

EM FOCO

REFLEXÕES SOBRE O
CIRCO CONTEMPORÂNEO:
SUBJETIVIDADE E O
LUGAR DO CORPO

*REFLECTION ON THE CONTEMPORARY CIRCUS:
SUBJECTIVITY AND APPROACHES TO THE BODY*

*REFLEXIONES SOBRE EL CIRCO CONTEMPORÁNEO:
SUBJETIVIDAD Y EL LUGAR DEL CUERPO*

MARIA CAROLINA VASCONCELOS OLIVEIRA

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos.
Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **63-89**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35556>

RESUMO

Este artigo propõe uma reflexão sobre o circo que vem sendo nomeado contemporâneo, buscando entender quais os critérios que sustentam esse enquadramento. Para tanto, apresenta algumas reflexões sobre a contemporaneidade em outras cenas artísticas, como artes visuais e dança. Depois, entendendo que o corpo é um elemento central da narrativa circense e que a subjetividade é um elemento central da arte contemporânea, o artigo reflete, sobre os lugares e concepções possíveis para o corpo nas artes circenses e sobre as tensões entre um corpo sujeito e um corpo disciplinado e condicionado.

PALAVRAS-CHAVE:

Circo contemporâneo.
Corpo. Subjetividade. Circo.
Artes cênicas.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on the circus that has been named as contemporary, seeking to understand which criteria support this classification. It begins by reflecting on contemporaneity in other artistic scenes, such as visual arts and dance. Then, understanding the body as a central element of the circus narrative and that subjectivity as a central element of contemporary art, the article finally reflects on the possible approaches and concepts for the body in circus arts, and on the tensions between a body conceived as a subject and a disciplined and conditioned body.

KEYWORDS:

*Contemporary circus.
Body. Subjectivity. Circus.
Performing arts.*

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre el circo que ha sido nombrado como contemporáneo, buscando colaborar para entender cuáles son los criterios respaldan este marco. Para ello, presenta algunas reflexiones sobre la contemporaneidad en otras escenas artísticas, como las artes visuales y la danza. Luego, entendiendo que el cuerpo es un elemento central de la narrativa del circo y que la subjetividad es un elemento central del arte contemporáneo, el artículo reflexiona sobre los posibles lugares y concepciones para el cuerpo en las artes del circo y sobre las tensiones entre un cuerpo sujeto y un cuerpo disciplinado y condicionado.

PALABRAS CLAVE:

*Circo contemporáneo.
Cuerpo. Subjetividad. circo.
Artes escénicas.*



INTRODUÇÃO

A INQUIETAÇÃO que gerou esse artigo surge da minha pesquisa de pós-doutorado, que tem como objetivo entender sobre quais práticas e poéticas está assentado o que chamamos de circo contemporâneo. Na pesquisa, parto de uma pergunta principal: o circo contemporâneo é somente uma representação, ou de fato há características expressivas e de modos de organização da produção que diferem o circo “contemporâneo” do “não contemporâneo”? Nesse percurso, tem sido fundamental também refletir sobre o circo que muitas vezes aparece como “o outro” do circo dito contemporâneo: o clássico ou tradicional. Interessa-me compreender de quais práticas e representações o circo dito contemporâneo tenta se diferenciar, mas também o que opta por manter do modo clássico – até para poder ser reconhecido como circo. Esse caminho envolve também a reflexão sobre uma pergunta anterior, acerca do que define o próprio circo, no sentido de diferenciá-lo das demais artes cênicas.

Adianto, no entanto, que a meu ver esse conjunto de perguntas são do tipo das que, não importa o quanto as persigamos, nunca irão oferecer respostas únicas, definitivas ou muito precisas. Elas parecem servir justamente para continuar sendo perguntas, muito mais do que para serem decifradas. Tendo como pano de fundo esta pesquisa, começo por apresentar, neste artigo, algumas reflexões sobre o estatuto de contemporaneidade nas artes, e em seguida abordo um assunto

específico, relacionado ao lugar que o corpo pode ocupar na subjetividade e na expressividade do circo contemporâneo.

Um primeiro passo necessário para se refletir sobre o circo como arte cênica passa pela compreensão de que, dentro da mesma representação *circo*, convivem práticas de pelo menos três modos de produção diferentes, segundo aponta a literatura: o tradicional/clássico, o novo e o contemporâneo. Nem essa tipologia e muito menos essa nomenclatura são consensuais. Além disso, esses termos também costumam ser utilizados fazendo referência a dimensões de análise que são muito diferentes entre si. Por exemplo, algumas vezes, fazem alusão à temporalidade das produções – sendo o circo tradicional o mais antigo, que se desenvolveu em sua forma moderna a partir o final do século XVIII; o circo novo aquele que se desenvolveu especialmente na Europa nos anos 1980,¹ e o contemporâneo o que se pratica a partir de meados dos anos 1990. Outras vezes, são utilizados com referência ao local/espço onde ocorrem as apresentações – sendo o tradicional/clássico aquele que acontece na lona e os outros os que acontecem em espaços alternativos. Por vezes também são usados para definir “estilos” diferentes de circo – sendo o tradicional/clássico aquele que se apresenta geralmente como um espetáculo de números variados, sem a presença de uma única linha narrativa; o novo como aquele que possui a técnica colada a uma camada dramática mais canônica, fundada na representação e na narrativa; e o contemporâneo como aquele que tem mais afinidade com as formas teatrais performáticas e não narrativas.

A meu ver, as abordagens mais interessantes são aquelas que partem do princípio de que esses enquadramentos – tradicional, novo, contemporâneo – envolvem todo um modo de produção, que abarca tanto os padrões organizacionais como as características expressivas das obras. Como exemplo, destaco a abordagem da historiadora brasileira Erminia Silva – especialmente em Silva, 1996 –, que analisa o “circo-família” não somente a partir de seus resultados estéticos, mas incluindo a dimensão social da produção, as relações familiares, valores e modos de vida. Não pretendo, neste artigo, aprofundar uma discussão sobre essas diferenciações, posto que o objetivo aqui é mais discutir questões específicas relacionadas ao circo dito contemporâneo. Por ora, basta esclarecer que, a meu ver, o circo, da forma como produzido nos dias de hoje tende a carregar, em maior

1 Para mais informações sobre esses marcos temporais, ver Guy (2001), Rosenberg (2004), Hivernat e Klein (2010), Lievens (2015).

ou menor medida, representações e parâmetros desses diferentes modos de existência, tanto estéticos como organizacionais.

Vale mencionar que é a partir do final dos anos 1990 que o uso do termo circo contemporâneo passa a ser disseminado, especialmente no contexto europeu, “[...] da mesma forma como falamos em arte contemporânea ou dança contemporânea” (HIVERNAT; KLEIN, 2010, p. 21), ou seja, como uma abordagem artística específica, e não somente a partir de um recorte temporal – essa discussão será feita no próximo tópico. Os autores citam Jean-Paul Lefeuvre, Emmanuelle Jacqueline e Hyacinthe Reisch, que, na França, fundaram o *Que-Cir-Que* em 1994, questionando o lugar do risco e da proeza como aspectos fundamentais da narrativa circense e, com isso, abrindo novas perspectivas para a discussão sobre o que define o circo – já que esses atributos, segundo muitos autores, consistiriam no que diferencia o circo das outras artes cênicas – ver por exemplo, Wallon (2009), Bouissac (2010), Bolognesi (2001), Lievens (2015) e Matheus (2016). Nessas novas propostas, o medo não era o sentimento que pretendia ser convocado no público, nem a percepção do espetacular, que era posta de lado em prol de uma suposta “essência da vertigem” (HIVERNAT; KLEIN, 2010, p. 21), mais relacionada à intimidade do que a algo grandioso. Os mesmos autores ainda notam que, naquele momento, obras de artistas como Johann Le Guillerm teriam passado a figurar em revistas de artes, como objeto de textos críticos que não raro se valiam de abordagens como as de Barthes ou Deleuze (HIVERNAT; KLEIN, 2010, p. 21).

Para Hivernat e Klein (2010), esse movimento começa a deflagrar o que seria um “novo Circo Novo”, marcado por uma hibridização ainda mais profunda com as outras linguagens. Vale pontuar que se trata de um processo de hibridização bem diferente do que acontecia no circo clássico: trata-se menos de inserir um número de dança ou uma cena teatral depois do número de trapézio, dentro da estrutura de variedades, e mais de incorporar os próprios processos e dispositivos de criação da dança e do teatro para o desenvolvimento das obras circenses. Hivernat e Klein (2010, p. 22) notam, por fim, que, naquele momento, intensificaram-se as discussões sobre autoria no circo: “o circo tem, agora, seus autores”, e mencionam um festival criado em Paris e nomeado *Des auteurs, des cirques* – título que sugere que há tantos circos possíveis quanto autores, enfatizando, portanto, as dimensões de subjetividade e unicidade da produção artística.

Como se pode notar a partir desses autores, o que está em jogo, aqui, é uma aproximação do circo com o mundo das artes mais institucionalizadas, bem como com a esfera do pensamento sobre arte. As sociólogas Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2012) utilizam o termo “artificalização” para se referirem a esses processos que envolvem o reconhecimento de uma expressão cultural como forma artística, em termos sociais e institucionais – processos que, via de regra, envolvem o desenvolvimento e a proliferação da crítica, das correntes de pensamento/reflexão sobre as obras, da própria classe artística – incluindo sua diferenciação em correntes e escolas – e das esferas de circulação, e por vezes também envolve um reconhecimento pelo próprio estado – com a criação de estruturas de apoio público. Para o circo, no contexto europeu, esse processo começa a se delinear a partir de meados dos anos 1980, quando essa expressão passa a ser tratada de forma mais sistemática na agenda das políticas públicas, momento marcado principalmente pelo surgimento das escolas de circo. (BOISSEAU; DE LAGE, 2017; HIVERNAT; KLEIN, 2010; ROSEMBERG, 2004; SIZORN, 2013)



CONTEMPORÂNEO?

Se recorrermos ao dicionário para uma definição de “contemporâneo”, além da definição “que é do mesmo tempo, que viveu na mesma época” – no sentido de ser contemporâneo a algo ou a alguém –, encontramos também “que é do tempo atual”. (MICHAELIS, 2020) Tomando essa definição mais genérica, poderíamos concluir que toda obra de arte ou corrente artística foi “contemporânea” quando estava sendo feita e, conseqüentemente, que toda e qualquer manifestação artística que está sendo realizada no momento presente poderia ser enquadrada como “contemporânea”. Sabe-se muito bem, no entanto, que esse não é o tipo de definição mais utilizada nos mundos da arte. Vale então, antes de adentrar no assunto específico do circo, trazer algumas reflexões sobre os critérios que estão em jogo na definição das expressões artísticas ditas contemporâneas.

Como acontece com todas as classificações que operam nos mundos da arte, a nomeação como “contemporâneo” é algo que está em disputa. Isso porque o recebimento dessa etiqueta atesta um determinado lugar ocupado no jogo da arte – ou no campo artístico, se quisermos usar um termo de Pierre Bourdieu.² Ser enquadrado como “contemporâneo” significa um tipo de pertencimento que abre acesso a alguns caminhos e não a outros, que condiciona certos tipos de remunerações simbólicas – reconhecimento, *status* – e não outras, que facilita acesso a certos circuitos e instituições e não a outros, ou o acesso a certas linhas de financiamento e não a outras. Para dar um exemplo do caso da produção circense paulista, em que estou inserida, é bastante claro como o enquadramento como “circo contemporâneo” é valioso quando se trata de ter acesso ao circuito das unidades Sesc São Paulo.

São poucos os terrenos da arte em que podemos mobilizar essas definições/classificações com alguma tranquilidade. Se uma apresentação do Ballet Bolshoi dançando *O Lago dos Cisnes* é algo que dificilmente seria classificado como “dança contemporânea” e há certo nível de consenso em torno disso, no geral, há poucos exemplos em que as fronteiras entre aquilo que se classifica como contemporâneo e seus outros sejam simples ou consensuais. Para o caso das artes da cena, a discussão tende a ser ainda mais complexa, pois o próprio critério da temporalidade se desdobra em camadas diferentes, já que as obras podem ser reelaboradas em momentos distintos do tempo. Por exemplo, um grupo de teatro de pesquisa que encene, nos dias de hoje, textos de Shakespeare, deve ou não ser considerado teatro contemporâneo? A resposta mais provável seria: depende. E então teríamos que nos indagar sobre quais são as variáveis que estão em jogo.

Uma outra definição, além da cronológica/temporal, que tende a figurar no senso-comum das discussões sobre a classificação “contemporâneo” aplicada às artes, e que também me parece problemática, é aquela que apresenta o contemporâneo como um “estilo”, baseada num conjunto relativamente pré-determinado de códigos visuais/temáticos que a obra final assume. Por exemplo, para o “circo contemporâneo”, por vezes costumamos ouvir: é aquele circo que é feito com roupas cotidianas e sem maquiagem! A meu ver, a redução do contemporâneo a um estilo tende a empobrecer a complexidade do fazer artístico e de seus processos de criação. De forma que, ainda que sim possamos identificar algumas

2 Ver especialmente Bourdieu (2002) e Bourdieu e Delsaut (2001).

características formais mais típicas da produção que se entende por “contemporânea” – como a tendência a um certo conceitualismo ou a hibridização de linguagens –, partilho da visão de autores que entendem que, para sustentar essas classificações, deve-se observar o processo de produção das obras como um todo, incluindo o processo de criação e as questões artísticas que estão em jogo durante o desenvolvimento da obra, os dispositivos de encenação, além de aspectos relacionados à própria organização social dessa produção – como a organização do trabalho, as esferas de circulação e legitimação, os modos de financiamento, os estatutos partilhados pelos artistas e críticos, entre outros.

Um bom exemplo é a abordagem de Nathalie Heinich (2014) sobre a arte contemporânea, que a autora entende como um *paradigma* – ela observa mais especialmente o universo das artes visuais. Anne Cauquelin (2005), a partir de outro enfoque teórico, mobiliza sua definição de arte contemporânea de uma forma semelhante: caracterizando-a como um regime ou como um sistema, o que envolve não só os seus conteúdos expressivos – formas, composições, utilização de um ou de outro material – como também uma série de elementos relacionados à sua organização econômica, ao tipo de relação estabelecida com o público, aos intermediários, entre outros. Abordagens como essas, mais focadas no contexto de produção como um todo, ainda nos ajudam a fugir da tentação de buscar classificar quais obras são ou não contemporâneas, o que a meu ver seria tarefa muito pouco profícua – este seria um objetivo de pesquisa ingrato, tendo em vista que essas categorias sempre estarão em disputa. Trata-se menos de tentar definir se uma obra é ou não contemporânea, e muito mais de entender o que está em jogo nos processos de classificação e a forma como operam as disputas em torno desses processos.

Mesmo autores que analisam as obras a partir de seus aspectos mais expressivos e não tanto ligados a sua organização social – por exemplo, Michel Archer (2001) e Terry Smith (2012) –, via de regra, não operam essas classificações somente a partir dos resultados estilísticos finais ou da suposta recorrência de uma gama pré-definida de características formais. Ao contrário, o que está em jogo em suas análises, normalmente, é muito mais uma compreensão das questões artísticas que estão na origem das obras e que orientam os processos de criação, e que incluem as indagações e posicionamentos do artista perante o mundo. Ou seja,

o enquadramento como contemporâneo leva em consideração um certo pensamento do indivíduo criador, que compreende as questões que desencadeiam e orientam seus processos de criação e as abordagens que fazem com que esses temas se desdobrem em obras artísticas.

O pequeno ensaio de Giorgio Agamben (2009) sobre o que é o contemporâneo é um belíssimo exemplo desse tipo de concepção. Em vez de refletir sobre em que consistiria a obra contemporânea em si; sua reflexão recai sobre o *indivíduo* contemporâneo (ou “poeta contemporâneo”) e sobre sua atitude perante sua época – o que fortalece a ideia de que não é somente um conjunto de características formais que garante o caráter contemporâneo de uma determinada produção artística ou intelectual, mas muito mais uma certa abordagem ou pensamento do criador. Para Agamben (2009), a postura contemporânea implica numa atitude crítica, ou de relativa dissociação, em relação ao seu tempo e àquilo que consiste na “cultura histórica” da época em questão.

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

Agamben (2009, p. 62) menciona como fundamental uma capacidade de perceber “não as luzes, mas o escuro” de uma determinada época, já que “[...] todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros”. Para ele, “[...] contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. (AGAMBEN, 2009, p. 62) Ainda que não seja um consenso, são diversos os autores que definem essa atitude crítica (ou “capaz de ver as trevas”) como algo recorrente na produção da arte dita contemporânea. Para Terry Smith (2012, p. 2), por exemplo, a arte contemporânea é questionadora quase por definição, ainda que os modos

de questionar e o escopo dos questionamentos sejam muito variados. Para ele, as diferentes formas de arte contemporânea teriam em comum uma interrogação em relação à ontologia do presente, uma pergunta do tipo: “o que é existir nas condições de contemporaneidade?”. (SMITH, 2012, p. 2)

O rol das críticas ou inquietações possíveis realmente pode envolver assuntos muito diversos: nos trabalhos de autores como Smith (2012) ou Archer (2001), vemos exemplos de obras contemporâneas cujos questionamentos estão referenciados no próprio mundo da arte – por exemplo, problematizando o que é considerado arte, ou os parâmetros de bom e ruim; como também outras em que o questionamento se direciona a temas do mundo social e político, além de muitas referenciadas no universo íntimo/subjetivo do autor. Ainda assim, o que parece existir de comum seria uma pergunta, um incômodo, uma reflexão que mobiliza o autor e que estaria na origem do processo criativo. Claro que a presença desse posicionamento questionador não seria suficiente como único critério para diferenciar o contemporâneo, já que seria possível identificar muitos artistas com esse ímpeto em diversos momentos anteriores da história da arte. Na perspectiva de Agamben (2009), por exemplo, certamente muitos desses artistas poderiam ter sido classificados como “poetas contemporâneos” de suas épocas. De qualquer maneira, se um certo espírito crítico ou questionador não é exclusividade da arte contemporânea, ele não deixa de ser uma característica comum na produção classificada como tal – trata-se, não podemos negar, de um parâmetro que vem operando como critério normativo para a definição do “contemporâneo” nos mundos da arte.

Para não restringir os exemplos apenas ao universo das artes visuais, podemos também trazer um registro de como essa discussão sobre contemporaneidade se desenvolve na cena da dança. André Lepecki (2006) é um dos autores que destaca uma aproximação cada vez mais frequente da dança entendida como contemporânea com a filosofia e o pensamento político – o que seria por si só indício de um engajamento reflexivo e questionador. A pesquisadora Laurence Louppe (2012) tem uma análise especialmente interessante: ela concebe a dança contemporânea como um *sistema de pensamento*, observando as produções de dança justamente a partir de seus diversos modos de pensar o mundo – modos que, segundo Louppe (2012), não somente representam o mundo, mas também

ajudam a construí-lo. Para ela, a dança é, em si, um sistema de significados, ou seja, sua produção envolve processos de formulação de enunciados – por meio de um vocabulário de formas e sentidos construídos a partir do corpo. Duas derivações importantes da adoção dessa perspectiva: a primeira, de que dança contemporânea não se resume a um conjunto de ferramentas técnicas, mas pressupõe, também, um pensamento por parte do indivíduo/corpo criador – ou um posicionamento em relação às questões do seu mundo, se quisermos voltar aos termos discutidos acima. E a segunda, a de que a dança contemporânea constrói, em si e por si, um pensamento próprio, que não é “parasitário” de outros saberes (LOUPPE, 2012, p. 21) – não se trata, por exemplo, de simplesmente “encenar”, na superfície, um pensamento que é de outra ordem, mas sim de vivenciar e provocar situações corporais que em si constituem um pensamento. Para Louppe (2012, p. 21), portanto, na dança, o corpo em movimento é, ao mesmo tempo, sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber.

A poética da dança contemporânea emergiria, então, de um processo em que a atitude do sujeito, “que coincide com o próprio sujeito” (LOUPPE, 2012, p. 28), faz-se presente no gesto corporal – aqui o gesto é utilizado no sentido amplo de “movimento”, ou seja, não se trata do gesto pantomímico ou representativo/narrativo. Nesse sentido, para a autora, a dança contemporânea apresenta-se como “uma leitura do mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea”. A autora nega, dessa maneira, uma suposta separação entre o sujeito “pensante” e uma dança sem capacidade de agência, pensada meramente como produto ou objeto dessa subjetividade que lhe é externa. Nega também, conseqüentemente, a separação entre aquele sujeito “pensante” e um corpo que lhe é objeto. Isso faz do “trabalhar” coreográfico em dança contemporânea um trabalhar que é, ao mesmo tempo, “[...] corporal, teórico, filosófico, transformador incessante de percepções”. (LOUPPE, 2012, p. 366)

A meu ver – e opto por deixar claro que se trata de uma perspectiva entre outras possíveis –, autores como Louppe e Lepecki nos oferecem boas referências para orientar uma discussão do “contemporâneo” aplicada ao circo, já que, aqui, o que está em jogo é também o corpo. Correndo o risco de sair da dimensão analítica e entrar num terreno prescritivo – o que se justifica por minha própria atuação

como artista circense –, entendo que construir o circo contemporâneo como um sistema de pensamento, que tanto reflete como também tem poder de agência sobre o nosso mundo e o nosso tempo, e que reflete atitudes/posicionamentos do sujeito criador em relação às questões de nossa época, sejam elas mais íntimas ou mais políticas, parece-me um caminho interessante a ser percorrido. Trata-se de algo que o próprio “circo clássico” fez em relação ao seu tempo, principalmente no final do século XIX, momento em que as narrativas e metáforas encenadas do circo tinham bastante adesão ao “espírito” da época – ver Bolognesi (2009), Lievens (2015), Sizorn (2013). Parto do pressuposto de que, ao reivindicar o estatuto de “contemporâneo”, o circo aceita estar minimamente alinhado aos questionamentos e posicionamentos que operam no campo mais amplo da arte contemporânea, ainda que, claro, tenha suas especificidades marcadas por sua própria trajetória histórica e pelas particularidades de sua construção como expressão cultural e artística.



CIRCO CONTEMPORÂNEO, UMA PLURALIDADE DE CAMINHOS POSSÍVEIS

Mergulhando mais especificamente no terreno do circo que vem sendo tratado por contemporâneo – ainda que as nomenclaturas clássico, novo e contemporâneo, no circo estejam longe de serem consensuais –, considero importante mencionar as contribuições da pesquisadora e realizadora circense Bauke Lievens, da Bélgica, que desenvolve um projeto bastante interessante de produção e difusão de cartas públicas que convidam os circenses atuais a refletirem sobre seu fazer – projeto realizado em parceria com Quintjn Ketels e Sebastian Kann – ver Lievens (2015, 2016) e Kann (2018). Mobilizando amplo conhecimento histórico sobre o circo e as artes cênicas de forma mais geral, Lievens (2015) chama atenção para a necessidade de “[...] colocar em cena subjetividades e identidades contemporâneas”, de forma a conectar o circo com a cultura e os tempos que vivemos.

A meu ver, em consonância com a autora, é de extrema importância – para os pesquisadores, críticos, curadores e formuladores de políticas públicas, mas também para os próprios realizadores – observar a dimensão do projeto estético-político dos trabalhos circenses atuais, ou das questões artísticas que mobilizam os trabalhos, partindo do pressuposto de que toda obra mobiliza um discurso estético-político – sendo ele intencional ou não. E partindo do pressuposto também de que as questões que estão na origem de uma obra-pensamento artístico podem ser extremamente diversas – ou seja, não necessariamente precisam estar engajadas a temas da “grande” política do mundo externo e da agenda pública, podendo também dizer respeito ao universo do íntimo, afetivo, ou a aspectos internos do próprio fazer circense – entre outras tantas possibilidades. De uma maneira ou de outra, a reflexão sobre as questões artísticas que desencadeiam a criação de um determinado trabalho são uma parte importante do caminho nos processos de criação ditos contemporâneos, como busquei argumentar na seção anterior. Laurence Louppe (2012, p. 20) coloca, para a dança contemporânea: antes de ser “dança”, a dança contemporânea pertence ao mundo da arte dos dias de hoje, sendo “[...] uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento”. Poderíamos pensar uma formulação semelhante para o circo.

Lievens (2015) advoga em favor de um circo mais ancorado às questões e temas do mundo atual, ou com maior engajamento político. Para ela, estamos num momento em que o circo precisa redefinir suas razões de ser, e nós – artistas circenses – precisamos redefinir nossas razões de fazer. Já Sebastian Kann (2018), parceiro de Lievens no projeto das cartas abertas, pondera que o circo não necessariamente precisa ser “crítico”, no sentido de que os espetáculos não necessariamente precisam estar ancorados a questões do mundo externo – ou permeado por um certo engajamento público – ele exemplifica com suas próprias criações, construídas a partir de um corpo mais intuitivo e menos “racional”. A meu ver, neste ponto o autor faz um uso relativamente restrito do termo “crítico” – afinal, uma criação circense desenvolvida por um autor que se questiona sobre o que significa fazer circo em sua época, que se coloca em diálogo com as outras expressões artísticas contemporâneas e que mobiliza a história das expressões circenses em sua obra, não deixa de ser “crítica”, mesmo que opte por não abordar diretamente assuntos do mundo externo. Aqui, vale trazer novamente a abordagem de Agamben (2009): o que atribui um caráter crítico a uma determinada

produção talvez não seja somente o conjunto de características expressivas ou discursivas da obra final, mas também os posicionamentos de seus autores e as questões que orientam seus processos criativos. De qualquer maneira, o que é importante destacar é que há múltiplos caminhos possíveis para um circo contemporâneo, e o que está em jogo não é, de forma alguma, uma tentativa de definição dos assuntos que circo deveria abordar.

O mesmo Kann (2015), em texto para o *Circus Now*, também fazendo um exercício de aproximação com a área da dança – e a produção de pensamento a ela relacionada –, compara o “circo contemporâneo” ao que seria um “*art circus*”, categoria oposta ao circo de entretenimento. Essa nomeação é um pouco polêmica, pois tende a sugerir que o “circo contemporâneo” é o único que poderia ter estatuto de arte, o que parece pouco plausível. De qualquer maneira, o autor traz um ponto interessante: ele defende que os repertórios e parâmetros que precisam ser mobilizados para se refletir sobre o circo contemporâneo e o circo de entretenimento são diferentes, já que o que está em jogo nessas duas expressões culturais são questões e abordagens bastante distintas. Kann (2015) também reflete, de maneira bastante instigante, sobre as representações que circundam a própria definição de circo contemporâneo – expressão que, para ele, parece estar presa num estranho período de transição: ao mesmo tempo “ainda ansiosa para impressionar” (KANN, 2015) e buscando ter o mesmo reconhecimento, em termos de valor artístico, que o teatro ou a dança. Citando a diretora e malabarista Phia Ménard, segundo a qual o público ainda se recusa a classificar como circo os trabalhos que não “entregam” (*deliver*) um certo nível de virtuosidade/espetacularidade, Kann entende que a contradição entre o técnico e o artístico está no cerne do que seria um “problema de coerência” no circo contemporâneo. Esse assunto será mais desenvolvido no próximo tópico, a partir do recorte da subjetividade do próprio corpo.

É interessante trazer a perspectiva de um último autor, Jean-Michel Guy, que, num texto focado na formação dos artistas circenses, acaba chegando numa linha de argumentação semelhante às expostas acima. Ao refletir sobre a classificação do circo como arte, ele lembra que as técnicas presentes no circo já existiam muito antes de ele ser considerado “arte” e brinca que essas técnicas podem ser utilizadas para fins diversos, como “assaltar um banco” – e nesse contexto não

seriam “arte”. Ou seja, a classificação como arte não está na essência do circo e não se sustenta somente pela natureza de seu fazer. Citando Joseph Beuys, Guy (2017) argumenta que é possível fazer “arte” a partir de uma série de fazeres – incluindo alguns que não tem nada de artístico, como “a confecção do pão ou o trabalho do encanador” –, já que “a arte não é somente uma questão de técnica, mas de atitude”. E então ele se pergunta: o que é preciso para “justificar” o circo como arte? Para Guy (2017), não basta “invocar a especificidade, ou seja, a técnica que distingue o circo [...] da dança, do teatro ou das outras artes”, e nem mesmo “sublinhar a inventividade dos circenses” –relembrando como foi no circo que apareceu a primeira iluminação elétrica pública.

Nenhum desses argumentos teve o peso suficiente [para garantir que o circo fosse reconhecido como arte] frente ao status menosprezado de lazer popular, ou à imagem de empresa sem moral nem religião (além do lucro), que o circo forjara no século XIX até o início do século XX. [...] A desqualificação do circo como simples divertimento, sem ambição, ou como artesanato, é ainda moeda corrente em muitos países, inclusive na França, onde [...] o próprio Ministério da Cultura tem para com ele uma posição ambígua: ainda tacha o circo ora de ‘arte emergente’, ora de arte popular [...]. (GUY, 2017, grifo nosso)

Guy (2017) constata que, no circo, o enquadramento como “arte” depende então de relações de poder (processos de institucionalização) e também da criação de narrativas: envolve construir um espetáculo/cena circense como “obra artística”. A obra artística, para ele, seria definida como uma “criação original de um autor, isto é, aquilo que traz o cunho de sua personalidade” ou subjetividade. Ela também representaria a “[...] construção de uma realidade inédita, potencialmente desconcertante, como um buraco negro, que abala o conforto de nossas crenças, nossos hábitos, de nossas relações” (GUY, 2017) – e é notável a aproximação com as discussões que apresentamos nos parágrafos acima. Guy (2017) defende ainda que uma obra pressupõe risco artístico – que de maneira alguma pode ser reduzido ao risco do corpo, afinal, como o próprio autor argumenta, um equilibrista atravessando os fiordes noruegueses sobre um *slackline* é uma situação que envolve risco, mas nem por isso é considerada “arte”. O risco artístico, para

ele, seria algo inerente à construção de uma realidade nova – a meu ver, essa perspectiva é interessante também porque desromantiza a ideia do circo como sendo a única “arte do risco”.

Por fim, Guy (2017) aponta que, em sua percepção, os circenses “criam arte” por meio da construção de “[...] um trabalho específico sobre os limites de seu próprio gênero, mas também rompendo com normas anteriores, quer seja brincando [...] com as convenções vigentes, quer destacando algumas de suas propriedades, muitas vezes formais, até agora despercebidas”. Para esse pesquisador, a originalidade do circo estaria relacionada justamente ao fato de sua definição variar de um autor (criador) a outro – para ele, alguns artistas “[...] arruinam a definição do circo em seu cerne” quando defendem que ele teria uma “essência supostamente imutável”. Na visão de Guy (2017), ao contrário, que “[...] quanto mais autores, mais obras, menos o circo é igual a si mesmo: a diversificação de suas formas é em si um argumento artístico.”

De forma geral, o que tento argumentar até aqui é que parecem existir alguns critérios de eficiência – utilizando o termo de Heinich e Schaeffer (2004) – que operam na classificação como “contemporâneo” no universo da produção artística, ou alguns valores que têm papel normativo nos processos envolvidos nesses enquadramentos/classificações. Esses parâmetros passam a ser importantes para o circo dito contemporâneo, uma vez que, ao reivindicar esse enquadramento, o circo inevitavelmente coloca-se em lugar de ser comparado com outras expressões artísticas que partilham essa mesma classificação. Ainda que, como não poderia deixar de ser, o “contemporâneo” no circo necessariamente será diferente do “contemporâneo” na dança ou no teatro, pois cada expressão é moldada por sua própria trajetória histórica e por seu processo de desenvolvimento como prática cultural. Procurei mostrar também que esses valores/parâmetros que estão por trás do enquadramento “contemporâneo” não dizem respeito somente a aspectos formais da obra final, mas envolvem posicionamentos e formas de abordagens do próprio indivíduo criador perante o mundo e perante as matérias a serem trabalhadas no fazer artístico; envolvem um certo pensamento sobre o fazer; envolvem formas de enunciar; envolve um certo estatuto do artista e do fazer artístico.

É fundamental ponderar, no entanto, que assumir que o caráter “contemporâneo” também depende de um tipo de pensamento/abordagem do indivíduo criador, não significa, de forma alguma, advogar por uma leitura essencialista dos processos de criação artísticos, pressupondo que atributos como um caráter crítico ou uma atitude questionadora seriam inatos, decorrentes de uma espécie de gênio ou talento “natural” do artista. Essa seria uma visão romantizada do fazer artístico, que a meu ver pouco serve para compreender suas dinâmicas e lógicas de funcionamento. Ao contrário, defendo que boa parte das características e gestos dos criadores são configurados pela sua trajetória – experiências por ele vivenciadas – e também pelo ambiente e contexto em que ele está inserido – daí a importância de instâncias de formação e de mecanismos públicos de apoio que garantam não só a possibilidade de financiamento e a existência de um circuito artístico ativo, como também um ambiente propício para troca de conhecimentos e reflexões. Outra ponderação que me parece fundamental é a da necessidade de avançar numa reflexão sobre contemporaneidade nas artes a partir de referenciais produzidos fora do contexto europeu, e mais adequados para uma leitura da situação latino-americana, por exemplo. Essa é uma tarefa imprescindível, posto que sabemos que a arte ainda é um terreno em que os marcadores de desigualdade operam de maneira brutal nos contextos de produção do sul global.

Como fica claro pela discussão apresentada acima, partilho da visão dos autores que entendem que a atitude/abordagem do indivíduo criador, assim como as questões artísticas que estão na origem dos processos de criação – e que moldam esses processos – são elementos que precisam ser observados quando se busca diferenciar uma produção dita “contemporânea” – lembrando, mais uma vez, que não há consenso sobre tais nomeações e que elas estão constantemente em disputa. Apesar de não ser o caminho escolhido para o desenvolvimento deste artigo, vale mencionar que, a meu ver, também seria fundamental levar em consideração, na compreensão desses processos de classificação/enquadramento, aspectos relacionados à organização social da produção, como relações de trabalho, condições materiais de produção, trajetória dos criadores, e espaços de circulação e legitimação.

O LUGAR DO CORPO: ENTRE SUBJETIVIDADE E CONDICIONAMENTO

Um tópico de análise muito interessante que decorre dessa discussão diz respeito ao lugar do corpo na expressividade e na construção de poéticas circenses contemporâneas. Se, como discutiram os pesquisadores mencionados acima, entre os critérios e parâmetros de criação de valor no circo contemporâneo – ou do circo pensado como uma forma artística contemporânea – estão a autoria e a capacidade de criar realidades inéditas por meio de obras que revelam leituras e atitudes em relação ao mundo, isso significa dizer que estamos no terreno da subjetividade. Como mencionamos acima a partir de autores como Lievens (2015, 2016), Guy (2017) e Kann (2017), refletir sobre o circo como arte contemporânea, no contexto em que vivemos, parece passar, necessariamente, pela adoção de uma visão de circo para além das habilidades técnicas.

Ao mesmo tempo, temos, historicamente, a linguagem do circo como algo construído sobre a técnica, a destreza e a virtuosidade – numa estrutura poética herdada de um momento em que narrativas como a do controle sobre a natureza, a do poder da civilização e da ciência, a da exaltação ao progresso, que carregam um projeto estético-político muito específico, faziam muito sentido. Como bem pontua Lievens (2015), a narrativa de superação – da natureza, da gravidade, do “possível” –, que pressupõe a habilidade extrema, pode ser lida como uma metáfora do próprio capitalismo e da ideia de modernidade da forma como foi construída desde o Iluminismo. Bolognesi (2009), numa análise bastante interessante dos hipodramas encenados no anfiteatro de Philip Astley no início do século XIX, mostra como essas narrativas eram alinhadas ao nacionalismo romântico construído a partir da Revolução Francesa, “[...] em uma Paris que propagava o mito do progresso e da ascensão social a todos” e em que se propagava a “[...] consolidação de uma ideia de nação e de poder a expandir fronteiras, tanto físicas como as do imaginário”. (BOLOGNESI, 2009, p. 5) A técnica e a proeza tiveram papel fundamental para a construção corporal desse tipo de narrativa.

A partir da segunda metade do século XX, depois de o mundo ter vivenciado duas guerras mundiais e algumas experiências devastadoras de autoritarismo político,

as expressões artísticas, de forma geral, tenderam a assumir narrativas mais críticas, por vezes até mais pessimistas. Dentre as práticas artísticas que passam pelo corpo, o que passa a figurar tende a ser muito mais uma problematização das fraquezas e vulnerabilidades humanas do que sua suposta superioridade – o movimento da *body art* talvez seja o mais ilustrativo nesse sentido – lembremos, por exemplo, da dramaticidade de movimentos como o do Acionismo de Viena nos anos 1960 (ver Badura-Triska, 2012), e poderíamos também pensar no desenvolvimento do *butoh* no Japão na virada dos anos 1950 para os 1960 e na projeção que essa cena ganhou nas cenas artísticas ocidentais.

Para autores como Lievens (2016), então, as narrativas muito baseadas no domínio da habilidade, como algumas das que figuram no circo, expressam uma visão relativamente “velha” do homem e do mundo geral: “[...] apresentamos heróis e heroínas, muitas vezes sem crítica ou ironia, de uma forma anacrônica e implausível no contexto das nossas experiências pós-modernas, meta-modernas ou mesmo pós-humanas”. (LIEVENS, 2016) Para ela, “[...] é verdade que não podemos criar um novo circo se não dominarmos as habilidades técnicas que estão do cerne desta arte e de sua constituição como linguagem” (LIEVENS, 2016), no entanto, a redefinição do circo em termos contemporâneos não pode ser pensada se ficarmos presos à repetição de repertórios já existentes e se a habilidade for pensada como a dimensão central da prática.

É possível atualizar as dramaturgias do circo, que têm os discursos da modernidade colados em sua poética de forma quase essencial? Isso seria desejável? A técnica e a proeza continuam sendo elementos centrais do circo? Se sim, como “descolar”, em cena, as práticas que envolvem o domínio corporal de uma leitura poética de domínio da natureza? Ou, como dissociar a virtuosidade, ou os movimentos corporais que envolvem muita destreza e habilidade, de uma narrativa da superioridade ou da superação? Essas são questões que via de regra enfrentamos quando nos propomos a fazer um circo que partilha do estatuto de “arte contemporânea”, especialmente se trabalhamos com modalidades circenses como técnicas aéreas, equilibrismos, manipulação de objetos e outras muito centradas em habilidades corporais – a discussão do palhaço, por exemplo, envolve outras dimensões. Mais do que questões a serem respondidas, a meu ver, elas

são pontos de partida para uma enorme variedade de caminhos de investigação cênica e de reflexão crítica.

Destrinchando um pouco mais essa reflexão, é interessante observar como os valores da virtuosidade e do domínio corporal, que garantem a “proeza”, pressupõem repetição e condicionamento que, nas esferas artísticas, tendem a estar em relação de antagonismo com a representação de subjetividade. Essa discussão esbarra numa oposição clássica da história da arte, entre repetição *versus* originalidade que, como bem observam Heinich e Schaeffer (2004), atualiza uma outra tensão fundamental, entre imanência e transcendência. A prerrogativa da inventividade/originalidade vem operando como parâmetro central para a definição do que é arte e do que não é arte desde pelo menos o Romantismo, e está ligada também à representação do artista como gênio e como espécie de sujeito extremo. Autores como Heinich (2005), Heinich e Schaeffer (2004) ou o próprio Bourdieu (2002) mostram como a originalidade foi historicamente construída como uma noção normativa, central para a criação de valor das obras nos campos artísticos, em oposição às representações de repetição ou reprodução – que mais tarde seriam associadas também à cultura de massa, outra instituição que viria a ser construída como antagonista da arte.

Indo além, os atributos do virtuosismo e do profundo domínio técnico, no limite, tendem a pressupor um sujeito que domina seu corpo: o corpo em si estaria desprovido de subjetividade, apresentando-se, assim, como objetificado – justamente o oposto daquele corpo pensante trazido por Laurence Louppe (2012). Poderíamos dizer então que esse assunto também reverbera uma discussão clássica da filosofia ocidental, que tem a ver com nossa constituição dupla como alma e corpo e com um processo histórico que prioriza a primeira parte desse binômio na construção do “sujeito” – ou da “natureza humana”, na concepção platônica. Essa oposição só começa a ser superada com Nietzsche, Heidegger e sobretudo Merleau-Ponty já no século XX.

Novamente aqui podemos trazer alguns exemplos sobre como essas discussões se desenvolvem na cena da dança. Na visão de Klauss Vianna (observando o ballet clássico), por exemplo, a virtuosidade costuma estar relacionada à padronização, pelo fato de ser baseada num ideal de execução “correta”, o que tende a resultar

numa dança muito pautada pela forma. (VIANNA, 2005) Para ele, há aqui um risco de reduzir o movimento ao seu aspecto mecânico, diminuindo o espaço para a expressividade e para a subjetividade – poderíamos utilizar essas mesmas ideias para refletir sobre os “truques” circenses e o lugar que assumem nas criações.

O já mencionado André Lepecki (2006) vai além, questionando se a própria formalização da dança como linguagem artística e principalmente o dispositivo da coreografia não estariam submetendo o corpo a um regime disciplinar característico da modernidade, pautado por uma certa ideologia do movimento contínuo. Isso reduziria as próprias possibilidades de presença do dançarino, sempre posto a serviço da execução do movimento. Ele reflete sobre a coreografia como um dispositivo disciplinador, como “[...] uma performance centrada na exibição de um corpo disciplinado, que encena o espetáculo de sua própria capacidade de se colocar em movimento”. (LEPECKI, 2006, p. 31-32) A alternativa passaria por pensar a subjetividade e os processos de subjetivação como forças performativas, como possibilidades de inventar e reinventar narrativas. (LEPECKI, 2006, p. 33) Desenvolvimentos das vertentes mais contemporâneas de dança – por exemplo, a cena desenvolvida nos Estados Unidos em torno do Judson Dance Theater nos anos 1960, que aprofundou a investigação sobre o uso da improvisação como procedimento cênico –, são exemplos de respostas a essas problemáticas.

A discussão sobre disciplina, elemento tão evocado na formação de praticantes de técnicas circenses que envolvem alta performance corporal, nos faz refletir também sobre práticas como “treinamento” ou “condicionamento”, que, se de um lado são centrais para as técnicas circenses que envolvem alta performance e engajamento corporal – até por questões de segurança e integridade física –, de outro lado parecem estar em oposição à ideia de um corpo-sujeito. Minha própria percepção, a partir de experiências como intérprete ou diretora circense, é a de que treinamentos que “endurecem” muito o corpo – e que preveem muitos parâmetros de execução certa ou errada –, quando não equilibrados com outras práticas, tendem a enrijecer também a percepção e a capacidade de resposta do corpo para certas situações cênicas. Como pensar práticas corporais que não mecanizam o corpo? Ou, como pensar o descondicionamento de um corpo condicionado? Ou, pensando de forma mais abstrata: é possível ter um corpo pensante e subjetivo dentro do paradigma do

“treino” e da “disciplina”? Interessa-me destacar aqui que, de forma prática, isso envolve também perceber e ter alguma intencionalidade sobre os caminhos que um determinado processo de criação deve seguir – ou seja, envolve um *pensamento* sobre o próprio fazer.

Esse assunto, de qualquer forma, está longe de ter uma única leitura possível: há autores de diferentes áreas que apontam que o “domínio” nem sempre levaria à repetição ou à objetificação, e que enxergam a técnica como imprescindível ou mesmo como “libertadora” no contexto do circo. A antropóloga argentina Julieta Infantino, por exemplo, entende que no circo o domínio da técnica é um requisito e a partir dele é que se inserem criatividade e expressividade: “[...] como em qualquer disciplina artística, a técnica é a base que deve ser manejada com perfeição; depois vem o feito artístico em si”. (INFANTINO, 2010, p. 7) Ela argumenta, a partir de material de entrevistas com artistas, que nesse tipo de criação o corpo é indissociável da mente em termos de capacidade criativa, o que a princípio poderia soar parecido com as formulações de Laurence Louppe (2012). Mas em outro momento, a autora assume que, diferentemente do que ocorre no esporte, em que o corpo é visto como ferramenta ou máquina, no circo ele seria entendido como “[...] meio expressivo, ou veículo de transmissão de uma mensagem artística”. (LOUPPE, 2012, p. 7) Tecendo uma comparação com o estudo clássico de Loic Wacquant sobre boxeadores, a autora compara que se, naquele contexto, o objetivo do treinamento corporal seria preparar a máquina para ganhar a luta, “[...] os artistas de circo parecem minimizar o grau de requisito de treinamento corporal frente ao de criatividade que o circo demanda como arte, com o objetivo central de impressionar a audiência ou transmitir a ela uma mensagem”. (INFANTINO, 2010, p. 7) Ainda que pareça clara a diferença do “uso” do corpo entre boxeadores e artistas circenses – e que essa diferença sem dúvidas possa ser entendida como um avanço em termos de subjetividade –, a metáfora do corpo como “veículo” e a ideia de “passar uma mensagem” trazem, implicitamente, uma visão de um corpo que carrega um pensamento ou uma ideia ou uma expressão que lhe são alheios, ou que são produzidas num outro lugar de existência – a mente, ou talvez um sujeito que não é corpo – e somente veiculadas pelo corpo. Isso difere bastante de abordagens como as propostas por Louppe (2012), Lepecki (2006), ou outros autores que buscam escapar da separação entre sujeito e corpo.

Há ainda pesquisadores que defendem que, por conta da existência de um risco real em grande parte das práticas circenses, a técnica ou a proeza podem ter uma função expressiva em si, e não necessariamente precisam estar “a serviço” de alguma mensagem artística específica. Bouissac (2010), por exemplo, entende que a proeza pode desencadear diretamente uma espécie de poética do sublime, não sendo necessário nenhum outro tipo de mensagem ou camada interpretativa. Bolognesi (2001) argumenta em sentido semelhante, afirmando que no circo o corpo sempre desafiou seus limites e que “o desempenho artístico do acrobata e sua possível queda não são ilusórios e nem pertencem ao reino da ficção” – ou da re-presentação, poderíamos dizer -, e portanto, o público presencia “a elaboração do suspense e do temor, que serão logo superados”. (BOLOGNESI, 2003, p. 45) Por isso, para este autor, o funcionamento de um espetáculo circense “não se dá por metáforas ou símbolos” e os artistas de números de risco “não estão ali representando papéis”: para ele, “[...] se houver alguma espécie de semiose nos números que envolvem acrobacias arriscadas, ela é dada pelo próprio desempenho do artista”, e o sentido, portanto, “é oriundo do corpo e é encontrado na performance em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração”. (BOLOGNESI, 2001, p. 105-106) Esse ponto é bastante importante, pois também conecta o circo, quase que por sua natureza, as formas de teatro mais que valorizam a presença. No entanto, é necessário ter em mente que, quando se aponta, como fizeram os autores mencionados anteriormente, que seria desejável que o circo, dentro do paradigma contemporâneo, pudesse tocar em questões sobre sua época, ou apresentar pontos de vistas individuais, ou visões subjetivas de mundo, ou criar novas realidades, isso não necessariamente precisa significar “interpretar papéis” ou “encenar histórias”. Assim como ocorre no teatro contemporâneo, há uma pluralidade enorme de abordagens e escolhas possíveis tanto no nível das temáticas – ou universos de referências dos trabalhos – quanto no nível das opções de encenação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

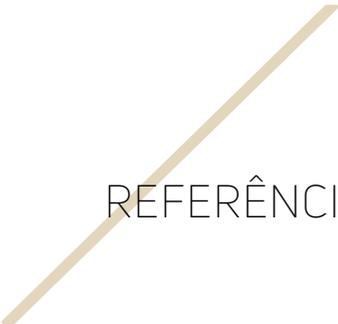
Em primeiro lugar, é necessário reforçar uma prerrogativa fundamental deste artigo, que é a de que a arte não se constitui somente como resultado da criatividade ou do gênio individual, mas como um sistema de conhecimentos, de representações, de valores e de lógicas de funcionamento que são definidos social e historicamente. Os processos de classificação e atribuição de valor no mundo das artes, por decorrência, são permeados por uma série de convenções e parâmetros estabelecidos no interior dos campos de produção artística – de forma negociada entre artistas, críticos, escolas, instâncias financiadoras, mercados e esferas de circulação, públicos e eventualmente outros atores sociais.

Neste artigo, busquei discutir sobre a ideia de circo contemporâneo, e para tanto apresentei algumas reflexões sobre os parâmetros que comumente são associados à classificação de “contemporâneo” em outras artes – partindo do princípio de que quando o circo se apresenta com essa adjetivação, ele se coloca em diálogo e em lugar de comparação com as outras artes que partilham desse enquadramento. Entendendo que a subjetividade, o posicionamento crítico e a presença de um pensamento ou de um conjunto de questões artísticas são traços relativamente gerais na arte que se entende por contemporânea, busquei também trazer uma discussão sobre o lugar do corpo e sua subjetividade nas poéticas circenses. Essa questão me interessa porque uma das características marcantes do circo é justamente a presença da proeza e das situações corporais extremas, que pressupõem, em alguma medida, um corpo disciplinado e condicionado.

É importante finalizar reiterando que, se nas seções anteriores, busquei refletir sobre um posicionamento, ou modo de fazer, ou pensamento, por parte dos criadores, que seria mais alinhado aos valores da “arte contemporânea” da maneira como ela vem se desenvolvendo nas últimas décadas, isso não significa de forma alguma propor uma redução das formas/abordagens expressivas finais que as obras podem assumir, e nem mesmo uma redução dos tipos de processo de criação que seriam os “possíveis” dentro do enquadramento contemporâneo. Trata-se muito menos de tentar definir que obras são ou não contemporâneas,

e mais de buscar refletir, em primeiro lugar, sobre o que está em jogo nesses processos de classificação e, em segundo lugar, sobre quais caminhos queremos construir para o circo. Como bem coloca Guy (2017), a pluralidade de formas e de abordagens, no circo contemporâneo, é justamente uma das características que colaboram para seu reconhecimento como arte.

Retomo, para finalizar, uma ideia que apresentei como ponto de partida: perguntas como as que originam as reflexões que procurei trazer aqui, a meu ver, funcionam mais como pontos de partida para investigações constantes – tanto práticas quanto teóricas – do que como questões para serem respondidas, uma vez que dificilmente poderemos lhes dar soluções únicas ou definitivas. Procurei aqui refletir sobre essas questões para estimular uma ampliação do debate sobre os diferentes tipos de circo que estão sendo produzidos na atualidade, bem como para levantar questões que possam eventualmente inspirar outras agendas de pesquisa e buscar fortalecer diálogo com pesquisadores e artistas que estejam produzindo a partir de outros países do sul global.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BADURA-TRISKA, Eva et al. *Vienna Actionism: art and upheaval in 1960's Vienna*. Viena: Köln, 2012.
- BOISSEAU, Rosita; DE LAGE, Christophe Raynaud. *Le Cirque Contemporain*. França: Nouvelles Édition Scala, 2017.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. O novo-velho circo. *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 19, n. 2, p. 55-62, jul./dez. 2018.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Philip Astley e o circo moderno: Romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/496/421> Acesso em: jun. 2020.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 24, n. 1, p. 101-112, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0101-31732001000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: jun. 2020.

- BOUISSAC, Paul. *Semiotics at the circus*. Alemanha: De Gruyter Mouton, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1992].
- BOURDIEU, Pierre; DESAULT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001 [1975].
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- GUY, Jean Michel (org). *Avant garde, cirque! Les arts de piste en révolution*. Paris: Autrement, 2001.
- GUY, Jean Michel. Canguru, inveja, pia entupida, gengibre. *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-3GNFISM0taOqdUC0RrIcmB1wFstFEwlaOISskHYimjrfQz--H-2Gfo> Acesso em: jun. 2020.
- HEINICH, Nathalie. *L'Élite Artiste*. Paris: Gallimard, 2005.
- HEINICH, Nathalie; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Art, création, fiction*. Entre sociologie et philosophie. Nimes: J. Chambon, 2004.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. *De l'artification: enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: EHESS, 2012.
- HIVERNAT, Pierre; KLEIN, Veronique. *Panorama contemporain des arts du cirque*. Paris: Textuel/Hors les Murs, 2010.
- INFANTINO, Julieta. Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. *Runa, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, Buenos Aires, v. 31, n. 1, p. 49-65, 2010.
- KANN, Sebastian. Third open letter to the circus: Who gets to build the future? *Etcetera*, n. 152, mar. 2018. Disponível em: <https://e-tcetera.be/open-letters-to-the-circus/>
- KANN, Sebastian. Disappearing acts: updating the contemporary circus. *Circus Now*, Nov. 2015. Disponível em: <https://circusnow.org/disappearing-acts-updating-the-contemporary-circus/> Acesso em: jun. 2020.
- LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.
- LIEVENS, Bauke. First open letter to the circus: the need to redefine. *Etcetera*, n. 142, dez. 2015. Disponível em: <http://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/> Acesso em: jun. 2020.
- LIEVENS, Bauke. Second open letter to the circus: The myth called circus. *Etcetera*, n. 146, Sept. 2016. Disponível em: <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/> Acesso em: jun. 2020.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: 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, 2016.
- MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/> Acesso em: jun. 2020).

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

SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em [História]) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

SIZORN, Magali. *Trapézistes: ethnologie d'un cirque en mouvement*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013.

SMITH, Terry. *What is contemporary art?* Chicago: University of Chicago Press, 2012.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005 [1990].

WALLON, Emmanuel (org). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

MARIA CAROLINA VASCONCELOS OLIVEIRA: Artista circense, pesquisadora e docente. Mestre e doutora em sociologia da cultura pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e pós-doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp).