entender uma possível ruptura ocasionada nas artes circenses recentemente. Isto porque a caminhada de início mais comum para o circense é através de professores que ensinam priorizando as habilidades técnicas, e quando se entra em contato com o circo contemporâneo a discussão pode se apresentar de maneira superficial, pressupondo que o circo contemporâneo se resume a padronizações estéticas, mesmo quando já se está dentro destas lógicas

de produção e mesmo de estruturação de pensamento diferentes. Foi importante ter como início da pesquisa a leitura do texto "Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo" de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, orientadora deste estudo, pois diante das diversas perguntas levantadas foi encontrada a estruturação para, de alguma forma, começar a investigação.

Durante a pesquisa, o entendimento foi além de enxergar rupturas, a busca era identificar, por meio dos discursos das pessoas entrevistadas, diferentes modos de se fazer circo e a importância de cada uma em seus circuitos artísticos. É interessante perceber que estes "circos" têm sim certos pontos de semelhança que podem ajudar a intitular uma obra como artes circenses - mesmo que ainda não exista um consenso nesse ponto - e com isso compreender as estruturas, porém é também relevante observar as particularidades acerca de cada segmento.

"Numa época em que se questionam os valores da cultura, o circo precisa fomentar o debate, duvidar da cópia, abrir as portas para habitar terras estrangeiras e aceitar a diversidade para contribuir com a função crítica da arte." (STOPPEL, 2019, p.15)

Essa pesquisa teve como recorte específico artistas que se reconhecem como parte do circo dito contemporâneo, e as entrevistas mostraram desconstruções e revoluções em seus fazeres diários. Erica Stoppel (2019) fala sobre a revolução em relação a paradigmas de sua própria identidade, e percebe-se que o circo em si dialoga com a pluridisciplinaridade. Stoppel afirma ainda que isso faz parte de sua "natureza inventiva". Como já dito, o circo acompanha as mudanças históricas e suas alterações estéticas, políticas e performativas fazem parte dessa invenção que, de alguma forma, sempre foi inerente para a estrutura circense, portanto parece justificado até mesmo falar sobre essa construção de uma nova palavra que intitularia um segmento de circo.

Ainda levando em consideração a citação de Stoppel feita anteriormente, é possível fazermos novamente uma análise em relação às artes circenses andarem em diálogo com a história. O momento atual necessita de um circo reativo, propositivo e acessível para que os desdobramentos sejam críticos e não ilusionistas.

A pesquisa buscou também refletir, ainda que indiretamente, sobre os fatores que legitimam uma obra de arte como circo e, sobretudo em relação aos trabalhos de circo contemporâneo, que em diversos momentos são questionados em seu estatuto de produções artísticas circenses. Esse tema não foi aprofundado porque



não era o objetivo principal da pesquisa, mas é interessante citar Jean-Michel Guy (2017), que apresenta três definições que ajudam a nortear as discussões. Para ele, a “intencionalidade expressiva do gesto circense” (GUY, 2017), ou seja, a intenção singular que torna o gesto diferente de um movimento esportivo ou cotidiano, tendo a expressão artística como direcionamento, é um dos fatores associados ao caráter artístico das obras. Em segundo lugar, ele afirma que “é pela mera existência das obras que o circo firma a sua potência artística” (GUY, 2017), ou seja, a simples existência de obras que se intitulam como artes circenses sustenta essa nomeação.

Por último, o autor sustenta que “a diversificação de suas formas é em si um argumento artístico.” (GUY, 2017) Neste trecho, Jean-Michel Guy faz uma análise interessante sobre a multiplicidade dos princípios serem também definidoras do que é arte, já que quanto mais pessoas produzindo dentro da linguagem, ainda mais será diverso os tipos de resultado cênico.

As entrevistas com os artistas aproximaram pontos importantes sobre a prática das artes circenses contemporâneas. Um deles é sobre uma busca por alcançar a intimidade e subjetividade em vários sentidos, como: pessoa e objeto ou artista e público. Em todas as conversas com artistas, a relação com o íntimo foi levantada, os artistas e as artistas trouxeram muito de sua própria relação com o mundo para definir as suas criações e mesmo para entender como chegam e se colocam como eles e elas diante do público sem representação. Uma das entrevistadas chega a dizer em entrevista sobre isso de maneira mais direta, colocando o autoconhecimento e o conhecimento do aparelho como vínculos principais para a intimidade cênica.

“Porque é uma intimidade com o aparelho mesmo, e acho que isso a gente ganha tanto com a virtuose, mas também com uma pesquisa de corpo, de noção do corpo no espaço, de um auto conhecimento e da relação entre você e o aparelho.” (Marina Viski em entrevista com Veronica Piccini e Marina Viski, 2021)

Um segundo ponto importante das entrevistas foi a diversidade de formações e experiências de práticas vivenciadas pelos artistas entrevistados, todos de uma mesma geração que hoje tem entre 30 e 35 anos. Alguns deles vieram de formações corporais clássicas, como circo tradicional ou ginástica artística, outros aprenderam de contextos de autodidatismo e troca como o circo de rua e os festivais – e todos passaram por momentos de desconstrução e ressignificação das técnicas e busca por caminhos próprios de prática, mais alinhados às suas buscas e

questões artísticas atuais. Interessante também notar como essas transformações moldam as práticas que esses próprios artistas orientam como educadores. Por fim, se destaca também as próprias concepções que as pessoas entrevistadas formularam acerca das classificações de seus trabalhos e sobre a própria narrativa de "circo contemporâneo".

A trajetória desta pesquisa trouxe um método de formação atribuído não só a bibliografia e as entrevistas com artistas, mas também aos cursos acompanhados sobre o tema discorrido, em especial os ministrados por Maria Carolina Vasconcelos e Oliveira, que foram: "Circo(s) Contemporâneo(s): o que muda, o que permanece?" pelo projeto de extensão Circo da Barra<sup>16</sup> e "Fazer e pensar o(s) Circo(s) Contemporâneo(s)" pelo centro de pesquisa e formação do SESC, ambos em 2020, ajudaram a trazer uma certa tranquilidade em relação a escrever sobre um tema que traz tanto atrito diante da comunidade circense. Os cursos geraram caminhos de discussão interessantes entre artistas de diversos segmentos e estilos, além de fazer a ponte para a reunião dos artistas circenses durante a pandemia de covid-19, doença ainda intensa nos primeiros anos desta pesquisa (2020 e 2021), que impediu as possibilidades de encontro presencial como as convenções de malabarismo e circo e espetáculos, porém aproximou pessoas de lugares distantes através de ações como cursos e festivais online que enriqueceram as possibilidades de discussão.

Mas, acima de tudo, tentamos esquecer todos os mitos românticos que cercam e moldam nossas práticas. Procuremos o potencial do circo como um meio, em vez de repetir os mitos que o obscurecem. Vamos partir de espetáculos que confirmam a norma e nos deixam inventar novos mitos. Vamos refletir sobre o que significa ser um corpo virtuoso no picadeiro. Examinemos nossas relações com nossos objetos. Vamos procurar como tudo isso pode nos dizer algo sobre o nosso mundo contemporâneo e nosso lugar nesse mundo. (LIEVENS, 2017)

Por fim, Bauke Lievens fala sobre possíveis direcionamentos relevantes para acompanhar o artista contemporâneo, para que se possa continuar entendendo a importância de se estar próximo ao mundo atual, além de se colocar diante do que vem acontecendo historicamente. Nesse sentido, ser um espaço de ilusão não favorece as mudanças necessárias que a sociedade precisa e mesmo que não seja

---

<sup>16</sup> Projeto de extensão do Instituto de Artes da Unesp, gerido na época pela professora Dra. Lilian Freitas Vilela, como meio de pesquisa da linguagem circense.

uma pretensão mudar o mundo, o lugar ao qual ocupamos deve ser imbuído de discussão e debate constante, além de entender e combater os lugares de invisibilização ou de qualquer outro ato que seja excludente para a sociedade no geral. Esta pesquisa continuará e ainda tentará ser movimento não codificado diante das incertezas que surgirem e modificarem o trajeto atravessado.

## REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. Na escola da pista. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 169-173.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, M. O Artista e o Artesão, in: **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins Editora, 1975. Disponível em: <[http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Artista-e-o-Artes%C3%A3o\\_M%C3%A1rio-de-Andrade-ilovepdf-compressed.pdf](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Artista-e-o-Artes%C3%A3o_M%C3%A1rio-de-Andrade-ilovepdf-compressed.pdf)> Acesso em: 12 nov. 2020.

BARBOSA, Céu. Corpas dissidentes no circo: narrativas insurgentes e desafios. In: **Circa festivália [livro eletrônico] : ensaios e reflexões sobre artes circenses escritas por mulheres**, São Paulo : Ed. da Autora, p. 07-28, 2021.

BOLOGNESI, M. F. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, n.1, p. 101-112, 2001. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732001000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100007&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 10 set. 2020.

\_\_\_\_\_. O novo-velho circo. **Moringa - Artes do espetáculo**, [S.l.], v. 9, n. 2, 2018. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2018v9n2.43624. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43624>>. Acesso em: 12 set. 2020.

\_\_\_\_\_. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2010. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i1.1.%p. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/496>>. Acesso em: 20 set. 2020.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; PRODÓCIMO, Elaine; PINHEIRO, Pedro Henrique G. G. **Jogando com o circo**. São Paulo: Editora Fontoura, 2011. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/livraria/jogando-com-o-circo-2/>> Acesso em: 20 mai. 2021

BRETON, Gaëlle Le. Continuing training for circus arts teachers. **FEDEC**. 2017  
Disponível em:  
<<http://www.fedec.eu/en/articles/2113-continuing-training-for-circus-arts-teachers---planning-facilitating-and-evaluating>> Acesso em: 14 nov. 2020

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COELHO, Alessandro; ISHIKAWA, Débora. **Atividades circenses na escola**. São Paulo. 2019.

COSTA, I. A. As artes do circo. **Sinais de Cena**, [S. l], p. 49–56, 2005. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12394>>. Acesso em: 3 set. 2020.

DUMONT, Agathe. Support and alignment: in search of balance. **FEDEC**. 2017.  
Disponível em:  
<<http://www.fedec.eu/en/articles/2116-support-and-alignment-in-search-of-balance>>  
Acesso em: 13 nov. 2020

\_\_\_\_\_. From technical movement to artistic gesture.  
**FEDEC**. 2017. Disponível em:  
<<http://www.fedec.eu/en/articles/1750-from-technical-movement-to-artistic-gesture>>  
Acesso em: 13 nov. 2020

DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O corpo na formação dos circenses. In: **Revista do Lume**. 2015. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/374>> Acesso em: 27 out. 2020

GABER, Floriane. O nascimento de um gênero híbrido. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 47-51.

GOUDARD, Philippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 39-46.

GUY, Jean Michel. Canguru, inveja, pia entupida, gengibre. **Panis & Circus**, 2017.  
Disponível em:  
<<https://panisecircus.com.br/canguru-inveja-pia-entupida-gengibre-conferencia-do-artistajeon-michel-guy-discute-processo-de-transformacao-de-escola-de-circo-em-espaco-dearte/?fbclid=IwAR3z-3GNFISM0taOqdUC0RrlcmB1wFstFEwIaOISskHYimjrfQz--H-2Gfo>> Acesso em: 10 out. 2020.

\_\_\_\_\_. Jogar não é brincar. In: WALLON, Emmanuel (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 87-94.

INFANTINO, J. Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. **RUNA, archivo para las ciencias del hombre**, v. 31, n. 1, p. 49-65, 30 jul. 2010. Disponível em: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/757>> Acesso em: 24 nov. 2020

KANN, Sebastian. Dissapearing acts: updating the contemporary circus. **Circus Now**, 2015. Disponível em: <<http://circusnow.org/disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/>> Acesso em: 05 dez. 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. O mito chamado circo [The myth called circus]. In: **Circus Dialogue**, 2016. Disponível em português em: <<http://www.instrumentodever.com/poeticas/sde9p5d7d9ew7hntyfrt2ez4nelt7b>> Acesso em: 20 out. 2020.

\_\_\_\_\_. Primeira carta aberta ao circo [First open letter to the circus]. In: **Etcetera**, 2015. Disponível em português em: <<http://www.instrumentodever.com/poeticas/DAY/MONTH/YEAR/TITLE-2>> Acesso em: 30 out. 2020.

LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. **Repertório**, Salvador, ano 23, n. 34, p. 142-163, 2020.1 Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35551>> Acesso em: 30 fev. 2021

MACHADO, Alex Rodrigues; KEISERMAN, Nara Waldemar. Você treina ou ensaia? dicotomias no campo circense e propostas para aprendizagem/criação/performance a partir de elementos do sistema Laban/Bartenieff. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32, p. 171-182 set./dez. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/104277/59483>> Acesso em: 30 jun. 2021

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin D'Ornelas. O circo hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia contemporânea. **Repertório**, Salvador, ano 23, n.

34, p. 90-113, 2020.1 Disponível em:  
<<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35765>> Acesso em: 10 jun. 2021

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**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2016. disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/141937>> Acesso em: 17 fev. 2021

SACCHI, Wellington. **A identidade saltimbanco**. Campinas: UNICAMP. 2009. 107f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284025>> Acesso em: 10 mai. 2021

SILVA, Erminia. **O circo: sua arte e seus saberes** : o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. 1996. 162f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em:  
<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279775>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. O circo-família e o respeitável público. In: **Circonteúdo**. 2009. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/o-circo-familia-e-o-respeitavel-publico-2/>>. Acesso em: 25 nov. 2020

\_\_\_\_\_. Circo-teatro é teatro no circo. In: **Revista Anjos do Picadeiro 7** – Encontro Internacional de Palhaços. Rio de Janeiro: Teatro de Anônimo/Petrobrás; Editora: Ieda Magri, maio de 2009, pp. 32-51. ISSN 1983-6449, 105 p. Disponível em <<https://www.circonteudo.com/circo-teatro-e-teatro-no-circo-2/>> Acesso em: 02 fev. 2021

\_\_\_\_\_. O circo era uma escola única e permanente. In: **Jornal Arte e Diversões**. São Paulo, jan/fev de 1999, número 14, e Silveira, Cleia (org.) – Rede Circo do Mundo Brasil uma proposta metodológica em rede. Rio de Janeiro, Fase, 2003, pp. 34-38. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/325962079\\_silvaerminia-o-circo-era-uma-escola-unica-e-permanente](https://www.researchgate.net/publication/325962079_silvaerminia-o-circo-era-uma-escola-unica-e-permanente)> Acesso em: 20. jun. 2021

STOPPEL, Erica. Circo em revolução. In: **Festival Internacional Circos Sesc** -

**Catálogo.** 2019, p. 16-17. Disponível em:

<[https://issuu.com/sescsp/docs/catalogo\\_circos\\_final\\_bx](https://issuu.com/sescsp/docs/catalogo_circos_final_bx)> Acesso em: 03 set. 2020.

VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. **Repertório**, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020.1 Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>> Acesso em: 1 set. 2020..