

2 Histórias de circenses fazendo circo

Se considerarmos que nas artes circenses o corpo é o protagonista, que nelas homens e mulheres com as mais diferentes origens e experiências se expressam através de gestos físicos arriscados, podemos dizer que elas antecedem o próprio Circo, que tem pouco mais de três séculos. Para Alice Viveiros de Castro,

“As artes circenses, como a dança e o canto, têm origem no sagrado, naquelas representações onde se permitia essa loucura que é a arte. Além, claro, da sua relação com as práticas esportivas. Já o circo, como nós o conhecemos – um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas (...) -, é a forma moderna de antiqüíssimo entretenimento de diversos povos e culturas” (Castro In Torres, 1998, p.16).

Apesar dos grandes esforços que os pesquisadores vêm realizando, especialmente a partir do século XX, no sentido de encontrar o que seria uma origem, é difícil delimitar o lugar e o momento precisos do surgimento desta expressão artística que, para ser possível, não requer mais do que um corpo humano pronto e disponível para viver situações de risco. Como então demarcar uma origem para essa tradição por excelência arriscada? De acordo com Ermínia silva,

“Se entendermos que as histórias do circo são as histórias dos circenses fazendo circo, pressupõe-se, também, que não existe “A História do Circo”, no singular, mas sim no plural. Assim, o conjunto de várias histórias representa os vários momentos de produção das artes circenses. Múltiplas serão também as linguagens artísticas herdadas e produzidas por uma multidão de artistas anônimos desde as primeiras manifestações sociais dos homens, mulheres e crianças, aonde quer que eles estivessem e estejam”.²

Portanto, partiremos aqui do princípio que as artes circenses têm muitas origens e influências, e estão presentes em quase todas as culturas, desde a antiguidade até os dias de hoje.³ A leitura das histórias de circenses fazendo circo que será proposta, servirá não para definir, mas para construir um solo para podermos pensar o momento atual pelo qual esta expressão artística está passando.

² SILVA, Ermínia. “A linha do tempo das artes circenses”. Disponível em: http://www.circonteudo.com.br/v1/index.php?option=com_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424 Acesso em: 20 jan. 2010.

2.1

Antes do Circo

Partiremos então do princípio que as artes circenses não tiveram uma só origem, e que desde que o homem é homem ele experimenta seu corpo e testa seus limites. No entanto, não se trata apenas de uma prática esportiva, o risco, para o circense, está ligado a uma necessidade de expressão artística específica.

Poderíamos dizer que as artes circenses surgiram na China, onde foram descobertas pinturas rupestres de mais de 5.000 anos nas quais apareciam acrobatas, contorcionistas e equilibristas em posições corporais pouco comuns.⁴

Poderíamos dizer também que elas surgiram no ano 108 a.C., na China, na grande festa palaciana preparada para os estrangeiros recém chegados ao país, pois a partir desta primeira edição, composta por uma grande variedade de números acrobáticos e teatrais, o imperador Wu, decidiu que todos os anos, durante o Festival da Primeira Lua, seriam feitas apresentações daquele tipo, e a cada ano, elas eram enriquecidas com mais números acrobáticos, como equilíbrio na corda bamba, equilíbrio sobre as mãos ou sobre a percha⁵ e a arte de engolir espadas e cuspir fogo.

No entanto para Georges Strehly, seriam os egípcios os precursores das artes circenses no mundo (Strehly, 1903, p. 25), pois em suas pirâmides foram encontradas pinturas de malabaristas e paradistas⁶ datadas de 2.500 a.C; e nos grandes desfiles militares, organizados em homenagem aos faraós, eram exibidos animais selvagens, oriundos das terras conquistadas - o que poderia indicar a presença dos primeiros domadores de feras.

Poderíamos também dizer que elas surgiram na Grécia Antiga, pois lá os conquistadores, ao retornarem de uma batalha bem sucedida, expunham nos hipódromos os animais exóticos que haviam sido apreendidos em terras estrangeiras, como prova de bravura e coragem - o que poderia marcar também a existência dos primeiros domadores. Além disso, ao mesmo tempo, as

⁴ Para mais informações sobre o circo na China ver: JACOB, Pascal. *La souplesse du dragon - Repères et références pour une histoire du théâtre acrobatique en Chine*. Paris: Magellan et Cie., 2008.

⁵ A percha é uma vara comprida que é apoiada na testa, ventre ou ombros de um acrobata que faz a função de base. Em seu topo, outro acrobata realiza uma série de movimentos de força e equilíbrio.

⁶ Os “paradistas” são acrobatas que fazem “paradas de mão”, ou seja, são aqueles que ficam parados, de cabeça para baixo, com o equilíbrio de seus corpos nas mãos.

Olimpíadas, criadas em 776 a.C., “sob o signo do esporte, expunham os atletas em disputas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas” (Bolognesi, 2003, p.24).

Para Philippe Goudard, o atleta representava naquela época o homem ideal, cuja motivação era esculpir seu próprio corpo e depois afrontar-se, sob o olhar dos deuses, para ganhar. “Ele é de uma só vez padre e vítima do deus pelo qual ele se sacrifica” (Goudard, 2005, p. 189). Ou seja, ao mesmo tempo em que homenageavam os deuses, os atletas testavam fisicamente os limites que lhes eram impostos por sua condição humana. Nas Olimpíadas, arriscavam-se em uma série de disciplinas, como: atletismo, que abarcava as corridas a pé e a cavalo, *pentatlon* (lançamento de disco, lançamento de dardo, salto em comprimento, a corrida de estádio e a luta), pugilato e pancrácio, além de se dedicarem à declamação de poesias e apresentações de dança, música, teatro e mímica.

Diversos elementos podem sugerir que estas competições físicas eram como espetáculos que continham em si muitos elementos que posteriormente seriam definidos como sendo característicos das artes circenses, (Bolognesi, 2003, p. 25) como: os concursos acompanhados por músicas, as fronteiras móveis entre dança e luta; os corpos que se apresentavam nus e eram decorados e preparados com óleos e terra; e, além disso, os atletas/artistas arriscarem suas vidas na cena.

Alguns pesquisadores localizam o aparecimento das artes circenses não na Grécia, mas nos jogos que aconteciam nos anfiteatros, estádios e circos imperiais da Roma Antiga. Os *ludi romani* eram festivais de caráter religioso e político, compostos por dois tipos de competição - os *ludi scaenici*, um tipo de competição dramática, e os *ludi circenses*, um tipo de competição atlética. Estes, mais interessantes para o público que as peças encenadas nos anfiteatros e estádios, aconteciam em circos,⁷ como o *Circus Maximus*, por exemplo.

Para Philippe Goudard, os *ludi circenses* interessavam imensamente ao público romano por duas características: de um lado, por oferecerem ao público uma possibilidade de se acompanhar a coragem do vencedor e do vencido diante da morte; e de outro, por conta da sensualidade que envolvia o contato de corpos

⁷ Os circos eram espaços compridos e retangulares com as extremidades arredondadas. Neles, prevaleciam como atividade: a exibição dos combates entre gladiadores, a caça a animais selvagens, as corridas de carros, execuções públicas e as batalhas navais – para as quais era necessário inundar a arena ou transferir a competição para um lago.

em ação. Mas, embora expusesse corpos atléticos em situações limite, o risco físico dos jogos romanos não era estava inserido no âmbito da crueldade, do sadismo e do pecado como concebemos hoje. Para Mário Bolognesi,

“Os gladiadores, por exemplo, não eram apenas homens condenados à morte, diante dos quais dever-se-ia cultuar a piedade. Antes de mais nada, eles eram atletas que colocavam suas vidas em risco, em um jogo de vida ou morte, cuja coragem era reverenciada pelo povo romano” (Bolognesi, 2003, p.26).

Paul Veyne salienta também que não se pode afirmar com convicção que a cultura greco-romana era cruel pelo fato de seu público se deliciar com apresentações sanguinárias; inclusive ele assinala que na época o prazer de ver o sofrimento alheio era altamente reprovado enquanto prática. Para ele, as lutas entre os gladiadores tinham um caráter simbólico difícil de ser compreendido *à posteriori*.

8

A crueldade presente nos corpos que se arriscavam nos *ludi circenses* (e nos corpos que assistiam ao espetáculo) não consistia exatamente no prazer do massacre, no sangue que era derramado em combate, mas sim no interesse por uma experiência capaz de desarticular certos conceitos e práticas políticas e culturais comuns na época. Seria então essa espécie de crueldade que levava os corpos aos seus limites biológicos e sociais uma característica dos circenses na antiguidade?

De acordo com Mário Bolognesi, mesmo tendo sido importados da Grécia, onde prevalecia o diletantismo, ao menos até o século V a.C., “em Roma, predominou o profissionalismo dos atletas e das disputas”; e “o esporte foi um dos ingredientes principais de uma grande festa política” (Bolognesi, 2003, p.27).

Com o passar do tempo, os combates corpo a corpo começaram a ser não só estimulados, mas organizados por políticos e imperadores romanos que viam neles uma possibilidade de aumentar sua popularidade. Aproveitando-se desse caráter religioso e militarista, os jogos foram inseridos em um amplo projeto político direcionado às massas - o *Panis et Circenses* - o que, para Bolognesi, diferencia esses atletas dos artistas circenses. Além disso, o caráter competitivo que dominava

⁸ Para Veyne, “Os combates entre os gladiadores, as disputas dos carros e os sacrifícios impostos aos vencidos davam-se em circunstâncias religiosas e psicológicas precisas que problematizam a noção de sadismo e crueldade que o cristianismo, durante séculos, quis dar a entender”. (Veyne Apud Bolognesi, 2003, p. 26).

os jogos romanos mostra que, neles, o risco estava mais relacionado ao esporte do que à arte, o que só ressalta essa diferença.

2.2

Sobre os bancos

Na Idade Média, quanto mais cristão se tornava o Império Romano, mais à margem ficavam os artistas circenses, chamados na época de artistas da diversão. Frequentemente proibidos de se apresentar em recintos fechados, eles foram migrando para as feiras, onde pequenos tabladros, parecidos com bancos de madeira, eram montados, e serviam de palco para suas apresentações teatrais e acrobáticas. Daí é que teria surgido o nome *saltimbanco* – como referência aos artistas que saltavam sobre os bancos. Para Patrice Pavis,

“Saltimbanco é o termo genérico para malabarista, pelotiqueiro, embusteiro, charlatão, farsante, pregoeiro, arranca-dentes, paradista. (...) O espetáculo dos saltimbancos, na maior parte das vezes, é baseado numa performance física, e não na produção de um sentido textual ou simbólico. Os procedimentos se baseiam numa habilidade física ou burlesca” (Pavis, 2005, p. 349).

As Cruzadas e a reabertura do Mar Mediterrâneo, no século XII, também estimularam o crescimento destas feiras, onde elementos do teatro, da dança e da música eram assimilados às apresentações dos saltimbancos, que aconteciam geralmente à luz do dia. Essa variedade de linguagens experimentada explicitamente, ao mesmo tempo em que valorizava a contribuição de diversas artes, já fazia uma crítica à estrutura fechada dos gêneros que incorporava.

Poderíamos dizer que foi nesse momento histórico e nessas feiras que os artistas saltimbancos começaram a apresentar os elementos que até hoje fazem parte da linguagem circense. Esses grupos de artistas representavam, dançavam, cantavam, tocavam, saltavam, cuspiam fogo, manipulavam marionetes, dançavam em cordas, eram equilibristas, malabaristas e adestradores de animais.

As feiras e praças públicas foram o lugar de surgimento da *Commedia Dell'Arte* em meados do século XVI - para muitos pesquisadores berço da arte *clownesca* circense. De origem popular, as *trupes* que nelas se formavam eram compostas de atores diferentes dos “literatos acadêmicos” que se dedicavam a um teatro textual, pois a transmissão de suas ideias não se dava através da

representação de textos dramáticos: bastava que combinassem uma estrutura inicial e esta seria (re) criada a cada encenação. Eram artistas que bebiam de diversas influências e as utilizavam regidos pela lógica do acaso.

Com eles, a pantomima se desenvolveu e seus personagens fixos, construídos desde a Roma Antiga, foram bem modificados. Devido à quantidade de dialetos falados na Itália renascentista, berço da *Commedia Dell'Arte*, a pantomima passou a ser um instrumento facilitador da comunicação durante os espetáculos. Seu gestual representacional não tinha, em princípio, como objetivo provocar um efeito exagerado e cômico, nem substituir a palavra falada, mas estabelecer um diálogo com o público a partir de um conjunto de elementos mutantes.

Suas peças eram compostas de representação, canto, dança, acrobacias e malabarismos; e por isso era-lhes necessário um grande “domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para a apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento” (Berthold, 2003, p. 352). Eles escreviam com seus corpos e outros elementos um texto espetacular que dispensava o papel.

“Além do aspecto verbal e escrito, que é apenas um detalhe no complexo teatral, como pode ser observado na pantomima, no teatro de feira francês ou no melodrama, existe o texto do cenário, dos gestos, dos figurinos, das músicas, da iluminação (...) Este texto cênico ou texto espetacular em palimpsesto se configura como conceito e prática empírica e essencial do teatro, pois todas estas “unidades” complexas incompletas ou pedaços de inscrições convivem simultaneamente, sinais representados e vivenciados de palavras, ideias, relações, sentimentos, formas, cores, sons, etc. Unidades incompletas a espera do complemento contrastante. Isto configura o texto espetáculo, o texto espetacular”.⁹

A relação entre a *Commedia Dell'Arte* e as artes circenses pode ser feita de muitas maneiras e a partir de muitos pontos de vista. A maioria dos pesquisadores a faz através da figura do palhaço, afirmando que foi resgatando a tradição cômica do improviso que ele se cristalizou como personagem, sendo incorporado posteriormente ao Circo no século XIX.

Apesar de reconhecer seu papel fundamental como personagem circense, não irei, nesta dissertação, me dedicar a uma análise específica sobre a sua

⁹ CAMARGO, Robson Corrêa de. “A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto”. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson Corrêa %20de Camargo.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson%20Correa%20de%20Camargo.pdf)

corporalidade - o que já foi feito por pesquisadores brasileiros competentes, como Mário Bolognesi e Alice Viveiros de Castro, para citar apenas dois nomes. Irei aqui focar na discussão sobre os corpos dos acrobatas - os quais chamarei de “corpos circenses”, assumindo os riscos de uma generalização.

Para Bolognesi, “a principal matriz do circo é o corpo: ora sublime, ora grotesco” (Bolognesi, 2003, p.189). Partindo de uma definição de Bakhtin do grotesco, no livro *Palhaços* ele faz uma reflexão sobre o corpo do *clown* e alguns de seus membros - como sua boca exagerada e seu nariz vermelho – em comparação ao corpo do acrobata que, a partir de uma definição de Edmundo Burke, ele define como sublime.

Para Bolognesi, o sublime estaria ligado ao assombro, de arrebatamento, à impossibilidade de um pensamento intelectual frente a um evento - assim como na concepção kantiana – uma vez que ele “provoca surpresa e ao mesmo tempo denuncia a incapacidade do público em alcançar a proporção dada ao corpo pelo acrobata. O espanto toma conta e aniquila a possibilidade de entendimento da exibição.” (Bolognesi, 2003, p.189). Neste sentido poderíamos aceitar a relação que Bolognesi estabelece entre o corpo do acrobata e o conceito de sublime, uma vez que o número de risco de fato desperta uma sensação de grandiosidade e assombro que toma tanto o artista quanto o espectador.

No entanto, mais adiante, ele afirma que “na execução do sublimado triplo salto-mortal o artista jamais pode se entregar ao acaso” (Bolognesi, 2003, p.200) - o que pressupõe que o treinamento diário ao qual ele se dedica o prepararia para lidar apenas com os desequilíbrios que, voluntariamente, ele provoca, e que ele já sabe como resolver; mas não o deixaria pronto para lidar com imprevistos - como é o caso do palhaço, cuja função residiria justamente nesta habilidade.

Neste sentido, o corpo do acrobata não cabe em uma ideia de sublimidade; já que um bom treinamento é aquele que lhe dá ferramentas para resolver situações de risco, estando aberto ao intempestivo. A capacidade de lidar com o acaso, com o desequilíbrio e com a suspensão brusca de suas referências habituais é uma das características do circense. É frente a um vazio que ele é convocado à ação. De cima de um trapézio, dos ombros de um companheiro, pendurado em uma corda. Essa condição lhe propõe uma infinidade de possibilidades de experimentação de seu corpo no limite, enquanto limite.

Tenho perguntado para algumas pessoas o que elas imaginam quando eu digo a palavra: *circo*, e quase todas me respondem a mesma coisa: ir ao circo é sentar-se ao redor de uma pista circular, sob uma lona colorida, e assistir a um espetáculo mágico no qual acrobatas, dançarinos, palhaços e animais realizam números arriscados, seguindo uma lógica não narrativa. Pode ser um circo pequeno, com cadeiras de madeira que estalam, e cuja lona e figurinos já apresentam cores um pouco surradas. Seus artistas, geralmente da mesma família, se dirigem para fora da lona no intervalo entre seus números e, com apenas com uma troca de roupa, transformam-se nos vendedores de pipoca e algodão doce que adoçam a boca do público, enquanto este descansa. Magia e realidade se confundem nesse universo de elegância que, no entanto, não consegue esconder certa precariedade inerente à sua constituição. Também pode ser um circo maior, com mais de uma pista, um palco para as apresentações teatrais e artistas variados. Mas neste, a exuberância das cores vez ou outra consegue esconder a realidade dos corpos que se arriscam em cena.

Independentemente do tamanho, este modelo de circo faz parte da memória dessas pessoas. E mesmo da minha memória infantil. Mas será que existe um conjunto básico de elementos que definem o circo? Será que, para ser considerado um circense, é preciso nascer e crescer nestas famílias, viajar de cidade em cidade e participar de espetáculos que acontecem sob uma lona? Afinal, este *Circo* não inventou nada de muito diferente do que já estava sendo feito pelos artistas saltimbancos da Europa no século XVIII; ele apenas os reuniu em um espaço circular com cobrança de ingressos dando um nome para esta forma de expressão popular tão comum nesta época.

2.3

Sobre o dorso de um cavalo

Criado no século XVIII e cujo modelo foi reforçado ao longo do século XIX, o Circo Moderno ou Tradicional surgiu do encontro de dois universos aparentemente opostos: o da aristocracia militar inglesa e sua arte equestre, e o das trupes de saltimbancos que se apresentavam nas feiras e ruas da Europa nesta época.

Os cavaleiros que perderam poder econômico e político com a ascensão da burguesia começaram a organizar espetáculos ao ar livre (em geral nas praças públicas, mediante pagamento) ¹⁰ em que demonstravam habilidades na lida com o animal. No entanto, quando chegaram lá, encontraram os artistas de rua que, além números de dança, teatro e equilíbrio, já estavam experimentando as possibilidades de inserção do cavalo em suas apresentações. Os acrobatas, malabaristas e adestradores de animais tinham um corpo de rua, diferente os cavaleiros que estudaram nas “Altas Escolas”, mas ambos tinham em comum naquele momento a relação com o cavalo e puderam trocar experiências neste sentido.

Se definirmos que o circo surgiu a partir do encontro desses dois universos, torna-se importante ressaltar que a relação entre os circenses e os animais, principalmente o cavalo, foi fundamental para a constituição de um corpo circense particular, delineado por experiências em que os pés do acrobata, muitas vezes, tinham apenas o dorso de um cavalo em movimento como ponto de apoio. E, da mesma forma, os domadores precisavam de uma grande proximidade com a selvageria dos animais a que se dispunham domar.

Surgiram nesta época inúmeros grupos de artistas acrobatas formados por cavaleiros e saltimbancos. No entanto, a História do Circo costuma atribuir apenas ao grupo de Philip Astley a criação do Circo Moderno, afirmando que ele foi o primeiro a montar um espetáculo em um lugar cercado, com cobrança de ingressos, reunindo os artistas de rua e os cavaleiros.

Em junho de 1768 Astley inaugurou o *Astley's Riding School*, em Londres: uma arena de 13 metros, sem cobertura, na qual “a uma equipe de cavaleiros

¹⁰ Para mais informações ver: SILVA, Ermínia. “Um congresso de variedades” In *CIRCO-TEATRO. Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007, pp.33.

acrobatas, ao som de um tambor que marcava o ritmo dos cavalos, associou dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, hércules e adestradores de animais” (Silva, 2007, p.35). Nela conviviam em equilíbrio instável os ex-cavaleiros militares, representando a ordem, e os saltimbancos, a subversão a ela. No circo, o combate contra a gravidade sugeria um combate maior: às diferenças, aos costumes, aos modelos aceitos e defendidos na época. Para Emmanuel Wallon,

“O circo propõe perpetuar a aliança dos contrários. Assim como ele confronta o medo e o risco ou alterna o equilíbrio com o movimento, ele combina a mais profunda obscuridade e a mais viva luz, mobiliza a força a serviço da graça, associa o cristal de rocha à limalha, à pena e ao excremento. Por que ele não conciliaria o fundo popular, de onde temas, códigos, formas e pessoas frequentemente são oriundos, com a alta cultura com as quais as instituições montam a guarda?” (Wallon, 2009, p.161).

Contribuindo para a consolidação do Circo Moderno, a Revolução Industrial na Europa fez com que na metade do século XVIII as grandes cidades se tornassem os principais centros de produção e de comércio, em detrimento das pequenas e médias – que tinham as feiras populares como principal lugar de compra e venda de produtos manufaturados. Assim, as tradicionais feiras medievais perderam prestígio, deixando sem emprego um grande número de artistas que passaram a fazer parte do novo empreendimento que se firmava naquele período.

Para Mário Bolognesi,¹¹ esta forma de adaptar-se às novas regras de comercialização, adotada pela cultura popular, ganhou grandes proporções: com ela se instalava um *modus operandis* baseado em valores prioritariamente comerciais, no qual o público passou à condição de comprador de espetáculos.

Devido ao grande sucesso de público, em 1779 Astley inaugurou, na Inglaterra, o *Astley Royal Amphitheater of Arts*: um local fixo, cercado por uma arquibancada e coberto de madeira, para proteger das chuvas. Nele passou a montar grandes espetáculos acrobáticos, essencialmente equestres (mesmo as pantomimas e os mimodramas tinham o cavalo como base para suas encenações).

Pouco depois da estreia, um dos ex-artistas de Astley, Charles Hughes, resolveu montar sua própria companhia, instalando-a perto do anfiteatro do antigo

¹¹ Para mais informações sobre o assunto, ver: BOLOGNESI, Mário. Op. Cit., 2003, pp.38.

padrão; e foi aí que pela primeira vez apareceu o nome Circo no mundo moderno: o *Royal Circus*, de Hughes, em 1780. Nele, os artistas alternavam-se entre encenações que aconteciam em um palco, semelhante ao teatral; e em uma pista circular, onde se apresentavam os cavaleiros e saltadores.¹² Embora acontecessem em uma estrutura diferente da de Astley, os espetáculos no *Royal Circus* também tinham o cavalo como elemento principal. Os exercícios acrobáticos eram geralmente divididos em volteios, também chamados de galopes livres, e demonstrações da “Alta Escola”, nas quais o cavaleiro mostrava suas habilidades com o animal.

Como já havia prometido, Astley saiu da Inglaterra e levou seu espetáculo para o resto da Europa. Em 1783, em Paris, ele construiu seu segundo anfiteatro e foi nesta época também que Antonio Franconi associou-se a ele.

Franconi era um italiano que, devido ao seu envolvimento em uma disputa, fugiu para França, tornando-se adestrador de pássaros e cavalos, e o responsável pelo cuidado dos animais de algumas trupes ambulantes. Após apresentar-se no espetáculo de Astley, ele se tornou seu sócio e tomou conta do anfiteatro no período da Revolução Francesa, em que Astley teve que voltar para a Inglaterra. Em 1793 Franconi inaugurou, no mesmo lugar, mas com seu próprio espetáculo e companhia, o *Amphithéâtre Franconi* - que se tornou, após uma série de modificações, o *Cirque Olympique*, em 1807.

Por ter tido um grande contato com expressões artísticas mais populares, Franconi soube bem aproveitá-las, e com isso deu um maior dinamismo à estrutura criada por Astley. Para Bolognesi, foi ele o responsável pela valorização dos números acrobáticos e teatrais no circo, pois foi ele quem “introduziu no espetáculo de cavalos as habilidades atlético-acrobáticas, o adestramento de pássaros e pombos, o equilíbrio sobre cordas, além de ter sugerido, em 1807, na França, em plena época napoleônica, o termo “circo” para nomear esse novo tipo de espetáculo” (Bolognesi, 2003, p.36) - embora Hughes já estivesse usando este nome na Inglaterra.

No fim do século XVIII, muitos artistas circenses vindos da Europa já desembarcavam no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo; mas

¹² Sobre a arquitetura do circo de Astley e de outros circos ver: DUPAVILLON, Christian. *Architectures du Cirque: des origines a nos jours*. Paris: Le Moniteur, 2001.

foi no início do século XIX que o primeiro circo chegou à América Latina, mais precisamente à Buenos Aires: o *Circo Bradley*, propriedade de um cavaleiro inglês.

De acordo com Ermínia Silva, foi só em 1834 que um circo organizado como tal chegou ao Brasil (Silva, 2007, p.58). Depois de ter sido aluno de Franconi, o circense Giuseppe Chiarini decidiu viajar para a América do Norte, montando lá um circo que foi para o Japão, para a América Latina, e chegou em seguida ao Brasil. A partir de então, o circo tradicional europeu entrou em contato com a cultura brasileira, com os artistas locais,

“produzindo um espetáculo que, se por um lado deixa clara a preservação de grande parte do modelo europeu de se fazer circo, por outro vai operando mudanças na produção do espetáculo, na sua organização ou na representação dos vários gêneros artísticos, pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos vivenciados” (Silva, 2007, p.58).

Mas quais eram os elementos que compunham este modelo de circo? O que acontecia quando ele entrava em contato com outras culturas? E quais eram os efeitos desse encontro nos corpos de seus artistas e na estrutura de seus espetáculos? De acordo com Jean-Michel Guy,¹³ podemos definir seis grandes características do Circo Moderno:

1) *A sucessão de números de diferentes disciplinas.* Regida por uma lógica não narrativa, que precisava adequar-se de alguma forma às questões de montagem e desmontagem do espaço físico, os números tinham um ritmo baseado na progressão das emoções do público - o que Guy chama de “hierarquia de emoções”. Afinal “não se começa um espetáculo, por exemplo, com um número de trapézio de vôos e não se termina com um número de doma de animais”.

Entre um número de risco e outro havia as entradas dos palhaços que dissolviam, pelo riso, a tensão provocada pelos acrobatas. Para Mário Bolognesi esta é a dinâmica do espetáculo de circo: um jogo que alterna os corpos “sublimes” dos acrobatas e os corpos “grotescos” dos palhaços.

2) *A presença de alguns elementos fundamentais.* Um número equestre, um de doma de animais, um de acrobacia aérea, um de malabarismo, um de acrobacia de solo e/ou de equilíbrio, ao menos uma entrada *clownesca* e a música (a qual,

¹³GUY, Jean -Michel. “Les langages du cirque contemporain”. Disponível em: www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf . A tradução é de responsabilidade nossa.

para os mais puristas, deveria ser tocada ao vivo) eram alguns desses elementos. O espetáculo terminava com uma parada, na qual todos os artistas entravam em cena fazendo uma pequena demonstração de suas habilidades, seguida por um *charivari*.¹⁴

3) *A dramatização do número*. A dificuldade técnica do número era crescente, assim como a tensão do público. Os acrobatas se esforçavam para instalar no espírito do público a ideia de um limite insuperável para, em seguida, superá-lo através da realização de uma proeza. E a cada figura realizada havia uma pausa e os acrobatas eram aplaudidos.

De acordo com esta lógica, quanto maior o risco corrido em cena, melhor. Para os mais tradicionais, este risco deveria, inclusive, ser real e total. No entanto, para realizar estes movimentos perigosos era necessário um treinamento muito rigoroso e repetitivo que acabava funcionando, muitas vezes, como uma prática de disciplinarização de seus corpos.

4) *A pista, ou o picadeiro*. O espetáculo de circo acontecia em uma pista circular, geralmente de 13 metros de diâmetro. O círculo da pista, para Guy, é uma condição sagrada que remete ao círculo familiar, ao círculo da comunidade e a todos os seus membros reunidos em uma partilha de emoções-limite, como o riso e o horror. Philippe Goudard tem uma longa pesquisa sobre esse tema, que ele aprofunda em sua tese de doutorado *Arts du Cirque Arts du Risque - Instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*, publicada em 2005, na França, e em uma série de artigos e cursos ministrados nas universidades de Montpellier e Nancy I com o tema “*espaces à aire de jeu centrale*”.

Para Goudard, o circo se estrutura a partir deste círculo mágico - lugar de um ritual de sacrifício no qual o circense se desnuda e se depara com seus limites físicos e espirituais. Para ele, “esta figura revela os imaginários antigo e medieval, os ‘demônios’ da vida e da morte, e anuncia que a alquimia e a metamorfose não estão longe” (Goudard In Guy, 2001, p. 157). Por isso, ele defende que o círculo deve permanecer como parte da sua estrutura, pois ele era, e ainda é, uma forma de resistência do circo em relação à hegemonia dos espetáculos frontais, que distanciam o público dos artistas.

¹⁴ Na linguagem circense, o *charivari* é uma carreira de saltos acrobáticos. Geralmente realizado no fim do espetáculo, é um número coletivo no qual os circenses cruzam o picadeiro mostrando o que sabem fazer de melhor.

5) *A imagética*. O Circo Moderno possuía uma estética calcada na presença de cores, texturas e cheiros variados. O vermelho, o azul, o amarelo, o rosa e os brilhos eram muito presentes, assim como o ferro, a madeira, o capim, as cordas, os panos, a umidade. O perfume das trapezistas misturava-se ao cheiro de suor, dos cavalos, dos elefantes, do feno que cobria a terra. Estrelas, figuras cônicas, narizes vermelhos e flores que espirravam água também eram comuns em seu cenário.

6) *A ausência de texto*. Para Jean Michel-Guy, no Circo Moderno apenas os palhaços e o Monsier Loyal¹⁵ falavam, embora nos espetáculos de Astley, Hughes e Franconi as "pantomimas de grande espetáculo" já estivessem presentes ao menos desde o início do século XIX. Elas não eram baseadas em um texto escrito, mas nem por isso havia uma ausência de palavras.

As pantomimas eram em sua maioria voltadas para temas militares e podiam ser mudas, faladas ou cantadas. Música, representação, acrobacia, canto e dança revezavam-se na construção de uma linguagem que assumia com despudor outros gêneros artísticos. De fato, os números de mais risco impediam que os circenses representassem um personagem que tivesse muitas falas, pois exigiam deles concentração total.

Como visto nas características elencadas por Guy, a heterogenia que habitava o circo nessa época delineava a instabilidade física e social que lhe era particular. Em relação à física dos corpos, poder-se-ia vê-los alternando-se entre a pantomima e a acrobacia, entre o cômico e o dramático. Deixavam de lado a estabilidade de estarem firme sobre os próprios pés e escolhiam a instabilidade gerada pelo risco corrido em cena.

Em relação à sociedade, o circo também se equilibrava entre opostos. Nele nobres e saltimbancos eram levados a uma convivência afetada ainda pelas realidades culturais específicas de cada região ou país que visitavam. O risco era físico e social ao mesmo tempo. A habilidade de lidar com perdas ou alterações bruscas de referência, a facilidade de improvisar quando o acaso surgia já estavam presentes nestes corpos circenses no fim do século XVIII e início do XIX.

Com Astley, rapidamente expandiu-se pela Europa a ideia de um local de espetáculos que pudesse reunir artistas saltimbancos e cavaleiros. E pouco a pouco,

¹⁵ Monsieur Loyal é o mestre da pista, figura que anuncia as entradas e saídas dos números durante os espetáculos de circo.

entre fracassos e sucessos, incêndios e construções, dezenas de novos estabelecimentos foram sendo inaugurados na Europa – como o *Cirque des Champs Élysées*, lugar fixo construído em 1841, sem um palco destinado às apresentações teatrais e o *Cirque Napoléon*, em 1852, conhecido hoje como *Cirque d'Hiver*.

Nesses lugares eram obrigatórias as chamadas pantomimas “saltantes” e equestres, uma vez que o poder público impunha a arte com cavalos como parte dos espetáculos de circo. No entanto, esta imposição já anunciava o declínio das atividades da chamada alta escola, que dariam lugar, no século seguinte, a um circo no qual predominariam as atividades acrobáticas.

Ao longo do século XIX, o Circo Moderno conheceu seu apogeu. Sua estrutura se estabeleceu concomitantemente ao desenvolvimento da sociedade industrial, fazendo frente às necessidades da nova época. Para concorrer com os teatros, seus grandes rivais de público, os empresários de circo passaram a diversificar ainda mais a estrutura de seus espetáculos: aproveitavam o progresso técnico para criar materiais mais complexos, como o trapézio de vôos,¹⁶ e para desenvolver suas técnicas acrobáticas e de jogo *clownesco*. Neste contexto, as acrobacias e cenas inspiradas nos bufões, saltimbancos e personagens da *Commedia Dell'Arte* começaram a ganhar cada vez mais força, cristalizando dessa forma o personagem do palhaço moderno. A pista tornou-se assim o espelho da revolução econômica, política e social que acontecia na Europa e, atraída pelo aproveitamento deste espetáculo popular, a burguesia passou a se aventurar pelo circo. Ela tomou o lugar da aristocracia e lhe impôs sua lógica de ação.

Em *Arts du Cirque, Arts du Risque*, Philippe Goudard enumera uma série de exemplos de jovens burgueses que, nessa época, largaram suas vidas para embarcarem na aventura proposta pelo universo circense: Frédéric Knie então

¹⁶ “O trapézio de vôo ou "ao vôo" (ou ainda no Brasil, de vôos), é a modalidade mais tradicional do Circo de Lona e possivelmente a mais difícil e perigosa na execução. É composto por uma estrutura metálica, normalmente quadrada, suspensa, em que estão pendurados: uma banquilha (banquina, segundo Orfei, 1996: 97, ou banquinho em português), de onde partem e chegam os artistas que voam e balançam, além de um trapézio simples e um trapézio para o aparador/porto. (...) Toda a estrutura pode ser atrelada à cúpula do circo (ou à estrutura do teto do espaço) ou estar suspensa por mastros, mais finos e independentes dos mastros do circo. O trapézio simples é sustentado pelos cabos de aço, e é mais largo (80 cm, em geral). O trapézio do portô também é fixado por cabos de aço, com a parte baixa revestida de carpete, espuma e/ou tecido (pode ser também uma cadeirinha, ou um quadrante em balanço, com canos, ao invés de cabos)”. BORTOLETO, Marco Antônio Coelho e CALÇA, Daniela Helena. “O trapézio circense: estudo das diferentes modalidades”. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd109/o-trapezio-circense.htm>

estudante de medicina abandonou seus estudos para seguir uma trupe de saltimbancos, Scipion Bouglione se tornou domador de leões, e Gustave Fratellini, interno em psiquiatria, levou sua família, em 1862, até a Sibéria para uma turnê de circo. Inclusive seus filhos e netos fazem ainda hoje um enorme sucesso.

Nesta época também surgiram as grandes dinastias circenses que viajavam em longas turnês pelo mundo e muitos de seus descendentes permanecem ainda hoje com suas atividades perpetuando o que se chama atualmente na França de “novo circo de tradição”.¹⁷

As dinastias marcaram fortemente o circo neste período. Famílias inteiras estudavam, ensaiavam, trabalhavam, comiam, dormiam e acordavam juntas. Desde pequenas as crianças eram treinadas por membros de suas próprias famílias e muitas vezes o processo de aprendizagem era muito rigoroso - pois carregava o peso de uma tradição que deveria ser transmitida de uma geração para outra. E esta condição influenciou a constituição de uma corporalidade característica dos artistas circenses da época.

O intenso processo de urbanização da Europa do início do século XIX alterou o modo de ocupação de suas cidades - o progresso tecnológico fez nascer a eletricidade, os transportes coletivos, os telefones, e os movimentos migratórios se intensificaram neste período. Assim, a relação do circo com os lugares em que se instalava também se modificou. Suas produções artísticas passaram a misturar mais ainda a acrobacia, a dança, a ópera e o *music hall*, buscando entreter tanto a elite intelectual quanto as camadas mais marginalizadas da sociedade. Para Ermíni a Silva,

“No espetáculo circense os gêneros teatrais, musicais e as danças, bem como as práticas e técnicas que eles suscitavam, estavam presentes com seus textos, partituras e representações, mas nem sempre da forma que se definia um espetáculo de “bom gosto”, o que acabava por comunicar a preferência do público, por um lado, e o lugar marginal que o circo ocupava no “mundo das artes” por outro; mas nunca deixando de conhecer um sucesso que muitos dramáticos tradicionais lhes poderiam invejar” (Silva, 2007, p.164).

O circo era um espaço no qual reinava uma ordem física e social totalmente diferente, porém atenta aos acontecimentos à sua volta. Incorporando elementos de risco, de ruptura, vindos de diferentes linguagens artísticas e camadas sociais, ele

¹⁷ Para mais informações ver: BARRÉ, Sylvestre. “As novas roupas do circo de tradição” In WALLON, Emmanuel (org.). Op. Cit., 2009; e “*Le nouveau cirque traditionnel*” In Guy, Jean-Michel, 2001.

não era pautado por uma dramaturgia escrita, mas por gestos corporais que suscitavam um tipo de reflexão em diálogo direto com a vida. Fosse através dos corpos sadios e ativos dos acrobatas, que se arriscavam em cena, fosse através dos corpos grotescos dos palhaços, era através do corpo que ele infligia suas críticas à sociedade na qual vivia.¹⁸

Com o aparecimento das ciências empíricas no século XIX, uma nova relação entre poder e corpo foi criada. Para Foucault, instituições como a Escola, o Hospital, a Fábrica, a Prisão e o Exército passaram a deter um suposto saber sobre o corpo e, com isso, fixaram modelos de normalidade eu deveriam ser seguidos. Viu-se neste período a “demarcação da gênese de um saber sobre a anomalia, com todas as técnicas que o acompanham” (Foucault, 2008, p.167). O corpo se tornou sujeito e objeto de um saber utilizado como instrumento de poder - “poder que não atua do exterior, mas trabalha o corpo dos homens, manipula seus elementos, produz seu comportamento, enfim, fabrica o tipo de homem necessário ao funcionamento e manutenção da sociedade industrial, capitalista” (Machado In Foucault, 2008, p.17).

No entanto, este poder não era exercido através de uma repressão aos corpos; ele agia através justamente da produção de modelos de normalidade, afinal “O poder possui uma eficácia produtiva, uma riqueza estratégica, uma positividade. E é justamente esse aspecto que explica o fato de que tem como alvo o corpo humano, não para supliciá-lo, mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo” (Machado In Foucault, 2008, p.12).

Para Carmem Soares, o desenvolvimento da Fisiologia Aplicada no século XIX contribuiu para a idéia de uma educação através do movimento. A imagem de um corpo dócil, educado e magro mostrava o êxito no domínio e na distribuição de todas as forças de maneira uniforme pela sua estrutura. O curioso é que foi justamente em função dos corpos que fugiam às regras, como os circenses, que a ciência pôde continuar a desenvolver seus padrões de normalidade. Este foi o caso da Síndrome de *Ehlers-Danlos*, popularmente chamada de contorcionismo - uma doença que provoca uma frouxidão nos ligamentos, que foi definida como tal

¹⁸ Esta hipótese, retirada em princípio de Mário Bolognesi e Philippe Goudard, será retomada na próxima parte desta dissertação - na discussão sobre o circo contemporâneo e o circo de tradição - e levada para outra direção. Como veremos, as transformações da corporalidade circense sempre estiveram em diálogo direto com a sociedade em que eles estavam inseridos, e hoje não é diferente.

justamente quando eram comuns as apresentações desta modalidade nos espetáculos de circo. Para Carmem Soares

“os circos libertavam o espontâneo que fora aprisionado pelo saber científico, faziam renascer formas esquecidas da inteireza humana. Exibiam o que se desejava ocultar e despertavam imagens adormecidas no coração dos homens. Eram dissonantes à sociedade que se afirmava no século XIX” (Soares, 1998, p.28).

Em todas as épocas os circenses escaparam dos padrões de normalidade estabelecidos. Os acrobatas sempre tiveram as costas grandes demais, devido ao excesso de exercícios, de tanto subirem em cordas, trapézios e mastros; os *freaks* expunham para o público suas anomalias bizarras. Os corpos apresentavam-se em suspensão, em desequilíbrio, inacabados ou mal acabados sempre.

Além dos acrobatas e *freaks*, ao longo de sua história, o circo conferiu ao corpo feminino um lugar particular.¹⁹ Diferentemente dos padrões culturais de doçura e fragilidade nos quais a mulher deveria se encaixar, ao menos até o século seguinte, o circo já naquela época revelava uma força feminina até então não explorada, ou reprimida pela cultura ocidental. Não apenas a amazonas, mas as mulheres trapezistas, equilibristas e domadoras reforçavam a força do corpo humano independentemente do sexo.

2.4

À l'avant-garde!

Nos anos 1920, os meios de comunicação de massa se desenvolviam com uma velocidade assustadora e rapidamente também o circo se transformava em mais um produto de consumo. O tipo de espetáculo feito até a metade do século XIX começou a sofrer a concorrência feroz de formas mais modernas de entretenimento e, impulsionado por essa necessidade de competir com o cinema, por exemplo, que acabara de surgir e já estava dominando os mercados, ele passou

¹⁹ In Bolognesi, 2003, pp. 191.

a se “adaptar” - muitas vezes ignorando a dimensão artística de seus espetáculos em função da rentabilidade financeira que almejava atingir.

Sua estrutura crescia, assim como a distância entre os seus artistas e o público. A locomoção de uma cidade à outra se tornava mais rápida e eficiente, e o número de espectadores aumentava devido a uma maior divulgação dos espetáculos. Os circenses começavam a valorizar mais a grandiosidade de seus gestos e a intensidade dos riscos que corriam em cena - o que surtiu grande efeito nos corpos circenses que precisavam estar muito bem preparados para este engajamento.

Com suas lonas gigantes, os empresários americanos desembarcavam em massa na Europa. Na realidade o movimento migratório dos circos americanos já vinha acontecendo desde o começo do século XIX. O *Wild West show of Buffalo Bill*, criado em 1884 nos Estados Unidos, fez uma longa turnê pela Europa e chegou em 1905 à Paris, influenciando os circos europeus em vários sentidos – tanto em relação ao tamanho das estruturas, quanto em relação à estética e à linguagem utilizada. E o *Barnun and Bailey Circus*, protótipo do grande circo americano, fez uma grande viagem pelo continente europeu.

Sua estrutura de 190 metros de comprimento por 85 metros de largura abrigava uma coleção impressionante de aparelhos e animais exóticos e os apresentava em um espetáculo grandioso realizado em três pistas. O *Barnun and Bailey Circus* ficou conhecido por ter sido o primeiro a apresentar um “espetáculo de horrores” no qual os *freaks* expunham para o público suas anomalias físicas.

Barnum, um de seus criadores, era um escritor americano, autor de diversos *Best Sellers* e foi um dos primeiros homens a viver totalmente do *showbiz*. Ele começou sua carreira como jornalista e foi preso por seis meses acusado de calúnia e difamação. Depois de sair da prisão, comprou uma escrava que dizia ter cento e sessenta e um anos, e passou a apresentá-la ao povo. No entanto, após sua morte concluíram que ela deveria ter por volta de oitenta.

Anos depois ele comprou o Museu Americano, um edifício no centro de Nova Iorque, para o qual conseguiu atrair milhares de pessoas devido às atrações bizarras que ele apresentava: os gêmeos siameses Chang e Eng, o General Tom Thumb, conhecido por ser o menor anão do mundo, a múmia da sereia de Fiji, dentre outros. Em 1887, Barnum uniu-se a James Bailey e juntos criaram o

Barnum and Bailey Circus, que ficou conhecido por possuir “O Maior Espetáculo da Terra”.

Barnum criou fama e fortuna e atraiu muitos seguidores de sua fórmula. As pessoas iam ao seu circo assistir às habilidades dos acrobatas, à irreverência dos palhaços, à coragem dos domadores; e também às anomalias físicas dos *freaks*.

Joseph Merrick, por exemplo, também conhecido como homem-elefante, tinha uma doença rara, chamada *Síndrome de Proteus*, que fazia com que seus ossos apresentassem um crescimento anormal; e Prince Radian, um indiano conhecido como homem-lagosta por não possuir nem braços nem pernas eram duas de suas principais atrações. Para se locomover, Radian se contorcia no chão como uma lagarta; e além disso, sabia pintar, escrever, e até mesmo enrolar cigarros. Por isso ganhou inclusive um papel no filme *Freaks*, de Todd Browning, lançado em 1932.

Freaks, o filme, foi proibido na Inglaterra durante trinta anos e causou muita polêmica no seu lançamento. Ele retrata o universo de um circo do fim do século XIX, tendo como fio condutor a anormalidade dos corpos de seus artistas - fossem eles anormais por serem extremamente belos e bem acabados, como eram os acrobatas, ou feios e mal acabados, como eram os *freaks*.

No filme, Baclanova, uma trapezista, se casa com um Anão muito rico, planejando envenená-lo com a ajuda de seu amante, o levantador de pesos Vitor. O anão fazia parte do grupo dos *freaks* do circo, como a mulher barbada, os gêmeos siameses, o hidrocéfalo e o homem-lagarta. No entanto, eles descobrem o plano de Baclanova e a esfaqueiam em uma cena de horror - transformando-a, ela que era a mais bela das acrobatas, também em um corpo deformado.

No fim da década de 1930, “o circo, espaço de reencontro e partilha, tornou-se um produto consumido em domicílio, por um público isolado diante de estreitas e estranhas lunetas” (Goudard, 2005, p. 61). Seu palco deixou de ser circular, e passou a ser também frontal, e mais disperso. Sua linguagem e sua autonomia foram pouco a pouco perdendo lugar para uma estética totalizadora, fruto da influência dos grandes circos americanos. *Moulin Rouge*, *Las Vegas* passaram a ser ícones de sucesso na época e, se apropriados de alguma forma, poderiam lhe dar reconhecimento e público. Ele estava em grande parte limitado ao *music hall* e à moda: as acrobatas deveriam ser belas e sensuais, e os acrobatas,

modelos de força, coragem e virilidade. Além disso, a presença dos *freaks* contrastava com este estereótipo - o que mostra que os circenses, já neste período, jogavam com os extremos opostos.

Na contramão deste movimento, o circo passou a despertar também a atenção dos encenadores que propunham substituir o teatro burguês da *Comédie Française*, baseado na interpretação de dramas escritos, por outro, mais ligado ao corpo e à vida - que por isso via o texto como mais um elemento cênico, assim como eram a cenografia, a música e a luz.

Estes homens de teatro pensavam não apenas na palavra, mas no gesto como base para o trabalho do ator - o que contribuiu para uma aproximação do teatro com o universo circense, cujo principal meio de expressão era também o corpo. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), por exemplo, pesquisou as possibilidades de relação entre o circo e o teatro, chegando a afirmar que, mesmo se retirássemos “a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias, o edifício teatral, enfim, enquanto ficarem o ator e seus movimentos cheios de domínio, o teatro permanecerá teatro” (Meyerhold Apud Wallon, 2009, p. 127).

Ao longo dos anos 1920 e 1930, o intercâmbio entre os funâmbulos e acrobatas com os artistas e intelectuais das vanguardas históricas abriu caminho para uma série de encenações que misturavam os dois universos.

A instabilidade dos espetáculos de circo passou a lhes interessar direta ou indiretamente na estruturação de uma dinâmica cênica mais viva que a do teatro dialogado e mais refinada que a das apresentações de circo mais populares. Interessava-lhes a instabilidade proposta pelos circenses - não só a do corpo de seus artistas, mas a da estrutura de seus espetáculos de formas mistas, de seus modos de vida e de sua situação social. Os atores teatrais incorporavam a vitalidade física, a técnica e a linguagem transgressora dos circenses a projetos que sacudiam a estabilidade do teatro dramático burguês.

“Os artistas se confrontam com o espírito circense (marcado pela exigência de uma intensa e rigorosa presença física pelo risco que se corre em relação à *performance*, pela linguagem transgressora dos *clowns*) e o integram a seus projetos para as aventurosas influências e sem modelos preconcebidos, das técnicas circenses (acrobacia, malabarismo e arte *clownesca*), sacudindo violentamente as convenções teatrais” (Lachaud In Wallon, 2009, p. 54).

O desejo de colocar o teatro em contato com outras linguagens deu origem a espetáculos que criavam “curiosos efeitos de comoção”. Nesse período, para

Béatrice Picon-Vallin, nasceu e se desenvolveu um processo de “cirquização do teatro”. Em seu artigo “A busca pelo intérprete completo” ela afirma que Meyerhold, assim como Iouri Annenkov, pintor e diretor russo dos anos 1920, buscava “circalizar o teatro para reinsuflar no palco a força da emoção durante os espetáculos e o sentido do risco na trupe” (Picon-Vallin In Wallon, 2009, p. 126).

Trazendo uma afinidade com estes espetáculos híbridos, a partir do início do século XX, o teatro, a dança, as artes plásticas, o cinema e até a literatura passaram a se abrir mais para o mundo do circo. Além dos dramaturgos, dentre os quais o nome de Meyerhold é o mais forte (atribui-se a ele o primeiro espetáculo de circo com *Moscou brûle-t-il?* em 1930), muitos tomavam emprestada uma “estética (como Marinetti), uma dramaturgia (Eisenstein), técnicas (Meyerhold), artistas (Cocteau, Maiakovski), espaços (Reinhardt), temas (Cocteau novamente em *Parade*, com Satie, Massine, Picasso)” (De Ritis In Wallon, 2009, p. 134) e a sua força de (re)fazimento de modelos de corpo e de escritura cênica, como Artaud.

Inúmeros artistas se voltavam para as singularidades do circo neste período, (re) valorizando a força de seu universo e as ligações particulares que ele estabelecia com o mundo exterior. *The Circus* de Charles Chaplin, lançado em 1928 foi sem dúvida um dos filmes de maior repercussão na época; posteriormente, *La Strada*, de Frederico Fellini em 1954, e *Les Clowns*, em 1970. Max Ophuls, Georges Méliès e Tod Browning também alimentaram uma história de amor com o circo. Nas artes plásticas, Alexandre Calder construiu seu *Cirque* miniatura em 1927; Fernand Léger, *La grand parade*, em 1954; Jean Dubuffet o *Cirque de Paris*, em 1961-62. Henry Miller, Jean Genet e Kafka também dedicaram obras ao circo ao escreverem, respectivamente, “O sorriso ao pé da escada”, em 1948; “O funâmbulo”, em 1955; e o conto “Primeira dor”, em 1922.

Assim, a despeito da influência americana que estabelecia como modelo um espetáculo de circo mais ou menos padronizado, voltado para grandes públicos, a literatura, o cinema, o teatro e as artes plásticas voltavam-se para o circo com um olhar que elucidava as particularidades de um povo cuja vida de combate à gravidade sugeria um combate mais profundo: aos costumes e às leis. De fato, ele se transformava mais em um produto de consumo, que em uma forma de expressão artística. No entanto, a relação direta que ele promovia entre arte e vida o

aproximava dos ideais das vanguardas históricas, fazendo com que ele de alguma forma resistisse a esta pressão.

O circo deixava entrever, nos corpos dos trapezistas, palhaços e *freaks*, a precariedade que sustentava seu grande espetáculo, pois, ao mesmo tempo em que os acrobatas eram modelos de perfeição, eram também feitos de carne e osso, e podia-se ver que engajavam inteiramente suas vidas naquele espetáculo; ao mesmo tempo em que os *freaks* eram considerados monstros, eram também pessoas que se dedicavam à exposição de suas anomalias. O circo não poderia ser considerado uma diversão ordinária, afinal eram as vidas de seus artistas que estavam sendo colocadas em jogo. Extra-ordinariamente.

2.5

Nos picadeiros, ruas e teatros

A partir da segunda metade do século XX, uma nova ideia de corpo precisou ser pensada pela cultura ocidental. O massacre dos judeus, a guerra do Vietnã e ditaduras na América Latina haviam mostrado que era impossível sustentar a ideia de um corpo que seguisse os preceitos de normalidade estabelecidos até então.

A revolução política e cultural vivida neste período culminou no maio de 1968, na França; nos movimentos *Beat generation*, *Living Theatre* e *Street Theatre* nos Estados Unidos; e na América Latina uma juventude criativa também se mostrou disposta a combater os regimes militares através de uma arte engajada – fosse através da forma, fosse através do conteúdo de suas produções artísticas. No Brasil, particularmente, esta juventude se dedicou aos dois domínios, produzindo tanto discursos claramente engajados quanto uma reformulação estética total, que realizava seu combate nos corpos de seus artistas tropicalistas.

Nos anos 1970 uma mudança profunda atingiu as artes do espetáculo vivo, no qual o corpo, mais que qualquer outra coisa, se faz presente. No seio de experimentações que misturavam dança, teatro e circo, os artistas incluíam suas preocupações políticas e a crítica a uma cena esclerosada. Questionavam a distância entre a arte e a vida através de um investimento no corpo como instrumento e palco de um embate político, artístico e vital.

Em relação à dança, podemos dizer que ela sempre esteve presente no circo dando mais graciosidade aos movimentos acrobáticos que são, na maioria das vezes, treinados e executados isoladamente.

Nunca foi muito difícil para um artista de circo dançar, mesmo que seu corpo seja bem diferente do de um bailarino, pois um mesmo jogo de virtuosidade rege ambas as artes: “a necessidade de uma perfeição técnica acompanhada de uma desconfiança a respeito de sua dominação total, com o medo de produzir um corpo simplesmente mecânico” (Martin e Lattuada In Wallon, 2009, p. 73). Para Christophe Martin e Francesca Lattuada,

“no coração da prática dessas artes reina um espírito comum, tanto no que remete à disciplina corporal, à repetição necessária do movimento, ao treino cotidiano, como à pesquisa de certas qualidades físicas: leveza, resistência, precisão, equilíbrio” (Martin e Lattuada In Wallon, 2009, p. 73).

O circo e a dança têm em comum o fato de utilizarem o corpo como principal meio de expressão de seus artistas, a despeito do teatro da época que se servia principalmente do texto escrito para pautar suas encenações. Talvez esta relação com o corpo tenha contribuído para que o desenvolvimento do circo e da dança sempre, de alguma forma, estivesse em diálogo – diálogo este que não precisa necessariamente de regras escritas para acontecer, pois seus saberes são transmitidos em aulas, ensaios, espetáculos.

Juntos, a dança e o circo despertaram para as transformações que atingiram o campo das artes do espetáculo vivo a partir da segunda metade do século XX, sendo “qualificados por um adjetivo para significar uma invenção e um dinamismo de repente reconhecidos: novo circo, nova dança” (Martin e Lattuada In Wallon, 2009, p. 72).

Libertando-se de alguns padrões cristalizados pelo balé clássico, a nova dança passou a valorizar menos uma movimentação formal e mais a expressividade do intérprete-criador, partindo do princípio que não havia um modelo de corpo nem de movimento a serem seguidos. O encadeamento dos movimentos geralmente se dá de maneira natural e segue uma lógica própria a cada intérprete e coreógrafo.

Nutrido-se de novas referências, o Novo Circo incorporou em seus números esta dinâmica dançada na qual um gesto leva a outro, naturalmente. É como se um movimento infinito, uma das pretensões maiores da dança,

principalmente a contemporânea, estivesse operando a todo o momento no circo. Assim, a relação com a falha, com o erro, também passou a ter uma conotação diferente para seus artistas.

Hoje o número não acaba se o acrobata cai do trapézio, nem pára de forma dramática para que uma nova tentativa seja feita, como acontecia no Circo Moderno. No chão ou no ar, o circense pode dançar, se contorcer, mudar a direção do movimento. Suas coreografias integram a falha, o desequilíbrio. “Terrível e temida, a queda, bifurcação do corpo e do objeto em sua suspensão, aparece como um passo de lado, um ganho de liberdade, outro tipo de vôo unicamente se for integrada ao movimento” (Lattuada In Wallon, 2009, p. 74).

Se antes era um fechamento, ou uma “mediocridade”, nas palavras de Aurevilly, hoje a queda oferece também aos circenses possibilidades criativas de resolverem uma situação de desequilíbrio imprevista. O risco não deixou de existir nem de representar uma ameaça, mas, a partir dos anos 1970, pelo menos, a referência a ele foi sem dúvida alterada.²⁰ Quais seriam então as conseqüências desta referência ao risco na criação de novos contornos para os corpos circenses contemporâneos?

Neste período, assim como os bailarinos mudavam os paradigmas da dança e os circenses, os do circo, os homens de teatro, influenciados pelas vanguardas históricas das décadas de 1920 e 1930, e pelas neovanguardas das décadas de 1950 e 1960, também davam relevo aos corpos de seus atores em cena.

A consciência de que o texto dramático não dava mais conta do evento teatral e a urgência de uma expressividade que incluísse um corpo a ser descoberto fizeram com que o teatro se abrisse para as outras artes. Os atores buscavam mais comunicar, mais partilhar experiências, do que informar, ilustrar, representar. A recusa a um textocentrismo, ao conflito psicológico dos personagens e à *mimeses* deu origem a um modo de fazer teatro que propunha outra utilização de seus signos.

21

²⁰ Esta discussão será aprofundada no próximo capítulo.

²¹ Um dos ícones desta revolução estética e política foi o escritor, dramaturgo e ator Antonin Artaud (1896-1948). Em função de um desejo de combate ao teatro dramático burguês, décadas antes ele já propunha um teatro em que o texto fosse apenas mais um componente dentre os outros de um contexto e, com isso, ele influenciou enormemente estas transformações. O Teatro da Crueldade, escrito por ele na década de 1930, já propunha um novo olhar para a cena teatral, ressaltando a materialidade de seus elementos e suas possibilidades de comunicação para além das palavras. Ana

Foi neste período que surgiu o que Hans-Thies Lehmann chama de Teatro pós-dramático.²² Nele o corpo não era apenas um instrumento que servia a uma significação dada por um texto escrito, mas um agente provocador de uma experiência livre de amarras. Trata-se de

“um teatro arriscado porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar os textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As imagens não são ilustração de uma fábula. Há ainda um obscurecimento das fronteiras entre os gêneros: dança e pantomima, teatro musical e falado se associam, concerto e peça teatral são unificados para produzir concertos cênicos, e assim por diante” (Lehmann, 2007, p.38).

Nos anos 1970, este espírito contestador também atingiu o circo de maneira significativa, dando origem ao que se chama hoje de Novo Circo – um gênero fortemente teatralizado e/ou dançado que tende a deixar de lado os animais, ou pelo menos a lidar com eles de maneira diferente, sem domá-los ou se servir de sua força; concentrando-se nos corpos de seus artistas e no universo poético criado por eles – sejam palhaços ou acrobatas. Este circo se distingue do Circo Moderno pela

“singularidade de suas obras, a acuidade de seus questionamentos, a energia que ele transmite às outras artes do espetáculo, já um pouco sem fôlego. Longe do puro divertimento, ele ousa pôr sobre o mundo um olhar crítico, dando-lhe um novo encanto a partir de emoções imprevistas” (Guy, 2001, p.10).

No Novo Circo, é criado um universo poético no qual morte deixa de ser uma ameaça constante. A partir dos anos 1970, o risco passa a operar de maneira quase metafórica testando os limites de cada corpo circense e riscando no ar uma dramaturgia particular que busca uma harmonia, mesmo que dissonante, entre palavras e gestos. De fato, nos números e espetáculos deste circo, um ou mais temas são abordados, mais a referência a estes temas nem sempre é óbvia ou

Kiffer, em *Antonin Artaud – uma poética do pensamento*. La Coruña: Biblioteca Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor", 2003, detalha a recepção das ideias de Artaud neste contexto.

²² LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Na realidade, no lugar de formar um bloco homogêneo, o conceito Pós-dramático reúne linguagens diferentes entre si - como a dança-teatro, o teatro físico e a performance - que tinham em comum o fato de não se apoiarem apenas em um texto dramático e recorrem ao corpo como instrumento principal de comunicação e expressão. No entanto, apesar de marcar esta tendência, que mostrou-se forte a partir da segunda metade do século XX, e que influenciou o circo em seu processo de reformulação, seria necessário um olhar cuidadoso sobre o conceito pós dramático para que pudéssemos realmente estudar a sua influência no circo contemporâneo – o que não será feito nesta dissertação por uma questão de foco de pesquisa.

direta, pois há um combate claro à primazia do texto escrito que se dá através de um trabalho corporal e acrobático.

Para Philippe Goudard,²³ *Le Cirque Bonjour*, de Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierré, foi provavelmente a primeira tentativa de transformação do gênero circense. No Festival de Avignon, em 1971, apresentando um programa inovador que aliava teatro e circo, os dois abriram caminho para uma série de companhias que iriam posteriormente reformular o universo do circo.

Já para Martine Maleval,²⁴ se pudéssemos dizer uma data e um lugar precisos para a criação do Novo Circo seria 1973, e a rua, com o surgimento da companhia de “saltimbancos” *Le puits aux images*, que se tornaria, em 1987, *Le Cirque Baroque*. Ao buscar uma adequação entre o texto escrito e os gestos acrobáticos de seus artistas, a companhia retomava, de maneira criativa, a tradição da *Commedia Dell’Arte* que havia influenciado o Circo Moderno séculos antes.

O Novo circo pode também ter surgido em 1975, quando Paul Rolueau e Pierric Pillot começaram a viajar pelas estradas do sul da França e criaram a companhia *Archaos* - um “*cirque de caractère*” que incluía em seus espetáculos elementos de uma realidade urbana e cosmopolita sem deixar de ter um olhar crítico sobre ela. Ou então, ele pode ter surgido em um café de Avignon, quando o *Baron Aligre* provocava seus clientes jogando-lhes ratos ao som de uma fanfarra tocada pelos irmãos Kudlak - que viriam a ser os fundadores do *Cirque Plume* em 1983.

Da mesma forma que é difícil estabelecer uma origem precisa para as artes circenses, não podemos dizer ao certo quando, onde e nem quem inventou o Novo Circo; sabemos apenas que, a partir os anos 1970, diversos grupos começaram a montar espetáculos baseados em concepções próprias em relação ao que consideravam ser circo, ou não. Cada um cultivava sua própria faculdade de imaginar, utilizando muitas vezes apenas uma disciplina circense como base de suas criações – o que contribuiu para um retorno às artes do circo, no plural.

Muitos consideram estes artistas traidores da tradição circense, pois eles romperam com quase todos os seus códigos fundamentais do circo, como: a presença

²³ GOUDARD, Philippe. Op. Cit., 2005, p.79.

²⁴ In Guy, 2001, p.46.

de animais,²⁵ a dramaturgia fundada em uma sucessão de números sem uma ligação lógica, a ausência de falas, o enfoque na proeza física, a circularidade da pista, a estética saturada de vermelho, brilhos e a condição de, para ser um circense, ter nascido e sido criado em um circo. Afinal, o teatro sempre teve como marca principal a representação, a dança, a coreografia, mas o circo, sem a exigência da proeza e do risco máximo, deixava dúvidas em relação à sua essência.

O surgimento das Escolas de Circo em todo o mundo, a partir dos anos 1970, também contribuiu para que as antigas práticas circenses fossem colocadas em diálogo com outras linguagens e para que a estrutura do circo familiar fosse definitivamente abalada. Neste período, Pierre Etaix, diretor de cinema e mímico, e sua mulher Annie Fratellini fundaram na França a primeira *École Nationale du cirque*;²⁶ assim como Alexis Gruss e Silvia Monfort. Além das escolas, a criação do *Festival de Monte Carlo*, em 1974, e do *Festival Mondial du Cirque de Demain*, em 1977, contribuiu para que as artes do circo adquirissem uma nova visibilidade política e cultural, incitando a multiplicação de novas companhias e equipes de criação.

Concomitantemente ao movimento que estava acontecendo na Europa, sem que se tivesse necessariamente um grande conhecimento sobre ele, as artes circenses no Brasil também passaram por grandes mudanças. Em 1978 foi criada em São Paulo a *Academia Piolin de Artes Circenses* – uma parceria dos próprios artistas circenses com o Governo do Estado. No Rio de Janeiro, em 1982, foi criada a *Escola Nacional de Circo* – que mantém até hoje o ensino da tradição circense no país.

Foi nesta época também, mais precisamente em 1986, que surgiu a *Intrépida Trupe do Brasil*,²⁷ um dos mais importantes grupos de Novo Circo no Brasil. Com sua linguagem cênica que mistura dança, circo e teatro, a trupe sempre esteve à frente das transformações no campo das artes circenses no país, ultrapassando a pura exibição técnica e propondo novos caminhos de pesquisa utilizando o corpo como principal meio de expressão de seus artistas.

Durante os anos 1980, os circenses radicalizaram suas experiências. Pouco a pouco foram adquirindo um público que passou a legitimar, embora sem entender

²⁵ Para mais informações sobre a presença de animais no circo contemporâneo ver: HODACK-DRUEL, Caroline. “Le bestiaire des pistes” In Guy, 2001, p. 64.

²⁶ Para mais informações sobre a escola de circo *Fratellini*, ver: www.academie-fratellini.com

²⁷ Para mais informações sobre a *Intrépida Trupe do Brasil*: <http://www.intrepidatrupe.com.br/>

ainda, o lugar insólito criado por eles. A mistura de linguagens marcava o descompromisso com certos padrões que limitavam as artes das quais retiravam elementos para suas criações a seus contextos específicos. “Desrespeitosos, eles experimentaram e inauguraram com indeterminação e júbilo, e segundo os registros contrastantes, as possibilidades oferecidas para um livre uso da fragmentação e através da confrontação caótica entre as artes” (Lachaud In Wallon, 2009, p. 57).

Assim como os americanos já haviam feito no século XIX, em 1984, os canadenses do *Cirque Du Soleil*, “transformaram a aventura artística dos circenses daquela época em uma aventura comercial” (Goudard, 2005, p. 89). Suas lonas gigantes abrigavam os melhores artistas/atletas/intérpretes de todo o mundo e colocavam à sua disposição uma grande estrutura física e econômica para que desenvolvessem números grandiosos que impressionavam, e ainda hoje impressionam, o público.

No ano seguinte, o *Centre National des Arts du Cirque*, ou *CNAC*,²⁸ reforçou, além do ensino da técnica, a relação do circo com outras disciplinas, valorizando a criatividade dos jovens alunos que ingressavam em seu curso de formação. Sua criação contribuiu para que o circo passasse a manter seus laços, que já eram estreitos, indissolúveis com outras linguagens artísticas; e para que os circenses pudessem explorar suas potências criativas.

Para Corine Pencenat,²⁹ a “teatralização” do circo foi favorecida por uma mudança de estatuto do circense: de profissional formado segundo um modelo de artista-intérprete, ele passou a ser considerado um intérprete-criador; pois seu valor artístico era inseparável de suas capacidades técnicas. A acrobacia não desaparecia dos números de circo, mas era inserida em uma atmosfera poética, influência da dramaturgia teatral e da coreografia.

Os circenses passaram a realizar proezas sem priorizar o virtuosismo, fruto de um treinamento que, muitas vezes, limitava a expressividade de seus corpos. A intenção conferida ao movimento que realizavam permitia que se liberassem de um fazer esclerosante e propusessem um estado corporal que apresentava afinidade com outras linguagens artísticas. Para Gwénola David,

“‘Extraordinária’ a proeza não é mais suficiente, mas permite dar uma figura concreta ao imaginário. Ela foge do realismo e se desenvolve como uma incursão

²⁸ Para mais informações, ver: http://cnac.fr/page_accueil.asp?rec=13

²⁹ In Wallon, 2009, p.41.

do sonho no real: quando o tangível se ultrapassa e a mecânica do mundo se emancipa das leis da física, a lógica breca, a razão se perde nos labirintos da imaginação” (David In Wallon, 2009, p. 97).

Por muito tempo, a realização de proezas foi o que definiu o artista circense como tal; e esta exigência fez com que certa dureza, oriunda de um treinamento muito rigoroso, que preparava o corpo para enfrentar situações de grande risco, suplantasse sua sensibilidade artística. Mas hoje os efeitos poéticos da cena do circo são tão valorizados quanto uma proeza bem executada. Por isso que, como já foi dito anteriormente, o erro passou a ganhar outro tratamento. “Além do imperativo que exige a fluidez”, influência da dança contemporânea, “e proíbe retomar o número falido”, como era feito no circo tradicional, “trata-se não mais de negar o risco da falha, inerente ao circo, nem de se negar como indivíduo vulnerável e falível” (David In Wallon, 2009, p. 99).

A maneira com que o artista circense se adaptava aos imprevistos que aconteciam quando ele estava em cena tornou-se tão ou mais interessante do que a simples constatação de sua habilidade física. Assim, ele passou a desfrutar de uma maior liberdade para explorar a relação entre seu corpo potente fisicamente e sua capacidade de expressão e invenção, utilizando uma diversidade de linguagens que contribuíam com este processo. Desta maneira, a proeza circense deixou de ser o único elemento provocador de tensões emocionais. Para Martine Maleval,

“Ela não busca fazer-valer um corpo idealizado. A música é dotada de um poder de agir sobre a afetividade pela atmosfera suscitada por ela, mas, além disso, ela é aceita como uma objetividade da vontade e do desenvolvimento paralelo das ideias defendidas [pelos circenses]. A luz participa, certamente, para destacar as ações dos protagonistas, mas ela responde sobretudo à um desejo de esculpir o espaço e criar, pela sua coloração e realidade material, as emoções eloqüentes. Os figurinos, as máscaras e as maquiagens dão aos artistas uma dimensão ficcional (...) vestindo-os uma outra personalidade, a ser assumida” (Maleval In Wallon, 2009, p. 62).

Parece que agora nossos personagens principais começam a se tornar palpáveis. Parece que assumem contornos um pouco mais precisos. Quase consigo tocar suas mãos calejadas, seus braços musculosos, suas costas largas... Vimos que, ao longo do tempo, os circenses deixaram de lado algumas características que antes lhes definiam - como o equilíbrio sobre o dorso de cavalos em movimento, a doma de animais selvagens e a obrigação de um convívio familiar intenso. A mulher barbada, o homem elefante, os gêmeos siameses não fazem mais parte do momento histórico pelo qual o circo está passando hoje. Agora são como lendas, referências que fazem parte de uma tradição a que muitos ainda se apegam dizendo por isso que o que se faz hoje nas ruas, picadeiros e teatros não é mais circo e seus artistas, da mesma forma, não são circenses. Talvez isso aconteça porque hoje não é mais necessário que eles estejam com os dois pés no chão, em equilíbrio perfeito, para que comecem uma seqüência de movimentos arriscados; e se cometem um erro durante esta seqüência ou em qualquer parte do espetáculo não precisam mais se punir, nem mesmo considerar que erraram de fato. Os circenses hoje não precisam pagar com seus pescoços se um gesto não é feito exatamente como foi ensaiado, pois o próprio espetáculo é ele mesmo um ensaio, uma experiência à qual os artistas se entregam. E a experiência, neste caso, “é basicamente constituída por dois elementos: seu grau de corporeidade e o limite, e o movimento como meio em que se dão os encontros” (Pires, 2007, p.97).

O limite é um contorno, é um risco ao qual o artista de circo se entrega. Mesmo que hoje as técnicas de segurança tenham se desenvolvido, mesmo que ele não exponha mais suas bizarrices em cena e não enfrente animais selvagens, o risco ainda constitui o corpo circense. Através dele, os circenses buscam um contato com seus corpos, com o corpo do outro e com os materiais que utilizam. Trapézio, bengala, lira, claves, bolas, pernas de pau.³⁰ Buscam a suspensão, o desequilíbrio das formas, afirmando sua diferença em relação aos corpos “normais” da sociedade em que vivem – seja ela a do século XVIII, XIX ou a dos dias de hoje. Para Ericson Pires, “a afirmação da diferença – numa situação onde se propaga a repetição do mesmo enquanto reproduzidor do mesmo – é um risco”. Por isso “a aventura aqui descrita é arriscada” (Pires, 2007, p. 13). Sem dúvida, a referência ao risco se modificou desde o Circo Moderno e esta mudança influenciou na criação de uma nova corporalidade circense. Hoje o risco é menos uma ameaça e mais uma abertura, uma possibilidade de recriação do espaço que eles habitam, das estruturas que constroem para seus espetáculos e para seus próprios corpos. Parece que os circenses buscam hoje, através de suas ações corporais, um sentido extra-ordinário que possa ser conferido tanto aos seus corpos, seus discursos, quanto às suas vidas. Por isso continuo escrevendo as suas histórias: para dar corpo aos nossos personagens principais e para que eu mesma seja capaz de definir, nem que seja por instantes, o meu próprio corpo.

³⁰ O trapézio é um aparelho aéreo composto por uma barra de ferro e duas cordas, presas em suas extremidades. Estas cordas são geralmente amarradas a uma viga no alto de uma estrutura fixa. A bengala é um aparelho de solo utilizado para se fazer “parada de mãos.” É composta por uma base plana de onde saem duas hastes de ferro; em cima delas são fixados dois tocos de madeira para o acrobata se equilibrar na posição invertida. A Lira é um aparelho aéreo que tem a forma de um bambolê. As claves e bolas são objetos jogados para o ar pelos malabaristas; e a perna de pau é como uma perna de madeira que é amarrada aos pés do acrobata para que ele fique mais alto.