

5

Conclusão

Ao menos uma coisa é certa: o circo é um conceito não menos necessário que aqueles da dança, do teatro ou da música. E mesmo que ainda seja difícil de definir e que se preste a interpretações contraditórias, ele é concretamente provado, todos os dias, por seus acrobatas, trapezistas, equilibristas e palhaços. É a sua experiência que, por um instante, o funda.⁶⁶ A escrita desta dissertação foi movida em primeiro lugar pelo desejo de refletir sobre este corpo que vive a experiência do circo, corpo que resiste às tentativas de conceitualização e que hoje, longe de ser um instrumento de puro divertimento, apresenta-se, em seu hibridismo, aberto para uma série de questionamentos.

Durante muito tempo o circo foi considerado uma arte menor e sua História sempre foi vista como uma espécie de crônica fantástica que não tinha credibilidade no domínio da Academia. Os livros e artigos que se debruçavam sobre ele, pelo menos até os anos setenta, não tinham como objetivo propor uma reflexão sobre o gênero e, quando o faziam, se faziam, geralmente estavam munidos de um olhar romântico e idealista. Só para se ter uma idéia, como ressalta Jean-Michel Guy, a bíblia à qual se referiam os profissionais do circo se chamava *La merveilleuse histoire du cirque* (Guy, 2001, p.12).

No entanto, a partir dos anos setenta, o circo começou a chamar a atenção da crítica cultural e dos teóricos do teatro e da dança, uma vez que estava começando a entrar em contato direto com as suas áreas de atuação. Longe de formar um bloco homogêneo, que servia de objeto de um olhar romantizado, o circo se mostrou atravessado por uma série de tensões estéticas – tanto com as outras artes do espetáculo vivo, como a dança e o teatro, quanto com a sua própria estética tradicional, cunhada no século XVIII. Além disso, como ressalta Guy, esta mudança de paradigmas teve incidências também econômicas (sobre as condições

⁶⁶ Esta questão é levantada por Jean-Michel Guy em: Guy, 2001, p.21.

de produção e difusão dos espetáculos) e no modo de vida de seus artistas - o que contribuiu para a criação de novos contornos para os corpos circenses.

Nesta época, pesquisadores de diversas áreas começaram a escrever sobre o circo, atentando para a(s) sua(s) história(s) de criações e inovações constantes. Assim, as artes circenses começaram a ser vistas de maneira um pouco diferente, e com isso ganharam mais espaço nas ruas, picadeiros e teatros, e também nas revistas, jornais e nas grades das universidades.⁶⁷ Este trabalho teve o intuito de contribuir para este movimento de inclusão do circo, arte viva assim como a dança e o teatro, no domínio do Pensamento, da Academia, trabalhando particularmente com os efeitos desta mudança – do Circo Moderno para o Novo Circo – no corpo dos acrobatas circenses contemporâneos.

Os problemas que surgiram nesta pesquisa foram em primeiro lugar de ordem prática: como a escrita poderia dar conta de corpos que se viram de cabeça para baixo, se equilibram sobre um fio de arame e se contorcem em uma lira? Como trazer os corpos circenses para uma reflexão teórica sem tirar a força da experiência arriscada que os funda? Como me fazer contemporânea desses corpos se a minha ferramenta é a escrita? E como fazer a minha escrita ser minha contemporânea, já que eu mesma faço circo?

De início, não obtive uma resposta para as minhas perguntas, e comecei, sem saber direito para onde iria, narrando “As histórias dos circenses fazendo circo”, como se assim eu pudesse descobrir o que é essencial no corpo circense, o que é irredutível e que sempre o definiu como tal. Mas, já na escrita deste capítulo, percebi que não seria possível trabalhar meu objeto de estudo com distanciamento. Os corpos circenses (e o meu corpo) pediam voz.

Embora hoje a especialização seja quase uma regra na formação dos jovens circenses, decidi aqui reunir todos os acrobatas sob a alcunha de circenses, mesmo sabendo dos riscos que corro com esta generalização. É fato que nas escolas contemporâneas, principalmente as européias, cada aluno escolhe a especialidade que irá lhe conferir futuramente um nome, uma definição: o Funâmbulo, o

⁶⁷Esta inserção do circo na academia vem acontecendo de maneira cada vez mais intensa hoje em dia, principalmente na Europa. No Brasil, este é um mercado que cresce devido ao trabalho dos poucos, porém dedicados, pesquisadores, e dos artistas que trabalham para a difusão do gênero circense no país sem limitá-lo a uma visão ingênua, embora dominante, que o considera ainda uma arte menor.

Trapezista, o Malabarista, e trabalha a fundo sobre ela. No entanto, considero esta divisão em especialidades já uma segunda etapa de análise que requer uma pesquisa bem mais específica.

A partir da pesquisa feita para a escrita do primeiro capítulo, alguns elementos fundamentais presentes nos corpos circenses puderam ser elencados, como: a habilidade física; o engajamento em situações arriscadas; o trânsito entre circo, dança e teatro; a criação de espetáculos que não são pautados apenas em dramaturgia escrita; a disposição para se colocarem em contato físico com outros corpos, em suspensão, e em desequilíbrio. No entanto, estes elementos sofreram influências das transformações pelas quais as artes circenses passaram ao longo dos tempos, e nesta dissertação busquei refletir sobre a atualização destes elementos, a partir de uma análise de três números de circo contemporâneos.

No segundo capítulo, dedicado a uma reflexão mais teórica sobre esse corpo circense contemporâneo, a escrita surgiu mais uma vez como uma questão. As perguntas que moveram esta parte da dissertação foram basicamente: Qual é o corpo que fala no circo? E o que ele fala? Como o risco impede a criação de uma narrativa contínua no circo? Qual a relação entre o risco e a crueldade de Antonin Artaud na construção de uma “escritura cênica”? Como fazer do papel um palco em que escrevo os artistas que busco estudar e no qual me inscrevo como artista?

A reflexão sobre estes corpos passou a ser então, necessariamente, uma reflexão sobre o meu próprio corpo, e em tempo presente. Não havia distanciamento: era como se a minha escrita quisesse sempre dizer as experiências que eu havia tido de manhã, durante o ensaio; era como se ela tivesse, ao falar sobre meu corpo, o modificando, incidindo de maneira decisiva sobre ele. Afirmar que eu era uma circense me parecia uma fraude, principalmente porque não nasci no circo; mas retirar-me era pior ainda. Decidi então arriscar, acompanhada, de certa forma, por Artaud, e incentivada por Ana Kiffer, minha orientadora, no seu engajamento por rachar corpos e discursos. Neste caso, os corpos e os discursos eram os meus.

Neste sentido, a teoria de Antonin Artaud foi fundamental, e poderia ter sido, inclusive, mais explorada - o que pode ser feito ainda em um trabalho futuro. Afinal, Artaud almejava com o Teatro da Crueldade um teatro plural, impuro e singular, que bebesse de todas as artes sem, no entanto, estar submetido a regras

particulares. Da mesma forma, o circo contemporâneo engaja a faculdade imaginativa de seus artistas em projetos não conformistas, edificando espetáculos e narrativas diversificadas.

O processo de teatralização pelo qual o circo passou nos anos setenta estimulou este movimento arriscado/cruel de definição de novos contornos para seus artistas e suas criações. A partir de um movimento de união e separação de fragmentos heterogêneos, e seguindo uma lógica não linear, os artistas circenses passaram a (ar) riscar uma escritura que deixa emergir sentidos e emoções ainda não formulados. Para Jean-Marc Lachaud, “hoje, possuem conhecimentos teóricos e práticos relativos às exigências das outras artes, e se revelam capazes (sem almejem uma polivalência absoluta/quimérica) de endossar um papel, de dançar, de falar, de cantar ” (Lachaud In Guy, 2001, p. 133).

Estas novas escrituras mostram que o circo adquiriu uma maturidade e uma complexidade artística inegáveis e por isso se tornou hoje, mais do que nunca, objeto digno de uma reflexão teórica consistente. No entanto, se a teoria estiver separada da prática, ou se não tiver um contato direto com ela, é como se não pudesse se sustentar, afinal a instabilidade dos corpos circenses impede uma análise distanciada sobre a sua estrutura, seus personagens e seus modos de vida.

Os obstáculos físicos enfrentados por eles no dia a dia de treinamento implicam sem dúvida o uso de ferramentas de análise específicas. E tendo vivido estas experiências em meu próprio corpo, tornou-se de certa forma mais fácil analisar a expressividade e a afetividade presente em cada *performance* aparentemente atlética. Foi necessário, portanto, abandonar algumas concepções – que dizem respeito ao seu caráter popular dos espetáculos de circo, sua estética previsível, sua capacidade de provocar facilmente emoções intensas – e pensar com rigor os fundamentos e modalidades de sua feitura e recepção hoje, para identificar assim as características desses corpos circenses e as razões que parecem legitimar o circo atual. Este rigor de análise é da ordem da crueldade de Artaud, pois implica em um envolvimento que inclui o corpo e a vida de quem está pensando e fazendo circo.

O terceiro capítulo desta dissertação, dedicado a três números de circo contemporâneos, foi escrito basicamente na forma de ensaios, nos quais pude identificar algumas características dos corpos circenses observadas nos capítulos

anteriores. No primeiro deles, a suspensão dos corpos foi o fator mais evidente; além disso, a configuração de uma estrutura dramática calcada no uso de elementos como o pó de magnésio e a música contribuíram para a criação de um “estado de espírito dramaturgico” muito particular. Neste sentido é importante dizer que a música é outro elemento fundamental no circo contemporâneo não apenas como um fundo que contribui para o aumento ou diminuição da tensão do público, mas como um elemento portador de sentido. Não foi possível também refletir sobre isso mais profundamente nesta dissertação. Mas sem dúvida “a poesia, o humor (freqüentemente absurdo), a mistura dos gêneros, a construção, sobretudo sob a égide da música, de universos sensoriais singulares, e a proximidade entre artistas e espectadores são alguns dos traços do circo contemporâneo” (Guy, 2001, p. 22).

No segundo ensaio, dedicado a uma reflexão sobre o espetáculo *Appris par Corps*, pude observar a constituição de um corpo muito particular a partir da união dos corpos de dois acrobatas. O duo acrobático, mais especificamente o “mão a mão” é uma disciplina circense muito antiga; no entanto, a sutileza e a sensibilidade com a qual a técnica foi utilizada romperam com a própria noção de duo. Uma multidão se apresentou em cena e, com isso, a possibilidade de pensar a criação de uma corporalidade muito particular - mistura de circo, dança e teatro que não forma um corpo homogêneo nem dividido binariamente - também esteve presente.

O terceiro e último ensaio foi escrito em função de uma necessidade: o refazimento do meu próprio corpo enquanto circense. A morte do meu portô exigiu uma reflexão teórica e prática que a acompanhasse, pois o processo subjetivo que ela desencadeou, se não fosse nomeado e vivido nos ensaios, talvez tivesse sido insuportável. No entanto, não seria possível refletir sobre ele de forma distanciada e, neste sentido, a sugestão da minha orientadora Ana Kiffer de incluir meu diário pessoal como material de pesquisa foi prontamente aceita por mim.

A necessidade da aproximação entre arte e vida reivindicada por Artaud e defendida pela Ana foram um norte para esta experimentação teórica e vital que criou novos contornos para o meu corpo. Além disso, esta experiência de alguma forma me legitimou, ao menos para mim, como uma circense capaz de resolver uma situação de desequilíbrio através da criação de uma obra de arte que é sua própria existência.

No entanto a própria obra é já um fluxo de movimento, de energia e de sensibilidade que se atualiza de várias maneiras. Por isso cheguei ao fim desta pesquisa sem poder tomar os corpos circenses aqui apresentados como definitivos. Eles estão sempre na iminência de seu próximo movimento, de uma queda, de uma suspensão, de um desequilíbrio. Não têm lugar fixo. Nem no espaço, nem no discurso, nem na matéria. Eles não habitam nem o espírito nem o corpo; tem lugar no limite, enquanto limite. Mas há um momento em que é preciso deixá-los ir e não há como fazer diferente disso. Cada corpo circense é interminável, sem medida, um infinito a percorrer, à sobrepesar, a olhar, a deixar-se pesar, à sustentar...