

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Políticas e poéticas do circo contemporâneo em *Sisma, Tra Tra e corpo-árvore*

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Para citar este artigo:

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Políticas e poéticas do circo contemporâneo em *Sisma, Tra Tra e corpo-árvore*. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0106>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Políticas e poéticas do circo contemporâneo em *Sisma, Tra Tra e corpo-árvore*¹

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira²

Resumo

A partir da observação de três trabalhos cênicos inseridos no contexto do chamado circo contemporâneo, o artigo busca colaborar para o aprofundamento do conhecimento sobre a classificação de contemporaneidade no circo, buscando entender as representações e práticas que a sustentam. As categorias de análise e observação mobilizadas residem na zona de intersecção entre as dimensões das poéticas e das políticas. Os trabalhos observados são concebidos e realizados por artistas mulheres ou pessoas não-binárias, e portanto o artigo também tangencia aspectos da discussão de gênero. A pesquisa envolveu um trabalho de campo que incluiu entrevistas com as autoras, bem como observação empírica e/ou participante do processo de criação e de outros espaços de discussão sobre as obras.

Palavras-chave: Artes circenses. Circo contemporâneo. Poéticas circenses.

Politics and poetics of contemporary circus in *Sisma, Tra Tra and corpo-árvore*

Abstract

Analyzing three scenic works that are part of the so-called contemporary circus, the article seeks to contribute to the deepening of knowledge about this way of doing, and about the very representations and practices that support such a classification in circus arts. The analysis and observation categories reside in the intersection zone between the poetic and political dimensions. The scenic works are conceived and performed by women artists or non-binary people, so that the study also touches issues of gender discussion. The research involved field work with interviews with the authors as well as empirical and/or participant observation in the process of creation or other spaces where works have been discussed.

Keywords: Circus arts. Contemporary circus. Poetics of circus.

¹ Revisão de português realizada por Júlia Faria, graduado em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

² Pós-doutorado pelo Instituto de Artes/Unesp. Doutora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre pela FFLCH-USP. Artista circense, pesquisadora e professora assistente do Departamento de Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).  mcv.oliveira@unesp.br
 <http://lattes.cnpq.br/5102653478669600>  <https://orcid.org/0000-0002-0393-1690>



Políticas y poéticas del circo contemporáneo en *Sisma, Tra Tra y corpo-árvore*

Resumen

Observando tres obras escénicas insertas en el contexto del llamado circo contemporáneo, este artículo busca contribuir a la profundización del conocimiento sobre esta forma de hacer las artes circenses y sobre las propias representaciones y prácticas que sustentan tal clasificación de la contemporaneidad en el circo. Las categorías de análisis y observación movilizadas residen en la zona de intersección entre las dimensiones poética y política. Las obras observadas son concebidas por mujeres o personas no binarias, por lo que el artículo también toca aspectos de la discusión de género. La investigación implicó trabajo de campo con entrevistas a los autores, así como observación empírica y/o participante del proceso de creación o de espacios de discusión sobre las obras.

Palabras clave: Artes circenses. Circo contemporáneo. Poéticas circenses.



Introdução

Se perguntas como *o que é circo?* e *o que pode ser circo?* ainda envolvem debates intensos, os termos da discussão sobre o “circo contemporâneo” são ainda mais escorregadios e disputados. Existe, de fato, um movimento de ruptura e transformação nas artes circenses das últimas décadas? Ou se trata simplesmente de “circo”, essa arte que, ao fim e ao cabo, sempre foi caracterizada pela ruptura? Se estamos diante de novidades, como nomeá-las (considerando que práticas circenses nunca foram homogêneas)? Seria “circo contemporâneo” apenas um termo genérico para nomear toda e qualquer expressão circense diferente das feitas sob uma lona, seguindo a estrutura da montagem de variedades e contando com todos os registros imagéticos e sonoros que compõem a já tão consolidada representação do circo clássico? Afinal: circo contemporâneo, isso existe ou não? Desenvolvemos reflexões sobre esses temas em Vasconcelos Oliveira (2022; 2021), Vasconcelos Oliveira e Barbosa, (2021), e consideramos que trabalhos como os de Bolognesi (2018), Matheus (2016), Infantino (2016), Guy (2001), Rosemberg (2004), Costa (2005) trazem referências para a reflexão sobre este tema.

Entendendo que as classificações nas artes são sempre objetos de disputa – até por terem a diferenciação como processo constituinte –, o ponto de partida aqui é o de que existem práticas circenses que se reivindicam como contemporâneas (Vasconcelos Oliveira, 2022) e são nomeadas como tais por realizadores, curadores, instituições financiadoras, críticos e outros agentes do campo. Dessa forma, é possível dizer que o tal circo contemporâneo sim existe como uma categoria que tem poder de agência, à medida que opera uma série de processos de diferenciação, aproximação e pertencimento no contexto das artes circenses. Na prática, representações como esta – assim como a de “tradicional” – estão relacionadas não somente aspectos formais das obras, mas também a trajetórias de formação específicas, parcerias mais prováveis, chances de entrada em determinadas programações ou festivais, bem como chances de receber ou



não recursos de determinadas linha de financiamento.

Saindo um pouco do espectro um tanto relativista dos processos de classificação, há algo de mais sólido vale ser destacado: se faz sentido diferenciar os circos contemporâneos de seus outros, isso também se explica por uma mudança considerável no perfil social do grupo de agentes reconhecidos como artistas circenses a partir da proliferação das escolas profissionais de circo – fenômeno que ocorreu em períodos diferentes nos contextos russo, europeu e o latino-americano, mas que em geral se intensifica a partir de meados dos anos 1980 (ver Matheus, 2016). Ainda que o circo clássico, no contexto nacional, tampouco fosse formado só pelos filhos de famílias circenses (como Silva, 2007, mostra a partir do próprio caso de Benjamim de Oliveira), a diversificação das possibilidades de formação de artistas trazida pelas escolas resultou numa mudança considerável no corpo social dos realizadores, o que conseqüentemente reverberou também nas questões artísticas, matérias sensíveis e escolhas poéticas abordadas no âmbito desta linguagem, bem como nas formas de organização e nos processos de criação que ocorrem sob a rubrica de circo³.

Ainda assim, quando observamos obras e autores associados aos circos contemporâneos, o que encontramos é um conjunto bastante plural de práticas. De forma que, mais interessante do que olhar para este objeto em busca de uma suposta essência, de características fundantes, de regularidades formais ou bordas exatas; mais frutífera parece ser a proposta de entender, a partir da observação de casos empíricos, a própria diversidade presente nesse conjunto de práticas. Essa abordagem reverbera a ideia, defendida por autores como Erminia Silva (2007), Julien Rosemberg (2004) e Jean Michel Guy (2001, 2017), de que o circo é em si constituído historicamente como um gênero polimorfo, dentro do qual, segundo Rosemberg (2004), coexistem diferentes realidades sociais, econômicas e estéticas. Essa característica também marca o momento atual, de tal modo que, para o autor, seria possível dizer que “o que é comum entre todos os espetáculos que alegam ser de circo hoje é precisamente o fato de alegarem

³ Nesse sentido, referindo-se ao contexto europeu, Costa (2005) argumentou, de maneira um tanto exagerada, que a proliferação das escolas permitiu ao circo “escapar à asfixia dum sistema fechado sobre si próprio, onde se vive em família, onde as competências se transmitem por filiação e onde a arte tem sérias dificuldades de se renovar.” (Costa, 2005, p. 51)



essa classificação⁴ (Rosemberg, 2004, p. 17)

A partir de uma pesquisa de pós-doutorado que buscou investigar práticas circenses reivindicadas como contemporâneas, pudemos aprofundar algumas reflexões sobre quais são as representações – de arte, circo, contemporaneidade – que permeiam os imaginários dos realizadores, e sobretudo, sobre quais práticas formais/poéticas e de organização do trabalho/modos de produção ancoram e performam a ideia de circo contemporâneo. Trata-se de um esforço para ampliar a compreensão do circo que se reivindica como contemporâneo a partir de suas poéticas e políticas. Esse binômio faz alusão à abordagem que Eleonora Fabião (2008) propõe para as formas cênicas contemporâneas, em seu artigo *Teatro e performance: poéticas e políticas da cena contemporânea*, mas cabe aqui detalhar brevemente as duas entradas da maneira como as mobilizamos.

As poéticas fazem referência à dimensão expressiva/sensível das obras, bem como aos processos por meio dos quais essa dimensão é articulada de forma a desencadear sensações e sentidos nos espectadores⁵. Essa dimensão abarca, portanto, aspectos formais – como registros de encenação, interpretação e dramaturgia, abordagens de corpo, referências convocadas na construção da obra, além de aspectos cenográficos, visuais, musicais e textuais – , bem como o universo das questões artísticas e temáticas endereçadas pela obra. Nos termos da pesquisadora de dança Laurence Louppe (2012), os estudos sobre a poética revelam, além disso, o próprio caminho de construção da obra:

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. [...] O seu objecto engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. [...] Contudo, [...] ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz. Por outras palavras, revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o acto artístico se oferece à percepção, o ponto onde a nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela (Louppe, 2012, p. 27).

Já quando nos referimos às políticas dos circos contemporâneos, tomamos

⁴ ce qui est commun à tous les spectacles se réclament du cirque est précisément le fait de s'en réclamer (Rosemberg, 2004, p. 17). (Tradução nossa)

⁵ Ver Culler (2004 [1975]).



como inspiração abordagens como a de Raymond Williams (2011), teórico dos estudos culturais, que parte da ideia de que as formas expressivas estão associadas a formações sociais e políticas de modo mais amplo. Essa dimensão, portanto, abarca o universo dos valores, posicionamentos e éticas que estão implícitos nas escolhas formais e nas questões artísticas mobilizadas pelos realizadores – num sentido parecido também com o que André Lepecki (2017) utiliza quando se refere às políticas de movimento na dança. Como as dimensões poética e política sempre estão relacionadas, esta última dimensão, nos termos de Williams (2011) engloba também os tipos de práticas de trabalho e modos de fazer pelos quais a obra é criada e levada a público – algo que, para Louppe (2012), estaria intrínseco à própria dimensão da poética, como explicitado acima. Nesse último sentido, poderíamos mencionar a importância da observação de dimensões como a dos os arranjos de organização do trabalho criativo, da distribuição das remunerações, das estratégias de financiamento das obras ou dos circuitos por meio dos quais elas chegam ao público – aspectos que são tangenciados neste artigo, mas que poderiam ser objeto de uma próxima publicação.

A pesquisa realizada envolveu análise empírica de três trabalhos que se apresentam como possibilidades de circos contemporâneos, à medida que se reconhecem e são reconhecidos como tais: *corpo-árvore*, do coletivo A Penca (2021); *Sisma*, de Lis Nobre (2021) e *Tra Tra*, de Noel Rosas (2016-2022). Foram realizadas entrevistas com as autoras e integrantes da equipe de criação, além de observações de ensaios, apresentações e entrevistas públicas concedidas em programas especializados. As criações observadas foram feitas por mulheres ou pessoas não-binárias, de modo que discussões sobre gênero acabam por ser mobilizadas de forma mais ou menos direta. As obras também se desenvolveram em contextos geográficos e sociais diferentes, como será detalhado abaixo. A autora deste artigo esteve próxima dos três trabalhos de criação de maneiras diferentes (como criadora e intérprete em *corpo-árvore*, como provocadora dramaturgica em *Tra Tra* e como debatedora em mesa de discussão na estreia de *Sisma*), o que possibilitou uma visão privilegiada dos processos e da forma como aconteceram.



As obras e suas autoras

A) *corpo-árvore*, do coletivo A Penca, São Paulo (2021, vídeo-circo de 13 minutos)

corpo-árvore é um vídeo-circo financiado pelo Programa de Fomento ao Circo da cidade de São Paulo. A obra foi pensada originalmente para o formato presencial mas, por conta da pandemia de Covid 19, foi realizada em versão filme (em parceria com a diretora de cinema Gabriela Gaia Meirelles e a fotógrafa Gab Neves). A obra é parte de um projeto mais amplo do grupo A Penca, intitulado *Fabulações Simpoéticas*, que atualmente também engloba um trabalho em formato cênico/presencial de duração mais longa, *Viver com, morrer com* (2023), além das performances *Um vestido de noiva* (2019), *Estudo para tempo suspenso* (2020) e *Para que eu esteja viva* (2021).

A Penca é o coletivo de que a autora faz parte como fundadora junto às artistas Andréa Barbour e Bárbara Francesquine (todas entre 35 e 40 anos). Nomeada em 2018, depois de as criadoras trabalharem juntas por mais de 10 anos em outros projetos, A Penca é uma plataforma que abriga experimentos que colocam o circo em diálogo com os estudos sobre natureza e gênero. Nos últimos anos, dedica-se à investigação de relações possíveis entre corpos de mulheres e pedaços de árvores coletados a partir de um trabalho de campo sistemático: as artistas acompanham operações de remoção e poda de árvores realizadas na cidade de São Paulo e, além de recolher troncos e galhos para seus experimentos cênicos, coletam também histórias e informações sobre o processo que suscitam reflexões sobre as próprias construções de natureza e cidade.

O grupo trabalha de maneira horizontal e colaborativa, sem a presença de uma figura de direção e com as próprias artistas dividindo-se em funções como direção de arte e escrita cênica, ainda que com a presença de colaboradoras externas. As artistas trabalham na cena circense há aproximadamente duas décadas, tendo iniciado suas experiências de formação livre nesta linguagem entre o início e a metade dos anos 2000. Como outras realizadoras de sua geração, têm uma trajetória de formação híbrida, que passa por áreas como dança, educação

somática, artes visuais, ciências sociais e gestão ambiental (temas que, de alguma forma, entrecruzam-se na pesquisa do coletivo).

corpo-árvore tem a seguinte sinopse:

Após passar um período acompanhando o serviço municipal de poda de árvores da cidade de São Paulo e coletando troncos, galhos, registros e histórias, as artistas propõem uma ressignificação das matérias naturais que seriam descartadas como lixo pela grande cidade. Utilizando pedaços de árvore como suporte para movimentação aérea e manipulação malabarística, as três mulheres em cena propõem uma reflexão sobre a experiência do risco, que as aproxima da natureza. Inspiradas por estudos de gênero, as criadoras constroem sua pesquisa cênica a partir da ideia de que tanto mulheres como natureza foram historicamente oprimidas por um processo de modernização profundamente patriarcal (Material de divulgação de *corpo-árvore*).

A íntegra do trabalho está disponível em: <https://vimeo.com/639580858/e4ea13cce8>



Figura 1 – *corpo-árvore*. Foto: Cris Cintra

B) *Sisma*, de Lis Nobre, Manaus/Zakynthos (2021, trabalho cênico presencial de 50 minutos)

Sisma faz parte de uma trilogia composta por solos de circo contemporâneo,



nas palavras de Lis Nobre, 44 anos, que se autodefine dizendo que “a primeira coisa importante a ser dita é que sou do Amazonas, de Manaus” (Nobre em entrevista concedida à autora). A escassez de espaços de educação formal no momento em que começou sua trajetória resultou numa formação que se deu muito pela aproximação com grupos de teatro e dança que já atuavam na cena local. Lis chegou a estudar filosofia e depois publicidade, pois sempre esteve ligada à palavra. Em 2000, já depois de ter uma filha, “apaixonou-se” pelo circo ao tomar contato por meio de um outro artista que estava de passagem por Manaus e começou a estudar essa linguagem, em um momento em que já tinha uma entrada profissional nas artes cênicas. Em Belo Horizonte, quando cursava uma escola de circo, começou a participar de grupos de estudo de Antropologia Teatral, forte inspiração para seu trabalho. Lis passou por diversas experiências internacionais de formação livre, como em Buenos Aires e na França, por exemplo. Há mais de 10 anos, a artista vive na ilha de Zakynthos, na Grécia. Sua trajetória, marcada por uma certa impermanência e uma sensação de desencaixe – não à toa vai se estabelecer numa ilha –, é matéria fundamental para compreender as questões artísticas abordadas em seus trabalhos.

Sisma (2021) tem como sinopse:

Essa é a minha ilha.

Uma ideia que não sai da cabeça e que sempre retorna, um corpo em estado de turbulência e calma, uma ilha em constante deslocamento tectônico. Esses temas se encontram na obra para poetizar abalos sísmicos e identitários vivenciados pela performer Lis Nobre, no constante deslocamento geográfico que constitui sua vida e sua carreira artística. Intensivamente visual e com um vocabulário mínimo, mas orgânico, cercado por tensões performativas, incertezas dramáticas e promessas circenses, *Sisma* cria um espaço que se torna ficcional e real ao mesmo tempo (Material de divulgação de *Sisma*).

São coautores de *Sisma*, a dramaturgista Juliana Pautilla – artista cênica, pesquisadora e educadora mineira com mais de 20 anos de experiência em diversas áreas cênicas – e o diretor grego Xristo Kaouki, artista circense e artista visual – que se define a partir de um lugar de desencaixe, que o estimula a desenvolver seu próprio vocabulário nas áreas em que atua.

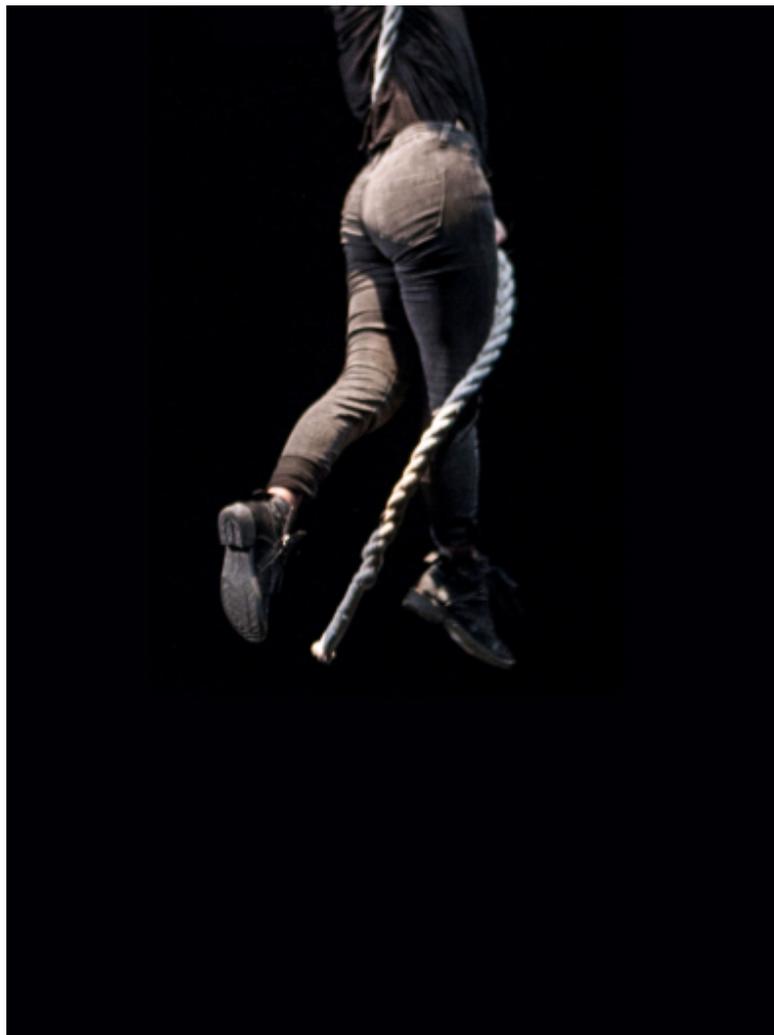


Figura 2 – *Sisma*. Foto: Material de divulgação Sisma
O trailer de *Sisma* encontra-se disponível em: <https://vimeo.com/582198214>

C) *Tra Tra*, de Noel Rosas, Montevideu (2016 – 2022, trabalho cênico presencial de 30 minutos)

Tra Tra é o primeiro trabalho solo de Noel Rosas (Montevideu, Uruguai), 32 anos, artista, gestor, educadore⁶, que atua por meio da Plataforma Clo, que agrega seus trabalhos de criação e tem um braço de gestão e produção cultural. Noel coordena, junto a outros parceiros, o *podcast* Hablemos de Circo, um importante espaço virtual de diálogos com diversos artistas circenses na Ibero-América. Também integra a *Red de Artes Circenses de Uruguay* (RACU), que discute apoio à

⁶ Noel define-se como uma pessoa não binária, utilizando ora o pronome neutro, ora o feminino.



criação e formação junto ao INAE (Instituto Nacional de Artes Escénicas de Uruguay), e a *Red Poéticas en Encuentro*⁷.

Pensando sua trajetória a partir da ideia de dissidência, Noel menciona que, num momento em que uma parte expressiva dos artistas latinos ia para a Europa estudar circo em escolas formais, preferiu aprofundar seu conhecimento em experiências menos institucionalizadas, organizadas em rede e com mais autonomia – ainda que depois tenha se engajado no ensino formal de dança contemporânea na universidade.

Tra Tra, contração para trânsito trapezístico, foi apresentada pela primeira vez em 2016 e aprimorou-se a partir de apoios e parcerias que, via de regra, chegaram por meio de festivais e residências. Em 2022, foi apresentada no Brasil como atração internacional do 4º Festival Internacional de Circo de São Paulo.

A sinopse de *Tra Tra* segue abaixo:

La obra se construye en torno a la relación que hemos desarrollado como humanidad con los dispositivos: móviles, videojuegos y realidades aumentadas. Una experiencia de juego, que se mueve con la pregunta de ¿cómo la tecnología potencia y expande las posibilidades de nuestros cuerpos individuales y colectivos?, al mismo tiempo que nos seduce con las sorpresas de un mundo virtual paralelo. La virtualidad como otra ficción que convive y afecta “lo real” (Material de divulgação de *Tra Tra*).

⁷ A rede, da qual a autora deste estudo também é parte, é formada por realizadoras e pesquisadoras do Brasil, Uruguai e México, e destina-se a refletir e propor práticas de trabalho no âmbito da dramaturgia (pensada em sentido expandido) para artes circenses no contexto latino americano. Em 2022 e 2023, as atividades da rede foram financiadas pelo programa Iberescena.



Figura 3 – *Tra Tra*. Foto: Divulgação de *Tra Tra* no 4º Festival Internacional de Circo de São Paulo (2022). O *teaser* de *Tra Tra* encontra-se disponível em: <https://www.plataformacllo.com/tra-tra>

Políticas que reverberam poéticas: imaginários, deslocamentos e questões artísticas

Um ponto de partida para a pesquisa empírica realizada consistiu em perguntar às criadoras se consideram seus trabalhos como circo, e também como circo contemporâneo, na tentativa de vislumbrar a quais ideias e imaginários buscam se vincular. Em comum entre todas, podemos destacar uma reivindicação de pertencimento ao território circense, que faz com que localizem no circo seus pensamentos, problemáticas e pontos de partida, mas não sem propor deslocamentos importantes nas formas de abordá-los, tanto do ponto de vista formal quanto do conceitual. Isso configura uma tomada de posição em relação à própria ideia de circo (ou à ontologia dessa linguagem, para utilizar o termo de Lepecki, 2017), e sobretudo um posicionamento em relação àquilo que o circo pode vir a ser, àquilo que se deseja como circo.



A fala abaixo do diretor de *Sisma* expressa bem esse ponto:

[Autora: *Sisma* é um trabalho de circo? Xristo:] Ah, essa questão é minha! [Risos]. Nós estamos vivendo um período de transição, social, político, como humanos. Não acho que este é um momento muito fácil para definir coisas [...], [isso] pode restringir nossas possibilidades. Eu dirigi 30 performances nos últimos 15 anos, todas são circo e nenhuma é circo. *Sisma* esconde o princípio do circo, mas ele não projeta o circo em sua forma final [*Sisma* hides de principle of circus but it doesn't project circus]. Para mim, circo é uma plataforma, e é algo próximo de uma blasfêmia também... (Kaouki em entrevista concedida à autora).

No mesmo sentido, Juliana Pautilla, que assina a dramaturgia de *Sisma*, além de ter acompanhado Lis como ensaiadora em alguns momentos, reflete:

Não sei se é circo. [...] Acho que é mais orbitar pelas coisas do que tomá-las como centro. [...] Acho que é muito importante habitar a contradição e retomar as incertezas nesse período em que vivemos. [...] Para mim, a corda lisa não tem nada a ver com virtuose, há outras poéticas e sentidos em jogo. O circo talvez esteja na relação com a matéria, com a corda, com a pedra. [...] Habitar essa contradição é a beleza dessa própria experiência. Me lembra o John Cage: eu sento no piano, mas eu não toco. E a música está ali porque eu sou o John Cage. Todo mundo já sabe, já imagina o que é o circo. Ele já está. É ser e não ser, estar e não estar. Não é uma questão de desabitar o circo, mas de estar nessa contradição (Pautilla em entrevista concedida à autora).

Já Lis não hesita em definir *Sisma* como circo: “para mim é circo, é um circo filosófico”, “é um circo sobre incertezas”. A autora segue: “o circo é o lugar onde as incertezas são administradas com alto grau de precisão com a virtuose, e a filosofia é o lugar onde as incertezas são administradas com alto grau de incerteza mesmo!” (Nobre em entrevista concedida à autora).

A ideia de partir de um certo pensamento ou lógica circense para depois deslocá-lo também é mobilizada na reflexão do coletivo A Penca. Antes de mais nada, o grupo se enxerga como circo pela trajetória das artistas que, além de terem atuação reconhecida por agentes do circuito circense (programas de apoio, programações, festivais de circo, esferas de formação), possuem também engajamento em esferas de ação coletiva relacionadas ao circo (A Penca em *Hablemos de Circo*, 2022). Reconhecer-se como circenses, nessa perspectiva, passa também pelo reconhecimento dos pares. Outro aspecto mobilizado na

reflexão são as técnicas corporais subjacentes à obra: a movimentação nos troncos suspensos, por exemplo, apesar de não resultar em virtuosidade no nível formal, dificilmente poderia ser desenvolvida por corpos sem vivência nas técnicas aéreas. Mas mais do que isso, o grupo formula que seus trabalhos têm um “pensamento circense” (A Penca em Hablemos de Circo, 2022). Isso está expresso, primeiro, na centralidade que o tema do risco possui como questão artística – não o risco encenado, mas um risco de sobrevivência real de mulheres e natureza, como se pode notar pela própria sinopse de *corpo-árvore*. Além disso, o pensamento circense também está implícito numa persistência na relação com os materiais:

Ao mesmo tempo que questionamos a virtuosidade e a narrativa do domínio sobre o objeto, temos uma persistência na relação do nosso corpo com o corpo da árvore, esse outro que está com a gente na cena. Então tem um mergulho profundo nessa relação, e isso é muito circense, né? (A Penca in Hablemos de Circo, 2022).

O grupo, como foi mencionado, recolhe pedaços de árvores descartadas pela grande cidade e propõe-se a mergulhar na relação com essa matéria, mas a partir de uma abordagem não-hierárquica, tratando os troncos e galhos como protagonistas na criação de sentidos e refutando expressamente a poética do domínio do sujeito sobre o objeto.

A gente questiona essa lógica que é muito moderna, e também muito circense, que é a lógica do domínio do homem sobre as coisas, sobre o mundo e sobre a natureza. [...] esse lugar de um protagonismo do homem, essa pegada que está muito na essência da virtuosidade” (A Penca in Hablemos de Circo, 2022).

Aqui, mais uma vez, vemos o mecanismo de habitar/localizar-se em ideias entendidas como constituintes da representação de circo – como risco, obsessão na relação com matérias e aparatos, domínio –, mas propondo um questionamento, ou ao menos um deslocamento na maneira de formulá-las.

Interessante, nesse sentido, pensarmos no risco e na incerteza como aparecem em *corpo-árvore* e *Sisma* em comparação àqueles que costumam ser encenados no circo clássico, onde o que está em jogo, até mais do que o risco, parece ser o controle, ou a superação do risco. No circo clássico, uma certa



teleologia da superação, ao fim e ao cabo, interessa mais do que um risco que não possa ser solucionado, de modo que não seria exagero dizer que se trata, em alguma medida, de um risco encenado, ou ao menos altamente administrado e mediado pelo treinamento e pela repetição como instrumentos de controle. Autores como Lievens, 2016, e Bolognesi, 2009, discutem como essa prerrogativa do controle ou do domínio – da natureza, da gravidade, dos animais – reflete o espírito da própria modernidade e da época em que o circo se estabeleceu em suas formas modernas. A exceção ou contraponto, como sabemos, está na figura dos palhaços (ver Bolognesi, 2018b). Nos trabalhos da Penca e de Lis Nobre, as prerrogativas de experimentar o risco enfatizando a incerteza ou o fracasso mais do que a superação, abdicando da pretensão de solucioná-lo, consistem num deslocamento considerável dessa lógica.

Para a equipe de criação de *Sisma*, o trabalho é justamente sobre tensões e incertezas: “a gente criou situações instáveis para a Lis, que trazem e colocam em foco a possibilidade de fracasso” (Kaouki em entrevista concedida à autora). Segundo Lis, *Sisma* lida com incertezas que “estão em outros lugares e não só naquilo que a virtuose pode controlar” – como incertezas políticas ou culturais que ela, como brasileira, vivencia no contexto europeu em que vive. Isso se revela na própria decisão de mudar de aparato: Lis abandona o trapézio, que pratica há cerca de 20 anos, e utiliza em cena “uma corda em que eu não consigo ser lírica, e que deixou dez mil marcas no meu corpo” (Nobre em entrevista concedida à autora).

Noel Rosas inicia sua reflexão afirmando que *Tra Tra* é um trabalho de circo, mas também de performance e de dança: “eu sou muito militante, na vida e na arte, pela fluidez, e acho que as obras e as pessoas podem ser mais que uma coisa ao mesmo tempo!” (Rosas em entrevista concedida à autora). Ainda assim, seguindo a linha de argumentação mobilizada pela Penca, Noel reivindica que *Tra Tra* sim seja circo, até por ser uma obra feita para ser interpretada por uma pessoa que faça trapézio – trata-se de propor novas poéticas possíveis para relação entre o corpo e uma matéria amplamente reconhecida como um aparato circense.

O circo – pelo trapézio – está muito na raiz do trabalho. Também [é circo] porque eu disponho meu corpo ao circo há muitos anos e isso me



constitui. Então me permito nomeá-lo como circo também pela minha trajetória neste campo. [...] Comecei a fazer circo com 13 anos e o circo já era parte da minha vida mesmo antes disso: um avô meu fazia negócio com as lonas de circo e as movia pelo interior do país. Eu acho que faço circo hoje por uma intuição. Sem romantizar, mas tem também algo de ficar enamorada com o que fazemos. Encontro no circo uma comunidade que se pergunta pela horizontalidade e pela rede e isso me convoca. E encontro no circo a pergunta sobre o que se pode fazer e me interessa mover essa pergunta para o que acreditamos que se pode, ou o que queremos que se possa. Pelo circo aprendi que os limites não são tão estáticos e rígidos, que há uma flexibilidade nos limites. E isso também me convoca e me enamora (Rosas em entrevista concedida à autora).

Noel também nomeia seu trabalho como circo contemporâneo argumentando que “num nível metodológico, a modalidade de criação teve um formato de residências e aberturas parciais de processo, além de ter sido autodirigida”, o que considera “bem típico do contemporâneo, pelo menos no nosso contexto latino” (Rosas em entrevista concedida à autora). E destaca, sobretudo, um cruzamento conceitual com as teorias de gênero e *queer*, “isso é parte da questão artística do trabalho: transcender o corpo como matéria, mas entendendo-o como uma trama de dimensões, incluindo filosóficas, conceituais, políticas” (Rosas em entrevista concedida à autora), algo entendido como típico das artes contemporâneas.

Ao mesmo tempo, Noel diz vivenciar uma certa crise em relação a essas terminologias, perguntando-se até onde interessa dialogar com essas linhas: “esse conceito de circo contemporâneo está sendo tão amplo e tão aberto que sinto falta de afinar um pouco mais” (Rosas em Papos de Picadeiro, 2021). Tanto nos discursos de Noel Rosas quanto no do coletivo A Penca, é comum a presença de uma inquietação com o termo “contemporâneo” da forma como ele muitas vezes vem sendo reduzido a uma espécie de “estilo”, pensado a partir de referências formais definidas nos países do norte (ver também em Vasconcelos Oliveira e Barbosa, 2021). Em entrevista com Noel, refletimos sobre a necessidade de delinear *contemporâneos* próprios, ancorados nas questões do nosso próprio tempo-espaco (ainda que a própria ideia de América Latina, como a de Brasil, seja uma generalização). Trata-se de um processo complexo, uma vez que “nossa existência também está atravessada por essa globalização e esse liberalismo selvagem, não podemos nos desvincular disso. Acho que a pergunta é: como nos



interessa fazer arte com tudo isso?” (Rosas em Papo de Picadeiro, 2021).

Noel tem preferido trabalhar com a ideia de circo expandido, o que em sua concepção, termo que não somente abarca o hibridismo com outras linguagens artísticas, mas que sobretudo define um circo que se engaja com questões que estão para além do que se vê em cena, que reflete e faz a autocrítica sobre o que é feito e como é feito.

[Para mim, pensar no circo em sentido expandido] é algo indissociável do âmbito das políticas. E não só do âmbito dos valores [...] mas principalmente de toda a dimensão das políticas e modos de produção, relacionada a como eu faço, como me é possível fazer, em que arranjos (Noel Rosas em Papos de Picadeiro, 2021).

Para Noel, tomar o circo expandido como campo de ação pressupõe um engajamento com o circo que ultrapassa o nível cênico. É interessante pensarmos que essa noção de “expandido” também pressupõe um deslocamento em relação às ideias de *mélange* e de hibridização de práticas e linguagens da forma como vêm sendo discutidas para as artes circenses. Via de regra, quando se apresenta o circo como o lugar em si da mistura, da hibridização e da diversidade, com a lona como um grande guarda-chuva de coisas diferentes – como lugar inerentemente expandido –, essa discussão costuma ficar bastante restrita ao nível das formas, em parte pela própria lógica do espetáculo de variedades: um artista desce do trapézio, depois entram as dançarinas, e depois entra uma cena falada que remete a uma certa ideia de teatralidade; um número é mais cômico, o outro mais assustador, e assim por diante. Incluir no escopo de práticas pressupostas no *fazer um circo expandido* o pensar sobre si mesmo, o engajamento com a autocrítica e a responsabilidade com aquilo que se faz e como se faz certamente configura uma mirada mais política para a própria questão da diversidade da forma como é pensada no circo. O que não deixa de ser, mais uma vez, um deslocamento em relação a essa questão, ela própria também um elemento constituinte do imaginário sobre circo.

Noel exemplifica o que seria um engajamento com o circo em sentido expandido quando reflete sobre a importância de levar em consideração os tipos de organização do fazer criativo que escolhemos colocar em prática em contextos de precariedade de recursos e condições de trabalho – como seria o caso dos

países latinos. Em sua visão, esses contextos convocam os realizadores a refletirem sobre as éticas subjacentes a suas formas de trabalho, o que pode ser feito, por exemplo, com a adoção de estratégias de organização em redes mais colaborativas e horizontais.

Uma outra dimensão que, nas entrevistas, aparece relacionada à ideia de contemporaneidade é a das questões artísticas. Como já deve estar evidente, os trabalhos observados abordam questões e temáticas contemporâneas, o que por si só os aproxima da ideia de arte contemporânea (como discutimos em Vasconcelos Oliveira, 2021). Para o coletivo A Penca:

A gente tem uma questão artística, e isso já é uma característica comum das obras contemporâneas, não só do circo. E mais, a gente tem posições políticas, como pessoas. E a gente não prescinde delas na hora de fazer a cena. Pelo contrário, a gente quer que cheguem nas pessoas que estão assistindo (A Penca em *Hablemos de Circo*, 2022).

O grupo também discute sobre como a reflexão acerca dessas questões é produzida no corpo e pelo corpo: “As coisas que a gente lê, Donna Haraway, Emanuele Coccia, a gente digere isso com o corpo e no corpo” (A Penca em *Hablemos de Circo*, 2022). Como discutimos em Vasconcelos Oliveira (2021), trata-se de uma concepção do corpo como agente produtor de subjetividade, e não como algo treinado e dominado por uma mente que lhe é externa.

Nos três casos, os processos de criação refletem os caminhos a partir dos quais as questões artísticas são vivenciadas como experiências sensíveis. Outro exemplo, na Penca, é centralidade que o trabalho de campo – de acompanhamento de podas e remoções de árvores da cidade de São Paulo – têm no trabalho, a ponto de ser considerado, por si só, um procedimento de ensaio. Nessas incursões, as artistas colocam-se em interação com os prestadores de serviço que realizam as podas e remoções – sempre homens, quase sempre trabalhadores precarizados. Todo esse material narrativo, imagético, discursivo e político é insumo (e mais do que isso, objeto) do processo de criação, ora sendo utilizado de forma bruta como material documental, ora sendo desdobrado em enunciados para serem experimentados corporalmente.

Em *Tra Tra* há duas linhas de questões artísticas que conduzem a criação.



Primeiro, a investigação sobre a fluidez de categorias de gênero. Além disso, Noel menciona um próprio questionamento acerca do lugar do corpo no fazer circense – sistematizado por indagações como “a que disponho meu corpo antes de subir no trapézio? A quais treinamentos me submeto?” (Noel Rosas em Papos de Picadeiro, 2021). Questionando as práticas comumente associadas ao “domínio” técnico do aparato, Noel foi buscar referências em estudos sobre robótica e tecnologia, pesquisando o imaginário de corpo-máquina a partir de uma perspectiva mais fluida. Um acontecimento biográfico também tem está no ponto de partida de *Tra tra*: uma queda do trapézio que fez com que Noel ganhasse uma placa de titânio no braço e que se perguntasse sobre sua própria condição fluida de tecno-corpo – categoria inspirada pelo *Testo Junkie*, do teórico de gênero Paul Preciado (2018). De forma semelhante ao coletivo A Penca, Noel reflete:

[é típico das artes contemporâneas] dialogar a investigação de corpo com conteúdos filosóficos, teóricos e, nesse caso, feministas. Importante nomear isso como metodologia de investigação: é tão importante o trabalho físico quanto essas pesquisas mais teóricas que alimentam o imaginário do trabalho. Isso ajuda a quebrar uma ideia de corpo cartesiano, rumo a um paradigma mais integrado [de corpo-mente] (Rosas em entrevista concedida à autora).

Essa reflexão também se afina à proposta de um “circo filosófico” de Lis Nobre: “eu gostaria de criar, para cada técnica, uma antologia de palavras. Para que eu pudesse ou jogá-las para cima como malabarismo, ou andar em cima delas sem cair”. (Nobre em entrevista concedida à autora). Em *Sisma*, o ponto de partida um terremoto vivenciado na ilha de Zakynthos em 2018, de magnitude 7.3 na Escala Richter. Esse foi o mote para uma reflexão sobre impermanência e risco – sugerida por um chão que deixa de ser estável, mas também por eventos de sua trajetória pessoal como imigrante num país do norte.

Vale notar que a centralidade das questões artísticas a partir das quais se desenvolvem as obras também não deixa de expressar um certo caráter crítico, reflexivo ou político, que corresponde a uma das características que a literatura internacional associa às formas mais contemporâneas de circo. Nos termos de Guy (2017, s/p.), se o circo foi popular e autêntico, “ele é a partir de agora também audaz, radical, profundo, [...] justo, furioso [...]. Ele foi poético, e ainda o é, mas ele



é doravante também político.”

Poéticas que reverberam políticas: escolhas formais e formulações sensíveis

Observando as escolhas e estratégias mobilizadas na construção das obras como experiências sensíveis, em primeiro lugar, podemos perceber que todas se desenvolvem mais pelo registro performativo do que pelo dramático (Féral, 2013; Lehmann, 2007). Um primeiro nível em que isso pode ser notado é o dramaturgício. Juliana Pautilla (dramaturga de *Sisma*), nesse sentido, pensa na dramaturgia que desenvolve “não como drama, mas como trama, envolvendo cenário, objetos, corpo, e tudo aquilo que contém palavra e atua para criar sentido” (Pautilla em entrevista concedida à autora). Essa formulação encontra reverberação em discussões contemporâneas sobre dramaturgia em sentido amplo, dramaturgismo, e sobretudo nas discussões sobre dramaturgia na dança (ver Leonardelli e Ferracini, 2013; Caldas e Gadelha, 2016; Barbosa e Vasconcelos Oliveira, 2021).

As obras observadas também prescindem tanto das narrativas lineares, mais típicas das formas dramáticas (ver Féral, 2013, Lehmann, 2007) quanto da narrativa da bricolagem, mais típica das formas circenses clássicas, em que variedades e atrações diversas são reunidas na lógica da montagem (Bolognesi, 2018) – uma vez que há uma questão artística e um conjunto de ideias e sensações de fundo que dão uma certa unidade à obra, além de existir também uma certa coerência (ou no máximo uma incoerência planejada) em termos de escolhas cenográficas, visuais, sonoras e abordagens de corpo. Ou seja, mesmo que se possa notar a abdicação da linearidade e um tipo de diversidade nas cenas que remeta, de alguma maneira, à ideia de variedades, aqui também se trata de um deslocamento em relação ao imaginário mais consolidado de circo. Em *Sisma*, por exemplo, há uma quantidade considerável de cenas que trazem matérias diferentes (pedra, areia, corda, texto, entre outras), muitas vezes separadas por cortes secos, o que às vezes passa a sensação de que se trata de assuntos diferentes. Ainda assim, a continuidade é garantida pela dramaturgia em sentido amplo, pelos estados corporais da performer e pelos aspectos visuais e imagéticos que constroem uma



certa coerência (ainda que abdicando da linearidade).

No nível dos registros de encenação, as obras observadas priorizam estados de presença aos de representação – é notável que nenhuma trabalhe com personagens. A recusa à representação de um tempo-espço linear – que, para Féral (2013), é característica das expressões cênicas mais performativas – é algo especialmente marcante. Em *corpo-árvore* da Penca, há o tempo-espço suspenso e lírico das cenas das mulheres penduradas em galhos que pairam no ar, convivendo com o tempo-espço real documental do registro do trabalho de campo realizado no processo de criação (imagens dos homens podando árvores e trechos das conversas tidas com eles). Na obra, isso é facilitado recurso da edição (trata-se de um vídeo-circo), mas essa prerrogativa também foi levada para o trabalho presencial *Viver com, morrer com* (2023).

Em *Tra Tra*, há a suspensão do tempo-espço nos momentos de trapézio, mas há também Noel caminhando até a boca de cena, falando com o público num registro totalmente cotidiano e traduzindo simultaneamente sua fala do espanhol para o português pela voz do *Google Translator* – ferramenta que é acionada em tempo real do seu aparelho celular. Em *Sisma*, temos o tempo real da ação na cena em que Lis se põe a atravessar um caminho de pedras dispostas sobre o chão retornando ao início sempre que cai, coexistindo com o tempo suspenso/lírico de cenas como a de uma chuva de areia que cai sobre sua cabeça. A contestação de um tempo-espço contínuo também aparece na diversidade de idiomas e das memórias geográficas: há um momento em que Lis realiza movimentos que nos remetem à corporeidade das danças populares brasileiras; e outra cena em que ela quebra pratos, levando-nos a um imaginário da Grécia.

Poderíamos discutir se essa característica de ruptura com a noção de tempo-espço contínuo também não seria típica do circo clássico, pela própria lógica de montagem de atrações, típica de seus espetáculos (Bolognesi, 2018). Uma diferença nos parece marcante suficiente para nomear um deslocamento: na estrutura de variedades, dentro de cada cena, por mais que não se possa identificar a encenação de uma história linear no formato dramático, via de regra há um ordenamento dos acontecimentos que pressupõe uma teleologia – em geral, a da superação, da resolução, ou mesmo a da superioridade da figura

humana (tendo o palhaço como exceção). O acrobata que erra propositalmente duas vezes para acertar na terceira; ou que guarda o truque mais difícil para o final. Valeria até problematizar o quanto isso não pode ser entendido dentro do espectro de uma re-presentação, como discutimos acima em relação ao risco. Importante mencionar ainda que, nas obras observadas, a prerrogativa da não linearidade se aplica ao tempo, ao espaço e em alguma medida também aos sujeitos, mais erodidos, mais predispostos ao fracasso, menos coerentes e estáveis do que o sujeito moderno – o que também está bastante alinhado a uma perspectiva contemporânea (Féral, 2013).

Por fim, vale nomear que isso se reflete também na abordagem dos aparatos ou materiais em cena, em decisões de cenografia e direção de arte e em abordagens do corpo. Em primeiro lugar, porque os aparatos não se apresentam como coisas que servem para o artista-humano demonstrar suas proezas e seu protagonismo: o que emerge aos olhos é muito mais uma poética das relações entre corpos e matérias, fundada numa relação não-hierárquica em que o suposto objeto também tem capacidade de agência e de criação de sentido⁸. No trabalho da Penca, isso está explícito na própria proposta de resgatar galhos e troncos que seriam descartados como lixo e transformá-los em protagonistas na cena. A relação e as imagens desenvolvidas junto a esses parceiros de cena, na investigação do grupo, é mais importante do que eventuais habilidades circenses que possam ser demonstradas a partir deles – não à toa, o coletivo convoca a ideia de *simpoiesis*, nomeada por Donna Haraway (2019) no título do projeto guarda-chuva que abarca *corpo-árvore* e outras criações⁹.

Em *Sisma* há três matérias principais, água, pedra e areia – a dramaturgista nomeia: “estamos falando sobre ilha”. Não se trata de matérias que funcionam como cenário ou objetos cênicos num lugar decorativo e secundário, mas de elementos que por si falam sobre as questões artísticas da obra, constituindo-se

⁸ Em Barbosa e Vasconcelos Oliveira, 2021, abordamos essa poética das relações como uma das tendências do circo dito contemporâneo.

⁹ Haraway, filósofa e bióloga estadunidense dedicada aos estudos de gênero e a temas como natureza e tecnologias, bastante influenciadas por abordagens pós-coloniais, constatando o fracasso do pensamento antropocentrista, utiliza o termo *simpoiesis* para se referir a estratégias e possibilidades criar-com, ou criar-junto, em arranjos que prevêem capacidade de agência tanto das formas não-humanas quanto das humanas.



como dramaturgia, no sentido expandido do termo. Nesse sentido, Xristo Kaouki (em entrevista concedida à autora), entende que as matérias têm agência fundamental na criação de significados, já que fazem uma mediação entre o performer e o espectador.

Em termos de abordagem de corpo e direção de movimento, ainda que não seja possível generalizar para todas as obras que se reivindicam como circo contemporâneo, nos trabalhos observados, é notável como esse questionamento do domínio sobre as matérias e aparatos se relaciona a uma postura de relativa negação da virtuosidade e do uso excessivo das técnicas entendidas como circenses. Nos trabalhos, há pouquíssimo uso de movimentos codificados (ou “truques”) nas partituras realizadas. Isso mesmo em *Tra Tra*, que se vale de um trapézio, aparato convencional e já portador de um amplo repertório de movimentos. Para Noel Rosas, as próprias noções de treino e de destreza – que sustentam a poética clássica da superação, vale lembrar – estariam mais relacionadas a um tipo de pensamento mais cartesiano, já que pressupõem um “desligamento do corpo em relação à mente e ao afeto, o que também é uma herança do processo de colonização” (Rosas em entrevista concedida à autora). É notável que as artistas observadas tenham reconhecimento por suas habilidades em disciplinas circenses que exigem alto grau de domínio técnico (como os aéreos e a manipulação malabarística), mas também mobilizem, no momento da criação, experiências como em dança contemporânea, abordagens somáticas ou linhas de teatro contemporâneo, em busca de metodologias que afirmam o corpo como produtor de subjetividades.

Em *corpo-árvore*, a pesquisa de movimento foi informada por práticas de educação somática que partem do engajamento de sistemas corporais específicos. Trabalhamos com práticas de conexão do sistema ósseo para nos conectar com a forma e as direções oferecidas pelos galhos e troncos, assim como com seus eixos de peso; com práticas relacionadas à pele para ressaltar semelhanças de superfície entre os corpos dos troncos e os nossos; e com práticas de corporificação dos fluidos para ativar a ideia das seivas. Vale mencionar também o uso do improvisado em muitas cenas da obra (como também do trabalho



cênico seguinte, *Viver com, morrer com*¹⁰), desenvolvido a partir de estados nomeados para cada cena e praticados por muitas horas nos períodos de ensaio. *Tra tra* também conta com momentos de improvisação e algumas partituras corporais seguem uma metodologia de jogo: num certo momento, por exemplo, Noel vai intensificando uma movimentação corporal seguindo a dinâmica de sua própria voz amplificada por microfones dispostos no espaço. Algo especialmente interessante da pesquisa de corpo de *Tra Tra* é o fato de Noel não fazer nenhuma concessão em termos de gênero. A neutralidade de gênero em termos de figurino costuma ser algo mais fácil de se alcançar, mas a abdicação de todo o qualquer gestual associados às representações de masculino e feminino, sobretudo num aparelho clássico como o trapézio (cujo aprendizado normalmente envolve a aquisição de um repertório codificado de gestos que também é bastante marcado em termos de gênero), revela uma pesquisa bastante aprofundada.

Reflexões finais: o que mais pode caber no circo?

Se, de um lado, o circo sempre se reivindicou como lugar, por excelência, da diversidade – “tudo pode caber no circo!” –, tem sido comum escutarmos que algumas obras que se reinvidicam como circo contemporâneo não são circo – “isso não é circo!”. A contradição aí presente não é exclusividade nem do nosso contexto – Rosemberg (2004) menciona disputas semelhantes no contexto francês –, nem do nosso tempo – Silva (2007) discute espetáculos que no século retrasado já eram criticados por desvirtuar o “verdadeiro” circo. E nem mesmo da nossa linguagem: Lepecki (2017) mostra como algumas obras de dança da virada dos anos 1990 para os 2000 foram lidas como uma ameaça ao futuro da dança por questionarem o fluxo contínuo de movimento, até então central na ontologia dessa linguagem.

Se, como colocou Kaouki na entrevista concedida, o circo é algo como uma blasfêmia, os deslocamentos propostos por algumas obras que têm se reivindicado como contemporâneas poderiam ser a blasfêmia da blasfêmia? Ou

¹⁰ *Viver com, morrer com* (2023), foi desenvolvido pela Penca em coautoria com a dançarina contemporânea Ilana Elkis, que assina a orientação de movimento, e com Noel Rosas, que assina a provocação dramaturgica.



são simplesmente variações do mesmo tema? De qualquer maneira, interessamos perguntar: o que mais pode caber no circo? O que desejamos que caiba? Ou, do outro lado: a que características temos que nos manter agarradas para que o circo continue sendo lido como “circo”? Como já deve estar nítido, essas são questões para serem vividas e não solucionadas.

Nunca é demais lembrar que este texto não tem nenhuma pretensão de esgotar todos os deslocamentos possíveis, ou de generalizar as poéticas e políticas encontradas aqui a todas as experiências de circos contemporâneos – a ideia é tratá-las como possibilidades, e não como imperativos, de circos contemporâneos. Menos ainda há pretensão de definir ou agarrar o contemporâneo que, como defendemos em Vasconcelos Oliveira e Barbosa (2021), não somente é uma categoria em disputa, como também já parece estar um tanto exaurida.

Consideramos sim que a observação aprofundada de um número pequeno de casos nos ajuda a compreender algumas das práticas, ideias e disputas que figuram nas artes circenses da forma como estão se desenvolvendo no nosso tempo-espaço. Conseqüentemente, nos ajudam a olhar para frente, mobilizar desejos e desenhar os circos que queremos construir.

Referências

BARBOSA, Diocélio e VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina. Pluralidade dramatúrgica nos circos contemporâneos. In: BARBOSA, Diocélio e VASCONCELOS-OLIVEIRA, Maria Carolina (orgs). *Circo e comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em duas diversas expressões*. São Paulo: Paco Editorial, 2021.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O novo-velho circo. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, vol. 19 n.2, jul.-dez de 2018, p. 55-62. João Pessoa, UFPB, 2018.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: Romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo*, v.1, n.1, 2009. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/421> Acesso em: abr. 2019.

BOLOGNESI, Mario Fernando. O riso no circo: a paródia acrobática. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 067-074, 2018b.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005067>. Acesso em: jan. 2023.

CALDAS, Paulo e GADELHA, Ernesto (ed). *Dança e dramaturgia(s)*. Fortaleza, Nexus, 2016.

COSTA, Isabel Alves. As artes do circo. In: *Sinais de cena*, 3, 2005.

CULLER, Johnatan. *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. London/NY: Routledge, 2004 [1975].

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". *Sala Preta*, São Paulo, 8, 235-246, 2008.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2013.

HABLEMOS DE CIRCO. Poéticas circenses expandidas y políticas. Temporada 3, capítulo 2. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/55Hx2Shwzvs4Wdz36xoZUz?si=60a4d6fd82ef41bf>

HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*. Bilbao: Consonni, 2019.

GUY, Jean-Michel. Les langages de cirque contemporain. In: Ministre de la Jeunesse, de l'Éducation nationale et de la recherche. *L'école en piste, les arts du cirque à la rencontre de l'école*. Avignon, 2001.

GUY, Jean-Michel. "Canguru, inveja, pia entupida, gengibre". Tradução de Erica Stoppel. In: *Panis e Circus*, 2017. Disponível em: <https://panisecircus.com.br/canguru-inveja-pia-entupida-gengibre-conferencia-do-artista-jean-michel-guy-discute-processo-de-transformacao-de-escola-de-circo-em-espaco-de-arte/?fbclid=IwAR3z->

INFANTINO, Julieta. A contemporary history of circus arts in Buenos Aires, Argentina: the post-dictatorial resurgence and revaluation of circus as a popular art. In: TAIT, Peta and LAVERS, Kate (org). *The Routledge Circus Studies Reader*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2016.

KAOUKI, Xristos. Entrevista concedida à Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, em 4 de agosto de 2021.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONARDELLI, P.; FERRACINI, R. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 151-158, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013151>. Acesso em: jan. 2023.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

LIEVENS, Bauke. Second open letter to the circus: The myth called circus. In: *Etcetera*, 7 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Portugal, Orfeu Negro, 2012.

MATHEUS, Rodrigo. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

NOBRE, Lis. Entrevista concedida à Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, em 4 de agosto de 2021.

PAPO DE PICADEIRO. *Papo de Picadeiro com Noel Rosas*. 7 de julho de 2021. São Paulo: Instituto de Artes, Unesp.

PAUTILLA, Juliana. Entrevista concedida à Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, em 4 de agosto de 2021.

PRECIADO, Paul. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

ROSEMBERG, Julien. *Arts du Cirque: esthétiques et évaluation*. Paris: L'Harmattan, 2004.

SILVA, Erminia. *Circo-teatro. Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Atlana, 2007.



VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina. Reflexões sobre o circo (que se reivindica como) contemporâneo. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 14. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/reflexoes-sobre-o-circo-que-tem-sido-reivindicado-como-contemporaneo/>. Acesso em: jan. 2023.

VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. *Repertório*, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020.

VASCONCELOS OLIVEIRA, Maria Carolina; BARBOSA, Diocélio. Por um circo extemporâneo ou da urgência [ou: por que fazemos circo?]. *Grafias circenses*. São Paulo: Sesc, 2021. Disponível em: <https://circos.sescsp.org.br/2021/08/30/grafias-circenses-publicacao-reune-artigos-sobre-a-linguagem-do-circo/>. Acesso em: jan. 2023.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Recebido em: 27/01/2023

Aprovado em: 31/05/2023