

3 O corpo circense contemporâneo

Circense é o nome mais comum para se designar o povo do circo. Sempre ouvi professores, amigos e companheiros de trabalho chamarem-se, entre si, circenses, embora a própria “estrutura do circo” já não forneça mais um solo seguro para tal referência. “Seu uso se generalizou na França há vinte anos e ganhou a geração mais jovem, a crítica jornalística e a linguagem institucional até o discurso do Estado” (Goudard, 2005, p.308). E sua presença na bibliografia brasileira sobre o circo também é significativa, como é o caso dos textos e livros da historiadora Ermínia Silva e da pesquisadora ou “acrobata mental”, como ela gosta de se definir, Alice Viveiros de Castro. A tradução para o português do livro “O Circo no Risco da Arte”, organizado por Emmanuel Wallon, e sua edição em 2009, também contribuiu para que, no Brasil, este termo passasse a fazer parte da bibliografia básica para os estudiosos do gênero.

No entanto, não é possível encontrar em nos livros ou dicionários uma definição precisa que o relacione ao circo, apenas a referência a um povo caucasiano que, no fim do século XIX, devido a Guerra do Cáucaso, teve que migrar para diversos países do mundo, como a Turquia, a Jordânia, Israel, Palestina, Síria, Egito, França, Estados Unidos, entre outros.

Em *Arts du Cirque Arts du Risque*, Philippe Goudard faz um breve levantamento das principais características destes caucasianos e encontra de fato algumas semelhanças entre eles e o povo do circo, embora não afirme em que momento e como o termo circense passou a ser adotado por estes.

Além de realizarem em um círculo um tipo de dança popular, as principais características destes “cavaleiros e guerreiros reconhecidos”, afirma Alexandre Grigorianz, eram:

“as armas e os cavalos. (...) Identidade afirmada, altivez, honra, independência do espírito, culto dos ancestrais, desenraizamento geográfico, história tumultuada, (...) prática tolerante das religiões, islamismo para uns e cristianismo, provindo das imigrações de 1917, para outros, monogamia, lendas, respeito da mulher,

casamentos mistos cada vez mais frequentes (...) integração social, lealdade, coragem, honestidade e hospitalidade são suas heranças, a base de sua arte de viver e da maneira de pensar que caracterizava os melhores”. (Grigorianz Apud Goudard, 2005, p. 115).

De fato podemos ver pontos de encontro entre ambos - os circenses caucasianos e os do circo - como o nomadismo, a relação com os animais, a organização em torno da família como um *genos* grego, a coragem, a mudança de estruturas em função do lugar para o qual viajavam, certa independência de espírito e a designação não geográfica que os definia como povo independente.

A cultura dos circenses - a do povo do circo - sempre foi oral e corporal. A transmissão de seus saberes até hoje, mesmo com as escolas de circo, se dá para além de um discurso ordenado: é um trabalho de gestos, atitudes e posturas. É pelo corpo, pela repetição de seus movimentos, pelo olhar para o outro que se dá a aprendizagem no circo. Suas referências são móveis, instáveis, imprecisas por natureza; e não são patrimônio de uma só pessoa nem família. A sistematização de seus termos é inevitavelmente uma fixidez, e por isso permanece uma aventura.

Muitos elegem ainda o Circo Moderno como a marca que inaugura a tradição circense. Os artistas que se dizem “verdadeiros circenses” ou “circenses tradicionais” são aqueles que se consideram herdeiros dos que, a partir do século XVIII, passaram a se reunir em arenas para lá fazerem suas apresentações acrobáticas e cômicas. Na realidade eles se nomeiam assim mais para serem distinguidos - de maneira simplista e até caricatural - dos artistas de circo contemporâneos e menos por representarem a linhagem da qual são herdeiros. No entanto, como falar de uma tradição no circo a não ser aquela da mudança permanente, da instabilidade?

Para Raymond Peyramaure, fundador do grupo *Oiseaux Fous*, o Novo Circo é apenas um parêntese em “uma história tumultuada na qual o Novo Circo não fez nada além de encontrar um curso fiel à tradição inventiva do circo” (Guy, 2001, p.12). Mas a necessidade de fixar modelos de referência faz com que muitos afirmem que o que se faz hoje não é circo. No entanto de que tradição está se falando se sua história ressalta a presença de uma impermanência de formas caracterizando não só os corpos, mas a própria organização de seus espetáculos? Como defender a ideia de um circo tradicional se ele sempre esteve à margem da cultura padrão, principalmente no momento de seu aparecimento como

empreendimento autônomo? Como estabelecer esta relação se podemos ver hoje circos como o *Fratellini*, o brasileiro *Zanni*, ou o circo *Bouglione*, por exemplo, fazendo uma arte ligada à estética tradicional, mas com um aparato, um contexto e corpos contemporâneos? Para Jean-Michel Guy,

“A produção atual do circo tradicional na França e cada vez mais fora de nossas fronteiras nos convence de que longe de formar um bloco homogêneo, ele é atravessado por tensões estéticas claras, entre sobriedade e grandiloquência, refinamento e vulgaridade assumida, fanfarrona, e arte pela arte” (Guy, 2001, p.13).

O termo “circo tradicional” representa de certa forma o respeito por uma história e por uma forma de funcionamento e de transmissão de saberes muito particulares, cunhadas no século XVIII, e que no Ocidente não encontram paralelo em outras manifestações artísticas.

Trata-se de uma arte em princípio rural – na França o circo pertenceu ao Ministério da agricultura até 1979 – e que se estabeleceu devido à criatividade de seus inventores, à coragem e à sagacidade de perceberem as necessidades do contexto da época em que viviam. Mas o termo tradicional pressupõe que estes circenses estão fazendo necessariamente uma arte voltada para uma origem precisa no passado. Arte estática, auto-suficiente e em vias de marginalização por não firmar hoje acordos com instituições de financiamento privadas, como fazem os artistas do Novo Circo, por exemplo.

Este, por outro lado, seria sinônimo de um circo contemporâneo, inventivo e voltado para o futuro; circo que trai de certa forma, a “tradição circense”. No entanto, o circo sempre esteve em um movimento que colocava em risco a própria idéia de tradição. No século XIX, por exemplo, ele se rendeu à influência americana e alterou toda a sua estética em função de um lucro maior. Então que arte independente é essa? E que tradição é essa cuja origem foi escolhida?

O circo não tem uma só origem, é o fruto do encontro de homens e mulheres com diferentes saberes e experiências que, em determinado momento, passaram a se reunir em arenas para fazer o que já faziam e ganhar dinheiro dessa forma. Mas até esta reunião não foi uma só - foram reuniões. No plural. Como diz Philippe Goudard, “Astley não inventou o circo”, apenas foi escolhido como o ícone que inaugurou um novo momento das artes do circo.

Para Foucault, a genealogia se opõe ao “desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. Ela se opõe à pesquisa da origem” que está “sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo ” (Foucault, 2006, p.16) e se preocupa com uma verdade que muitas vezes restringe ou até mesmo anula parte do movimento livre e espontâneo dos corpos e da vida. Dessa forma, para estudar os circenses contemporâneos é preciso uma genealogia, não uma História. Investir na genealogia como método. Debruçar-me sobre a singularidade das suas experiências. Afastar-se de qualquer finalidade determinista.

Em *Cidade Ocupada*, Ericson Pires propõe um jogo entre os termos *traição* e *tradição*, propondo que pensemos uma *tradição* que, ao invés de perpetuar modelos estáveis seguindo uma lógica linear, se construa “incorporando certos acontecimentos de corte, de risco, de golpe, de saque, de outros: desconstrução da cultura *standart*, padrão cultural questionado” (Pires, 2007, p.44), ou seja, incorporando acontecimentos de traição desta mesma cultura. Assim, o funcionamento de uma *tradição* está baseado na produção de diferenças e por isso os corpos que bebem dela devem buscar suas próprias potências de produção de diferença em relação ao contexto que habitam.

Já no momento de sua criação, o circo traiu a aristocracia que lutava por manter seu posto; traiu a burguesia que desejava ganhar prestígio com apresentações teatrais refinadas, e traiu o povo, pois o colocou junto dos aristocratas dissidentes. Ele traiu a alta e a baixa cultura e as desterritorializou, criando um espaço suspenso que misturava riso e perigo. Foi assim que sua tradição se constituiu.

O nomadismo impediu que ele se acomodasse em um só território e que se mantivesse com uma só estrutura. Sua abertura para outras artes e o combate a um modelo romântico e idealizado - tanto nos discursos (o circo está sendo progressivamente inserido no âmbito acadêmico e os debates após os espetáculos são cada vez mais comuns) quanto na prática – permitem hoje, mesmo aos circos mais tradicionais, um olhar crítico sobre a tradição circense.

Para Sylvestre Barré, mesmo os circos tradicionais já não podem hoje ser inseridos em um modelo homogeneizante. No texto *Le nouveau cirque traditionnel* (Barré In Wallon, 2009, p. 41 - 44) ele os distingue pelo menos em duas

categorias: 1. “o circo de nostalgia”, ou “neoclássico”, no qual ele inclui as produções de Alexis Gruss, Alexandre Romanès, as últimas produções de Bouglioni no *Cirque d'Hiver* e o *Cirque Roncalli*, por evocarem em seus espetáculos uma autenticidade e uma origem que não são recuperadas perfeitamente, mas atualizadas de diversas maneiras; 2. “o circo inovador” ou “em transição”, no qual ele inclui o *Cirque Joseph Bouglione*, *Le Cirque Arlette Gruss*, *Ô Cirque* de Valérie Fratellini e o *Cirque du Soleil* que se aproximam do Novo Circo por apresentarem espetáculos construídos coletivamente que propõem uma diversidade de linguagens artísticas, por darem espaço aos alunos oriundos das escolas de circo e por suas encenações serem baseadas em projetos escritos.

O circo sempre inventou suas lógicas de ação em função do contexto econômico, cultural e social em que estava inserido, no entanto essas invenções nem sempre foram motivadas por um desejo consciente de resistência política em relação aos padrões dominantes - como é o caso do circo americano, por exemplo, que influenciou (e influencia ainda) muitos circos que seguem sua lógica comercial. Muitas vezes ele, principalmente no século XIX, não incorporou elementos de risco; ele os ignorou, deixando de valorizar a fantasia e a inovação através de um modelo de espetáculo que não podia chocar nem interrogar demais.

“Os elementos retirados da cultura de massa (personagens do Walt Disney, temas exóticos bem legíveis) fundam sua aparição e servem vez ou outra de slogans publicitários, o espetáculo tende inevitavelmente ao nivelamento, à estandardização, ao empobrecimento e à infantilização”. (Barré In Wallon, 2009, p. 40).

Ou seja, a *traição* dos circenses muitas vezes se deu por uma necessidade inventiva, mas outras vezes, por necessidade financeira. Muitas vezes seus artistas traíram inclusive a si próprios: entregaram o caráter ritualístico das pequenas apresentações familiares sob uma lona, aos grandes empresários do *showbiz*. Entregaram a infância de muitas crianças ao treinamento ministrado por desconhecidos. E entregaram seus cavalos a qualquer pessoa que pudesse cuidar deles. Então a qual tradição idealizada alguns puristas do circo se apegam se em muitos momentos os circenses fizeram alianças questionáveis para evitar o risco de seu desaparecimento?

Muitas vezes, nega-se o circo atual pois ele faz acordos com instituições de financiamento públicas e privadas e se alega que, com isso, ele está se

transformando em um “circo comportado” – tanto do ponto de vista institucional, quanto do ponto de vista dos próprios corpos que se “arriscam” protegidos por aparelhos de segurança. Mas será que ser herético neste sentido já não faz parte da tradição circense? Por que insistir em fixar um modelo se na verdade o Circo Moderno só foi a configuração de um momento particular nas artes circenses?

O caráter paradoxal faz parte de sua tradição e é preciso incorporá-lo. Incorporar todos os movimentos que fizeram parte de suas histórias sem negar os que podem lhes desagradar. Só assim podemos recuperar o caráter de resistência que corresponde à radicalidade da entrega dos corpos que se arriscam em cena.

O risco faz com que os circenses precisem se engajar inteiramente em seu fazer artístico. Para Emanuel Wallon, no entanto, ele hoje é mais simbólico do que real.³¹ Diferentemente do que acontecia no Circo Moderno, quando as disciplinas incidiam com mais violência sobre os corpos e ele era de certa forma uma revolta a certos padrões de normalidade, no circo contemporâneo o risco é quase metafórico – pode ser representado pela chance da queda da bola de um malabarista, pelo fracasso da piada de um palhaço, pelos erros e mais raramente pela possibilidade de morte nos números acrobáticos.

Ao invés de ser uma ameaça que limita os artistas de circo ao sucesso ou ao fracasso, ele lhes apresenta uma possibilidade de suspensão de suas referências habituais e sua manutenção se dá no trânsito que estabelecem com as outras artes. Os circenses hoje se equilibram em um risco traçado no ar: fio tênue que as une e separa. Como então o modelo de um “corpo de circo” se desfigura no risco das artes?

Se a tradição de alguma forma nomeou os corpos circenses,³² hoje eles devem ser lidos como corpos com infinitas possibilidades. A variedade de suas

³¹ Conversa com Emmanuel Wallon em ocasião de sua vinda ao Brasil para o primeiro *Tempo Festival*, que aconteceu no *Oi Futuro*, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2009. Para Wallon, o risco no circo contemporâneo é mais metafórico que real; ele contribui para a criação de um universo poético que é particular ao momento atual das artes circenses. Wallon é mestre de conferências da universidade de Paris X e presidente da *HorsLesMurs* (associação francesa para o desenvolvimento das artes da rua e das artes da pista).

³² O Circo Moderno apresentava uma grande variedade de personagens circenses, como o trapezista, o malabarista, o palhaço e o acrobata, por exemplo. Neste livro não foi possível elencar todos eles, nem explicar quais eram suas especificidades. Fazer um inventário dos principais personagens circenses, desde o século XVIII até hoje, tendo como fio condutor a relação que eles estabeleciam com os modelos de corpo de cada época, é uma pesquisa ainda será desenvolvida.

habilidades é mais valorizada do que uma alta especialização técnica e a capacidade de devir muitos é seu principal talento.

A partir da escolha de considerar a *traição* como marca da própria *tradição* das artes circenses, é necessário buscar os “traidores” (Pires, 2007, p. 46) que, a partir da radicalidade de suas experiências, abriram caminho para uma produção específica dessas artes na contemporaneidade. Procuramos fazê-lo no primeiro capítulo a partir de algumas “histórias dos circenses fazendo circo” desde a antiguidade, até hoje, e encontramos dentre eles alguns traidores do sistema cultural dominante, e alguns traidores de si próprios. Mas quem foram, dentre eles, os desobedientes que, a partir de uma leitura viva de suas tradições anteriores, se engajaram em criar novas tradições circenses que continuam produzindo diferença em relação ao controle instituído “e constituído pela lei do Estado sob o corpo dos infratores”? (Pires, 2007, p. 46)

3,1

Risco e crueldade

No texto “Na escola da pista” (Abirached In Wallon, 2009) Robert Abirached levanta três definições de gramática corporal que podem ser úteis para pensar os corpos no circo contemporâneo e as escrituras riscadas por eles na cena circense. Na falta de uma bibliografia específica sobre o assunto, ele elegeu três homens de teatro do início do século XX que se interessavam não só pelo texto, mas pelo corpo do ator como elemento criador de uma linguagem cênica particular.

A primeira definição é a de Vsevolod Meyerhold (1874-1940), ator, diretor e teórico russo que quis romper com o modelo de ator estabelecido pela *Comedie Française* que não utilizava seu corpo um como meio de expressão. Meyerhold acreditava que as emoções nasciam das sensações corporais e, observando os acrobatas, os funâmbulos, os equilibristas, ele desenvolveu um sistema de treinamento físico chamado *biomecânica*, no qual os atores precisavam trabalhar intensamente seus músculos.

A terceira definição de gramática corporal foi retirada de Jacques Coupeau (1879-1949), encenador francês, cuja inovação foi afirmar que o texto dramático só

poderia ser realmente incorporado pelo ator se este tivesse um perfeito domínio do corpo e de seus movimentos. Para ele “O corpo, portador de uma expressividade extremamente rica, é uma ferramenta capital colocada à disposição do poeta” (Abirached In Wallon, 2009, p. 171).

A segunda definição levantada por Abirached é a de Antonin Artaud, na qual irei me demorar um pouco mais por considerar extremamente rica sua aproximação com o número de circo. Para ele, Artaud

“quer ajudar a nascer um ator que seja um “atleta afetivo”, para quem a performance corporal represente o sinal e a manifestação de uma experiência moral, de uma emoção que abale todo o ser, sem nenhuma palavra, como percebemos através da prática de certas artes marciais” (Abirached In Wallon, 2009, p. 171).

Artaud é um dos principais personagens de uma “tradição de traidores” que foi buscar no desfazimento de um modelo de corpo e de discurso possibilidades de resistência a um sistema cultural dominante. Para ele, a cultura ocidental judaico-cristã tinha operado uma cisão entre o corpo - lugar da vida, das forças não formuladas - e o discurso - lugar das formas calcificadas. Era como se a força da vida, que consistia em um movimento de devir infinito e era ligada ao caos e ao perigo, continuasse intacta na cena teatral, mas era urgente direcioná-la melhor.

Artaud via na linearidade do discurso uma forma de repressão aos impulsos do corpo. No entanto, não se tratava para ele de substituir o texto escrito por uma expressão corporal análoga já que texto poderia ser utilizado - desde que não fosse tomado como elemento principal da encenação, como uma unidade inquebrável.

O teatro em sua época era de maneira geral o lugar das belas palavras, da tirania do texto escrito e de uma separação entre artistas e espectadores; e era com ele que Artaud queria romper. Continuar fazendo esse tipo de teatro era perpetuar uma tradição que não traía absolutamente nada. Ou melhor, que traía a vida. Por isso ele queria desconstruir a noção textual. Romper a ossatura da palavra. Reinventar a gramática, fazê-la corporal. Afinal só um corpo poderia fazer desequilibrar a base dramática sobre a qual este teatro se apoiava.

Com o Teatro da Crueldade, Artaud pretendia combater o aprisionamento do corpo humano em uma lógica, uma gramática, uma retórica. Queria que

deixassem falar a linguagem física e material do corpo humano, que era feita de gestos e atitudes. Ele desejava refazer, na cena teatral, um novo corpo humano, devolver-lhe sua força orgânica, suas infinitas possibilidades de criação. Sua gramática corporal, como a definiu Abirached, combatia as noções de um corpo e de uma linguagem como unidades estáveis, portadoras de um sentido. Em “O corpo humano”, um de seus últimos poemas, Artaud afirmou que

“Chamamos corpo tudo que é feito sob o modelo do homem que é corpo./ E que jamais disse ou pôde crer que esse corpo tinha findado, que ele era o próprio fim./ Já não teria ele deixado de viver, / De avançar, /Até onde iria ele / Não na eternidade, mas no tempo ilimitado / E quem teria ousado dizer/ Até onde ele poderia ir?/ Ninguém./ Até hoje ninguém. / O corpo humano não é acabado./ Ele é quem fala/ Quem bate/ Quem anda/ Quem vive” (Artaud, 2004, p. 1517).³³

O Teatro da Crueldade não apostava na violência física nem na covardia, como sugere o termo. Ele estava ligado diretamente à vida, às questões da vida. Artaud deslocava o sentido das palavras e não seria diferente com o nome de seu teatro. A crueldade era trabalhada, ali, em um plano vasto, cuja vastidão sondava a vitalidade integral do corpo humano colocando-o frente a frente às suas possibilidades de pensamento e ação fora de estruturas pré-determinadas.

Em suas cartas sobre a crueldade, Artaud esclareceu o que queria dizer com a escolha desta palavra. Na primeira delas, escrita em 1932 e endereçada a Jean Paulhan, disse que a crueldade era “antes de tudo lúcida, uma espécie de direção rígida, a submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada” (Artaud, 2004, p. 566).³⁴ A crueldade era então uma decisão firme e lúcida tomada a partir de referências diferentes daquelas sobre as quais os homens normalmente se apoiavam. E esta consciência aplicada no momento da decisão os permitiria sair da perspectiva moral que definia a crueldade como um mal.

Na segunda carta, escrita dois meses depois, Artaud disse que utilizava este termo no sentido de um “apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, (...) turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido desta dor da necessidade inelutável fora da qual a vida não saberia se exercer” (Artaud, 2004, p. 566). E na terceira carta, escrita dois dias depois desta, ele afirmou ainda que “o

³³ Tradução inédita de Ana Kiffer.

³⁴ A tradução deste trecho é de responsabilidade nossa, assim como a dos outros trechos de Antonin Artaud consultados no original em francês em que não há menção à tradução de Ana Kiffer.

esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade” (Artaud, 2004, p. 567). Ou seja, a crueldade era uma força de vida que romperia com a inércia, sacudiria a fadiga de órgãos que trabalhavam sem parar repetindo apenas padrões de ação que já haviam sido estabelecidos. Era um golpe preciso contra a estagnação do pensamento, da linguagem e do corpo.

O Teatro, para Artaud, era um lugar em que uma experiência de desarticulação de formas teria lugar - fossem as formas do corpo humano, fossem as da gramática. Era um lugar no qual poderia ser encenada a criação de uma linguagem física, que não aprisionava o discurso. Por isso Evelyne Grossman fala de um *discorps* em Artaud - uma discordância entre o corpo e o discurso possível através da presença de uma força paradoxal como a da crueldade: “entre corpo e discurso, dissonâncias e ressonâncias” (Grossman In Artaud, 2004, p.503).

Para Zeev Gourarier, “sem dúvida, mais do que qualquer outra forma, o número de circo remete ao teatro da crueldade definido por Antonin Artaud” (Hervèet e Gourarier In Wallon, 2009, p. 152). A partir da leitura de um depoimento de Jean Christophe Hervéet sobre a montagem do espetáculo de circo *Elbeuf*, Gourarier afirma que os artistas circenses mostram com seus corpos um desejo de transgredir limites, de ultrapassar regras, de rir do que é estabelecido. Para ele, as noções de ultrapassagem, de transgressão e de sensualidade observadas durante este processo de criação de *Elbeuf* aproximam o número de circo do Teatro da Crueldade de Artaud, pois em ambos

“Pode-se ficar sobre a cabeça, sobre um braço, se empilhar um sobre os outros, cavalgar de trás para frente, em cima, embaixo. Ali se lança uma multidão de objetos que alcançamos todos, até mesmo o fogo. Ali se aparece, se desaparece, se representa um felino como um bicho de pelúcia. A tentação, a sedução, a sensualidade estão onipresentes. Tudo passa pelo corpo – a carne – que se torna vetor de toda emoção e está exposto em seu mais lisonjeiro dia. Os tecidos suntuosos, o ouro, as purpurinas, os diamantes só fazem exaltar a nudez... Mas quem então leva esse mundo de prazer, essa sarabanda descontrolada e lúdica? Não há nisso alguma coisa de demoníaca nesse jeito de lisonjear a alma do espectador?” (Hervèet e Gourarier In Wallon, 2009, p. 152).

Assim como no Teatro da Crueldade, no número de circo há uma ruptura clara com o texto dramático como elemento principal da encenação. *Elbeuf*, por exemplo, teve início com uma pintura das irmãs *Vesque*, sobre a qual foi desenvolvida uma dramaturgia corporal baseada principalmente nas emoções despertadas por ela. Foi a partir desta leitura sensível que apareceu um mundo

extra-ordinário que tem como princípio “transgredir o interdito” e “voar nos limites comuns dos mortais”.

Para Gourarier a quebra de limites proposta pelo corpo circense está relacionada a um prazer e sensualidade “demoníacos”. No entanto, esta relação não está presente na teoria de Artaud. Se por acaso fosse possível encontrar estas características no Teatro da Crueldade, seria necessária ao menos uma análise mais demorada sobre: 1. a questão do sexo e da filiação em sua obra, já que Artaud afirma ser ele mesmo um “genital inato” e não faz referência ao desejo sexual tal como ele é entendido normalmente. A presença de termos escatológicos em sua obra – em ambos os sentidos: o do excremento e o da origem – vai de encontro a esta noção tradicional de sensualidade. 2. a crítica que Artaud faz à igreja católica faz necessário um grande cuidado no uso do termo “demoníaco” para se referir à relação entre sensualidade e prazer. 3. Por último, não parece que haja na crueldade de Artaud um desejo de lisonjear a alma do espectador, uma vez que ele afirma, sobre o público, que é necessário primeiro definir o que é o teatro desejado.

A relação entre o número de circo e o Teatro da Crueldade não é, contudo, totalmente descabida. É possível pensarmos no risco corrido hoje pelos artistas circenses como um elemento que coloca em questão certos modelos de corpo - sejam eles de circo ou não - já estabelecidos, mostrando-lhes seus limites físicos e com as outras artes. É possível pensarmos também esta relação entre o risco no circo contemporâneo e a crueldade a partir da ruptura com uma escritura cênica convencional que ambos promovem. Para ser ar-riscada, ela convoca vitalidade desses artistas, sua criatividade e não apenas suas capacidades musculares e técnicas de realização de proezas.

A relação entre risco e crueldade se torna mais clara hoje do que no Circo Moderno, pois neste a proeza, também chamada de figura pelos circenses, era o principal objetivo a ser atingido pelos seus artistas. Além disso, o Circo Moderno trabalhava basicamente com os planos vertical e horizontal. Nele as torções eram muito raras (a não ser no caso das contorcionistas) e a falha na realização das proezas representava um fracasso e uma ameaça de morte.

No entanto, hoje, a força de seus músculos não é mais suficiente para operar as suspensões e desequilíbrios que desejam, pois eles reivindicam novos contornos para seus próprios corpos. É preciso que os circenses sejam atletas

físicos e afetivos, sensíveis às mudanças que acontecem dentro e fora de seus corpos para assim ar- riscarem a criação de uma escritura cênica pautada em ações físicas.

Estava quase tocando os corpos de nossos personagens principais quando subitamente os perdi. A trapezista que costumava ficar pendurada desceu ao chão e se pôs a dançar. O equilibrista que caminhava no arame de repente caiu e começou a assoviar uma música sem sentido. As bolas do malabarista as quais eu acompanhava com atenção revelaram-se apenas uma projeção de luzes. Na verdade ele só fingia jogá-las e pegá-las, suas mãos estavam vazias. Os circenses deixaram de lado a fixidez de certas posições e agora que preciso trazê-los aqui, eles me escapam. Suas ações seguem uma espécie de lógica babélica. A apresentação de seus gestos não segue mais o princípio de uma hierarquia de emoções. Não precisamos aplaudi-los a cada proeza executada, pois não sabemos se e nem quando elas acontecerão. O virtuosismo que garantia que eram artistas circenses não é mais uma regra: alguns usam roupas casuais, outros figurinos, não fazem mais “ponta de pés”, não esticam as pernas em linha. A dança e o texto estão abertamente convidados para suas criações. Não sabemos se a escritura da cena e em se inscrevem é um rascunho confuso ou se o ensaio já é a própria poesia. Eu mesma hoje tive que dançar para número, quando estava acostumada a saltar. Agora tenho que apresentar-me. E apresentar também os nossos personagens principais. Chegou a hora e não há uma fórmula para isso. A escritura está completamente especializada. Não é possível lê-la, nem escrevê-la equilibradamente. Vez ou outra um corpo cai no chão. Outro se suspende. Alguém cruza o caminho andando de cabeça para baixo. Alguns morrem. Peço desculpas aos leitores que se perdem neste ensaio, mas ele é movido por um desejo de ser contemporâneo dos corpos que apresenta. E eles (quase) não param. Quando a palavra está se aproximando do trapezista e quase dizendo Trapezis... ele sai do trapézio. Quando está quase dizendo Volan... ele voa de fato. Por isso o traço da letra é aqui o risco que corro nesse palco papel.

3.2

Ar riscar: uma escritura aérea

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

“Emancipado das estruturas discursivas de tipo linear, o circo produz uma sintaxe analógica e descontínua que se aproxima de outras escritas contemporâneas. O sentido escapa por farrapos, surge das ressonâncias das tessituras das línguas, os movimentos dos corpos, a estruturação do espaço. O encadeamento das cenas ou dos quadros desvia a cronologia narrativa, procedendo por saltos de imagens que se encaixam nos misteriosos labirintos do espírito. Os artistas destilam o sentido na precisão do gesto, na penumbra dos não ditos, no confronto carnal dos impulsos do desejo e da morte, para captar isso que se recusa à ordem cartesiana e que o espírito tenta impor sobre o coração” (David In Wallon, 2009, p. 99).

Os circenses hoje fazem “escolhas artísticas que exigem escrituras intrépidas, tentando unir ou fundir as artes” (Lachaud In Wallon, 2009, p. 57). Por isso, a dificuldade de delinear com precisão o objeto desta pesquisa: os corpos circenses na sua (e na nossa) contemporaneidade. Eles resistem às categorizações, mas ao mesmo tempo afirmam seus lugares. Sua carne é palpável, mas inapreensível. Eles vivem no risco que afirma sua presença e a possibilidade de construção de obras a partir dela – os números e espetáculos – e ao mesmo tempo impedem uma interpretação segura das mesmas e uma definição dos corpos que as realizam. Mas como pensar esta força que permite o circense estar ao mesmo tempo de cabeça para baixo e lúcido neste mundo que é o nosso?

Em 1998, o festival CIRCA, realizado em Auch, teve como tema principal “As escritas artísticas”. Nele, intelectuais e artistas de todo o mundo discutiram sobre a relação entre a linguagem arriscada dos circenses e as possibilidades de sua instrumentalização em função de um dizer criativo.

Neste festival, Guy Alloucherie, um renomado diretor de circo francês, afirmou, a partir de sua experiência, que era impossível intervir no instante preciso da realização de alguns gestos arriscados, como pôde ver em um número de gangorra russa³⁵ que ele foi chamado para dirigir; pois, no momento em que os acrobatas se arriscavam, era difícil interpretar um personagem, eles poderiam fazê-lo apenas antes ou depois da *performance*. “Será [então] dizer que a técnica não pode se adaptar à escrita e que a escrita teria que se adaptar à técnica? (...) em longo prazo a escrita não riscaria ser limitada?” (Maleval In Wallon, 2009, p. 82).

Para poder intervir no número, Guy teve que investir na criação de um contexto dramático no qual a gangorra russa estivesse incluída. Sua intenção artística pôde ser dado, portanto, entre os números do espetáculo, sendo auxiliada cenografia, pelo figurino, pela luz e pelo ritmo impresso. Todos os elementos deram conta da criação de um universo dramático.

³⁵ Gangorra humana na qual um dos lados está sempre vazio; no outro lado um acrobata fica à espera de outro(s) que salta(m) sobre o lado vazio da mesma e, com isso, lança(m) o primeiro no ar - onde ele irá realizar uma série de movimentos, como saltos mortais e piruetas, e depois cair em um colchão que é segurado por outros acrobatas.



Pisar nas mãos de um portô e ser lançado para cima. Alinhar o corpo, transferir seu peso para outro espaço, firmar a musculatura, empurrar-se. Voar. Resolver essa situação de risco, deixando a cabeça um pouco vazia de pensamentos. O corpo percebe as mãos que estão à sua espera, e vai até elas. Todos os sentimentos do mundo estão ali, mas é difícil pensar racionalmente na intenção a ser transmitida. Podemos apenas perceber que há uma. Na verdade há várias... A pesquisa de movimento que desenvolvíamos no *Grupo Möbius*³⁶ mostrou-me que há como alterar a dinâmica de uma linguagem circense pré-determinada investindo na aposta de um dizer criativo que é riscado no ar. O nosso objetivo era descobrir outras maneiras de chegarmos a figuras já existentes na disciplina “mão a mão”.³⁷ Para que os nossos corpos ficassem mais soltos e menos preparados para os exercícios de maior dificuldade, fazíamos *Kung Fu*, dançávamos, jogávamos capoeira até que conseguíssemos nos encontrar; e a espontaneidade do risco corrido neste encontro desconstruía a preparação característica da linguagem circense tradicional. O que era dito era quase uma consequência. Precisávamos perceber o corpo do outro para construirmos as chamadas figuras que, para nós, deveriam ser feitas quando nossos corpos, juntos, faziam um corpo só. Mas as figuras não resistiam muito tempo aos encontros; desfaziam-se em torções, em gestos mais simples, ou mesmo em uma queda. Hesitávamos, gaguejávamos e nos entendíamos em uma linguagem torcida como a própria fita de *Möbius*.



³⁶ O Grupo *Möbius Circo Dança* foi criado no ano 2000 por Caio Guimarães e Rita Aquino com o objetivo de desenvolver uma pesquisa de movimento que aquele denominava Dinâmica Acrobática. Seu nome é uma homenagem a *Auguste Ferdinand Möbius*, matemático e físico alemão que estudou a noção de continuidade e conceitos a ela relacionados. Partilhando de algumas de suas ideias, o grupo transitava dentro da linguagem do circo e da dança a fim de investigar espaços dinâmicos, transpor limites e imprimir diversas topologias na cena. Durante nove anos Caio Guimarães esteve à frente desta pesquisa, embora seu elenco tenha sido alterado algumas vezes. Passaram por ele: Rita Aquino, Márcio William, Priscila Albuquerque, Marlon Miguel, Rafaela Amodeo, Guilherme Veloso e eu mesma.

³⁷ O mão a mão é uma disciplina de circo na qual há um portô, que serve de base, e um volante, que é portado por ele de formas extra-ordinárias. Seu nome vem de um movimento específico desta disciplina no qual o volante fica de cabeça para baixo, com os braços esticados, e o porto o equilibra, segurando-o apenas pelas mãos.

A companhia *Un loup pour homme*, por exemplo, é um dos principais exemplos contemporâneos de desconstrução da técnica de circo “mão à mão”. No espetáculo *Appris par corps*, por exemplo, os dois acrobatas fazem dos encaixes perigosos de seus corpos um encontro orgânico, natural. Na linguagem que eles desenvolveram, a proeza não é vista em corpos em tensão,

“mas numa gesticulação complexa, que permite guardar o contato (...). Os gaguejos gestuais, introduzidos pela matéria mole, não seriam da mesma ordem que nossas próprias hesitações ante as pequenas coisas da vida? Essas pequenas coisas de nada que rompem com a fluidez dos movimentos não se pareceriam com os acidentes que ritmam de modo aleatório nossas vivências? ” (Maleval In Wallon, 2009, p. 83).

Na realidade, vários grupos de circo hoje talham este corpo que moldado por treinamento físico rigoroso, buscando dar-lhe novos contornos. As proezas são realizadas em meio a um fluxo de movimentos dançados e seus corpos resistem a fazer figuras que podem ser d’escritas. Mesmo o salto mortal que normalmente é realizado com os joelhos juntos e ponta de pés pode ser feito com as pernas separadas, os pés relaxados. Os corpos viram espirais, pontos, manchas no espaço.

Hoje os circenses são artistas que vieram de outras áreas, como a dança e o teatro, e que nem sempre tiveram tempo para aprender e praticar as figuras e representam o alfabeto da linguagem de circo tradicional, de maneira a fixá-las em seus corpos; por isso eles se apropriaram destas figuras e as colocaram diretamente em diálogo com uma corporalidade delineada por experiências anteriores. Com eles as formas se misturam e se afetam umas às outras. Eles riscam no ar trajetórias imprevisíveis dando origem a escrituras *ex nihilo*, “sem raiz num passado fundado sobre a racionalização de uma cultura sábia” (Hodak-Druel In Wallon, 2009, p.111). Mas afinal o que é uma escritura cênica quando se trata de um espetáculo *a priori* sem textos e sem palavras?

Para Caroline Hodak-Druel, “a escrita é antes de tudo o traço gráfico de um texto. Menos concretamente, a escrita é também a trama narrativa de um espetáculo, a linha que dá sentido para uma representação e permite transcender até o sensacional” (Hodak-Druel In Wallon, 2009, p.112). Para pensar essa escrita no circo, ela afirma que já no século XVIII, o repertório de circo era muito semelhante ao teatral e nele não eram apenas os palhaços que falavam. Havia uma “presença manifesta da palavra, seja através das canções (na Inglaterra com as

burlettas e na França com os coros), dos prólogos (discursos que introduzem uma peça e permitem assegurar a compreensão do público pelo que segue) ou na peça em si” (Hodak-Druel In Wallon, 2009, p.115).

No entanto, dizer que a escrita está presente na cena circense nas partes faladas de seus espetáculos seria perpetuar a ideia de uma escrita basicamente textual - o que vai de encontro com a noção que pretendo apresentar aqui. Afinal, se a cena for vista como um espaço físico a que se deva deixar falar sua própria linguagem, independentemente das palavras, há outras escrituras que podem ser criadas. Para Caroline, podemos pensar para além disso: em uma escritura riscada no ar pelos pés, braços e costas dos acrobatas, na qual o gesto e a proeza se inscrevem em uma linguagem que faz sentido.

No Circo Moderno, os espetáculos não seguiam uma lógica narrativa, funcionando de acordo com a progressão das emoções do público. A intensidade dramática se afirmava na crescente tomada de riscos. No entanto, o acidente era uma possibilidade de desvio da estrutura ensaiada, mas deveria ser evitado ao máximo, pois muitas vezes representava a possibilidade de um acidente grave ou até mesmo de morte.

De certa forma esta “performance em nome da performance, já desvia a causalidade inerente à narrativa, caso concordemos que o discurso supõe uma progressão em direção a qualquer coisa que há de ser demonstrada” (David In Wallon, 2009, p.96). E “de fato, podemos arriscar que o circo demonstra justamente os acidentes da narrativa, simplesmente na medida em que o imprevisto continua sendo um elemento essencial de sua dramaturgia e de sua dramatização”. (David In Wallon, 2009, p.97).

No Novo Circo, mais do que nunca, o imprevisto está integrado aos espetáculos. Os circenses incorporam totalmente os acidentes, os desvios das estruturas de um número ou mesmo espetáculo. Dançando, rindo de si mesmos, parando por instantes, inventando um personagem desastrado, eles criam a partir de elementos que colocam em risco essas estruturas prontas. Desobedecendo às leis da gravidade, eles invertem a horizontalidade da narrativa em função das poesias que riscam no ar. Assimilam estes elementos de risco, de corte, de ruptura. Com isso encontram-se mais próximos de um processo poético do que de uma trama com uma linha contínua (David In Wallon , 2009, p.98).

É como se as histórias que desejam contar não estivessem prontas. Ainda que estivessem, é como se eles não pudessem contá-las através de uma narrativa linear. Por isso, a escritura de seus espetáculos é complexa, e entrelaça “elementos cacos com a dimensão gestual, visual, sonora e textual” (Lachaud In Wallon, 2009, p.56).

“Esses espetáculos hieróglifos, termo empregado por Antonin Artaud, exigem intérpretes que lhe atribuam uma mobilização constante e intensa da totalidade de seu ser, através de seus deslocamentos, movimentos, gestos, olhares, suas vozes, sua respiração” (David In Wallon, 2009, p.96).

Da mesma forma que os artistas do Novo Circo, os atores do Teatro da Crueldade deveriam utilizar todos os meios de expressão disponíveis na cena - “música, dança, plasticidade, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário” - e abrir caminho para a “substituição de uma poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá justamente no domínio disso que não pertence estritamente às palavras” (David In Wallon, 2009, p. 96). Assim, uma gramática corporal é criada a partir de elementos cênicos dissonantes. Nem caligrafia, nem coreografia, mas uma corpografia, um *discorps*, que rompe com a sujeição a uma narrativa linear e a uma movimentação previsível.

O espaço cênico é como um papel. Como esse em que escrevo. Nele, minhas palavras tentam tocar os personagens que estou buscando estudar. Da mesma forma que as glossolalias de Artaud, que seus *sorts*, o risco aqui é um golpe e fura o papel, o enche de figuras, de pedaços de corpo. Desejo de uma linguagem não mediada. De sair desse papel e buscar a emoção geradora do risco. Há uma intensidade quase insuportável nesse processo, uma vez que o seu limite é a impossibilidade de escrever, ou a morte. Mas no circo hoje a morte é um evento raro, e se apresenta mais como ameaça de um vazio infinito que, no entanto, poucas vezes se realiza. Os circenses continuam a criar, a escrever e a mexer seus corpos. Não se limitam mais a um fazer, nem a um pensar, mas elaboram uma aposta criativa. A enunciação-encenação deste dizer se dá através de uma linguagem inacabada que é riscada no ar.

3.3

Escrever, fazer

“Para mim, há sobretudo o fato de que há ali um autor e um discurso, alguma coisa que começa e acaba como no teatro com os atores. Mas isso se passa mais ao nível visual e sonoro que estritamente ao redor de um texto. É o corpo que fala no circo, e todas as técnicas acompanham o movimento deste corpo falante. As disciplinas tradicionais do circo ou de outras expressões artísticas como a dança, a música ou o canto, todas intervêm, juntas ou separadamente, na criação de um projeto de espetáculo vivo”³⁸

A ideia de contemporâneo trazida para este livro tem na verdade dois sentidos: um deles diz respeito a um corpo que surgiu com o Novo Circo e que hoje ganha cada vez mais espaço na cena artística nacional e internacional; o outro está presente no desejo de trazer este corpo para um meio escrito, ou seja, trazê-lo para esta reflexão através de uma linguagem feita de palavras, traços e de um vídeo que buscam dar-lhe um pouco de presença e de vida. Por isso, o contemporâneo aqui está relacionado ao corpo circense do século XXI e à possibilidade de sua atualização em uma linguagem-corpo.

Dar vida para a cena textual e teatral era também um desejo de Artaud. Desejo de criar corpos que não obedecessem a uma lógica unitária e horizontal. Que não estivessem acabados. Que ficassem de cabeça para baixo. Invertidos, suspensos, torcidos. Artaud reivindicava uma encenação que estivesse em relação direta com a vida e, portanto, com os corpos. Talvez tenha sido por isso que por muitos anos lhe foi negado o estatuto do pensamento embora ele tenha dialogado com as questões mais caras à filosofia, à literatura e à religião de todos os tempos.

Fosse na cena teatral, fosse no papel, Artaud desejava criar uma escritura que não fosse mediada. Feita de sons, atitudes e gestos, ela não representaria as coisas, mas evocaria seu espírito. Poesia intensa independente de uma linguagem articulada.

³⁸ Design, 30 anos, Paris 10° Apud LÉVY, Florence. “À nouveaux cirques, nouveaux publiques?” In Guy, 2001, p. 194.

Para Jean Michel Guy, “a unidade básica do circo é o gesto”.³⁹ Na cena, funciona como um morfema. Existem os gestos já tradicionais, cunhados por uma tradição, mas também os novos, criados por cada corpo circense. Articulados entre si, os gestos dão origem a uma nova gramática corporal que está se desenvolvendo com o Novo Circo. Assim “outra forma está prestes a nascer, não forçosamente articulada sobre um texto, mas que emociona o público a partir de um gestual: o gesto está ao serviço da emoção, e não da *performance*”.⁴⁰

Desde os anos 1920 até o fim de sua vida, Artaud combateu a supremacia de uma cultura da representação, cujo principal expoente em sua época era o teatro burguês, dominado basicamente por textos dramáticos. Nele, o corpo estava presente, como não poderia deixar de estar em se tratando de teatro, mas era como se não estivesse, pois não era expressivo; era um pacote pronto, que já nascia como tal, filho de pai e mãe, submetido ao “sistema do julgamento de deus”.⁴¹

É esse corpo-organismo que Artaud desejava combater, afirmando que ao lado da cultura pelas palavras havia uma cultura pelos gestos. Para ele, o verdadeiro corpo não conhecia nem família, nem sociedade, nem pai, nem mãe e determinados gestos poderiam lhe dar seu registro orgânico inteiro.

O gesto cruel era aquele que, para Artaud, permitia a inscrição do corpo em uma contemporaneidade na qual ele se apresenta vivo e inacabado. Era uma forma de combate a certos modelos de corpo e de escrita. Gesto porque não podia ser discurso, porque era difícil de ser nomeado e sistematizado, porque se movia entre afetos e sensações ainda sem nome. Para Ana Kiffer, esse “gesto cruel de refazer um corpo não se contém nos domínios definidos pelo espírito, não se fixando enquanto saber sobre, mas como conhecimento oriundo da experiência que, como bem definiu Artaud, é uma experiência da vida, da carne hostil”.⁴²

³⁹ GUY, Jean- Michel. “Les langages du cirque contemporain”. Disponível em: www.doubs.fr/culture/Shema/documents/Les%20langages%20du%20cirque%20contemporain.pdf

⁴⁰ Aluno da escola nacional de circo Annie Fratellini Apud LÉVY, Florence. “À nouveaux cirques, nouveaux publics?” In Guy, 2001, p. 194.

⁴¹ O “sistema do julgamento de Deus”, para Artaud, é aquele que faz com que os corpos funcionem de acordo com estruturas de ação e pensamento pré-definidas social e culturalmente, e permaneçam presos a condicionamentos que agem sobre ele de forma a organizá-lo, a transformá-lo em um organismo.

⁴² KIFFER, Ana. “O que é preciso para se refazer um corpo” Disponível em: <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/05LIT01%20Ana.pdf>

Artaud vislumbrava a criação de uma linguagem composta por um alfabeto rompesse com a sujeição intelectual a um discurso articulado e a um pensamento que trabalhava com ideias claras. A gramática desta nova linguagem estava ainda para ser encontrada. Ele sabia apenas que o gesto era “sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega”; e que ela partia da necessidade da palavra, mais do que da palavra ela mesma.

No lugar de representá-la, o gesto comunicaria um turbilhão de forças, evocaria o espírito das imagens de uma poesia natural e intensa; e enunciaria as forças da vida antes delas tomarem forma. A atuação, ou encenação para Artaud, consistia justamente em uma espacialização da linguagem, em sua materialização em um fazer do corpo - “porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força de um gesto feito” (Artaud, 2004, p. 553).

Diferentemente da razão, à qual o discurso prioritariamente se dirige e que gera uma atividade reflexiva, o intelecto para Artaud era da ordem de um imponderável afetivo. A crueldade se dirigia, portanto, a uma intelectualidade “mais alta”, a um “pensamento do corpo”, nas palavras de Ana Kiffer, que requer a abertura para outras maneiras, outros modos não cartesianos, de apreender as coisas.

Da mesma forma que a crueldade, o risco nas artes do circo exige o abandono de um pensamento puramente racional. No momento preciso em que o circense se coloca em risco um gesto rigoroso (e cruel) é exigido. Um pensamento do corpo precisa atuar. Tem que se olhar com a nuca. Respirar com os poros. Pensar com as mãos. Só depois da realização desse gesto, um segundo que seja, o pensamento racional volta, abismado, e incide sobre um corpo já transformado. Embora de maneira distinta, o público também é atingido em seu corpo.

O corpo para Artaud é infinito, pois risca a cada gesto que realiza novos contornos para si. Ele não deixa nunca de avançar - não na eternidade, mas em um tempo ilimitado. A força poética de sua linguagem o convida a se reinventar, a se refazer a cada instante. É neste sentido que, para ele, o teatro é a gênese de uma criação de novos corpos. É como se a pergunta que o movesse fosse “como, pela arte, me fazer eternamente vivo em um corpo que substitua o meu – já sobrecarregado de órgãos e automatismos, e predestinado a cair?”

Se sua anatomia era fruto uma manipulação perversa e não correspondia a sua natureza, era necessária uma prática que desse origem a outra anatomia - furtiva, invertida, acrobática - que se atualizaria em um gesto arriscado, ou cruel. Por isso a ideia de contemporâneo está aqui necessariamente ligada a uma dinâmica e a um gesto de inscrição.

Para Ericson Pires, há uma diferença entre o contemporâneo como conceito histórico - “aquilo que se pretende solucionado historicamente, fixado enquanto parâmetro cronológico delimitado vai ocupar toda uma lógica de poder, determinando as relações entre o discurso da arte e a instituição estatal” – e sua contemporaneidade – trata-se de “uma dobra na língua do contemporâneo” (Pires, 2007, p. 231). Ou seja, o contemporâneo tornou-se um lugar que abraça generosamente uma série de práticas que perpetuam tanto um discurso homogêneo, apoiado na noção de um fazer artístico em tempo presente, quanto experiências produtoras de diferença em relação a uma lógica de poder dominante.

A genealogia dos corpos circenses feita na primeira parte deste livro não teve como objetivo afirmar que em todos os momentos históricos o circo criou algo diferente do que estava sendo feito em cada época. Mas a impermanência de sua estrutura e da corporalidade de seus artistas impediu, e impede ainda hoje, que eles permaneçam por muito tempo capturado por práticas dominantes, aparecendo, mesmo que após certos períodos, com diferentes contornos. Com isso, a noção de contemporâneo que, para Ericson, “não consegue mais dar conta da imensa produção de diferença que parece emergir em meio aos espaços públicos, corporais e institucionais atuais” – no caso de seu estudo, especificamente, brasileiros – e que “é uma maneira de domesticar e amainar a potência de produção de diferença” foi aqui misturada à sua definição de contemporaneidade como dobra na língua “que não se resume a um recorte cronológico” (Pires, 2007, p. 236) .

Portanto os recortes temporais feitos nesta primeira parte não tiveram, assim como o recorte atual no Novo Circo não tem, a intenção de afirmar que ele nunca foi capturado, como muitos tradicionalistas se recusam ainda a admitir; mas ressaltar, em cada momento, a partir de histórias/experiências de circenses fazendo circo, a potência de produção de diferença particular a estas artes que tem a impermanência e o risco como elementos que impedem que permaneçam por muito tempo confortáveis em determinados lugares – sejam eles homogêneos,

totalizantes, ou heterogêneos e produtores de diferença. Chamar os corpos circenses do Novo Circo de contemporâneos é aqui apenas uma tentativa de inscrevê-los na cena artística atual, refletindo sobre sua contemporaneidade neste contexto.

Os circenses se expressam com seus corpos através de uma linguagem (ar)riscada. Por isso estou buscando aqui fazer com que este papel no qual os escrevo, e onde me inscrevo, seja como um ensaio, um lugar que não pode ser fechado nem tomado como definitivo. Ensaiar, para quem trabalha com o corpo, é sinônimo de praticar, experimentar, fazer, treinar; e para quem trabalha com a escrita é pensar sem se prender necessariamente aos moldes de um texto técnico ou acadêmico. Por isso o pensamento é aqui uma pesquisa de/em movimento: trata-se de um ensaio aberto a quem desejar assisti-lo.
