

EM FOCO

# O CIRCO HOJE: DO HIBRIDISMO À EMERGÊNCIA DE UMA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

*THE CIRCUS TODAY: FROM HIBRIDISM TO  
EMERGENCY CONTEMPORARY DRAMATURGY*

*EL CIRCO DE HOY: DEL HIBRIDISMO  
A LA EMERGENCIA DE UNA  
DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA*

**CLÓVIS DIAS MASSA**

**IASMIN D'ORNELAS PONSI**

MASSA, Clóvis Dias; PONSI, Iasmin D'Ornelas.  
O circo hoje: do hibridismo à emergência de uma dramaturgia  
contemporânea.  
Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. **90-113**, 2020.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35765>

## RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a emergência de uma dramaturgia no circo contemporâneo com base nas discussões e estudos desenvolvidos por alguns especialistas franceses, como: Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud e Jean Michel Guy. A partir dessas proposições, busca-se observar os fatores históricos e sociais que acarretaram rupturas com padrões estéticos vigentes tanto no teatro quanto no circo, implicando o surgimento de novas estéticas e a emergência de uma dramaturgia no circo contemporâneo. Para tanto, o artigo transita entre as noções de novo circo e circo contemporâneo, observando os processos híbridos entre o circo e demais artes (teatro, dança, música...) nas novas formas do fazer circense. Sendo assim, o estudo pressupõe uma dramaturgia circense que se estabelece em concepções inovadoras de espetáculos e que se constitui, de maneira concomitante, na integração das artes circenses com os materiais textuais e os elementos cênicos. Por fim, o artigo se propõe a apresentar, sobretudo, bases conceituais para o estudo da ocorrência de uma dramaturgia *sui generis* de circo, decorrente dessas criações híbridas que se estabelecem a partir da democratização dos saberes circenses, com a criação das escolas de circo nos anos 1970 e 1980.

## PALAVRAS-CHAVE:

Circo contemporâneo.  
Novo circo. Dramaturgia.  
Hibridismo. Escritura.

## ABSTRACT

*This article presents a reflection on the emergence of dramaturgy in contemporary circus based on discussions and advanced studies by some French specialists, such as: Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud and Jean Michel Guy. From these proposals, we seek to observe the historical and social factors that detect ruptures with aesthetic standards both in the theater and in the circus, implying the emergence of new aesthetics and the emergency of a dramaturgy in the contemporary circus. For this purpose, the article moves through notions of new circus and contemporary circus, observing the hybrid processes between circus and other arts (theater, dance, music...) in the new ways of doing circus. Therefore, the study presupposes a circus dramaturgy that defines these innovative conceptions of shows and that shows itself, in a concomitant way, in the integration of circus arts with textual materials and scenic elements. Finally, the article proposes to present, above all, conceptual bases for the study of the occurrence of a *sui generis* circus dramaturgy, resulting from these hybrid creations that are established from the democratization of circus knowledge, with the creation of circus schools in the 70s and 80s.*

## KEYWORDS:

*Contemporary circus.  
New circus. Dramaturgy.  
Hybridism. Scripture.*

## RESUMEN

*Este artículo presenta una reflexión sobre el surgimiento de la dramaturgia en el circo contemporáneo basada en las discusiones y estudios desarrollados por algunos especialistas franceses, como: Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud y Jean Michel Guy. A partir de estas proposiciones, buscamos observar los factores históricos y sociales que condujeron a rupturas con los estándares estéticos vigentes tanto en el teatro como en el circo, lo que implica el surgimiento de nuevas estéticas y la emergencia de la dramaturgia en el circo contemporáneo. Por lo tanto, el artículo se mueve entre las nociones de nuevo circo y circo contemporáneo, observando los procesos híbridos entre el circo y otras artes (teatro, danza, música ...) en las nuevas formas de hacer circo. Así, el estudio presupone una dramaturgia circense que se establece en estas concepciones innovadoras de espectáculos y que constituye, al mismo tiempo, la integración de las artes circenses con materiales textuales y elementos escénicos. Finalmente, el artículo propone presentar, sobre todo, bases conceptuales para el estudio de la ocurrencia de una dramaturgia circense sui generis, resultante de estas creaciones híbridas que se establecen a partir de la democratización del conocimiento del circo, con la creación de escuelas de circo en el 70 y 80.*

### **PALABRAS CLAVE:**

*Circo contemporáneo.  
Nuevo circo. Dramaturgia.  
Hibridismo. Escritura.*



## INTRODUÇÃO: CIRCULANDO NOS CONCEITOS

**A QUESTÃO DA DRAMATURGIA CIRCENSE** é uma prática recorrente nos espetáculos de circo ditos contemporâneos, porém, o assunto ainda é relativamente pouco estudado, no Brasil, nos cursos e nos programas de pós-graduação em artes cênicas. São raros os estudos que buscam investigar sobre os processos de construção de dramaturgia nas concepções contemporâneas de circo no Brasil, todavia, tais práticas se propagam de maneira abundante, plural e diversificada de acordo com as propostas estéticas e temáticas de trupes e companhias de circo.

Recorrendo-se a literatura francesa, é possível constatar um território profícuo e incessante de produção de conhecimento nesse sentido, de estudos que aprofundam a discussão no campo da estética da cena, em especial, no que concerne os procedimentos de criação de dramaturgia circense. Nessa perspectiva, estudiosos como Martine Maleval, Jean-Marc Lachaud e Jean-Michel Guy, entre outros, desenvolvem inúmeras pesquisas que se desdobram em apontamentos que elucidam questões como: as práticas e recursos na elaboração da dramaturgia circense, a integração da ficção na encenação de circo, os procedimentos retóricos nas linguagens circenses, etc. São relevantes estudos que podem contribuir

para a discussão sobre as novas relações com a escritura do circo na produção artística e acadêmica brasileira.

De outra forma, o pesquisador na área das artes cênicas no Brasil quando realiza um levantamento de estudos buscando pelas palavras “dramaturgia” e “circo” depara-se com um amplo material acerca do Circo-Teatro. Os estudos de Ermínia Silva, Daniele Pimenta<sup>1</sup> e demais estudiosos a respeito do circo-teatro no Brasil permitem compreender a consolidação de um gênero que se apresenta nos circos tradicionais, ou seja, de hábitos e de saberes que são transmitidos através de gerações de famílias circenses. É sabido que o circo-teatro é uma prática propagada desde o final do século XIX e cujo termo designa um formato específico de espetáculo que se desenvolve numa estrutura física de lona, na qual, além de abrigar o picadeiro, também acolhe um palco. Nessa configuração espacial, o espetáculo se divide em dois momentos: o primeiro compreende a exibição de números circenses, e na segunda parte, o espetáculo teatral que se constitui de melodramas, dramas românticos, comédias farsescas, revistas etc.<sup>2</sup> (PIMENTA, 2014) Neste caso, a dramaturgia do circo-teatro se difere da dramaturgia do circo contemporâneo, pois ela se caracteriza por um repertório dramático que é adaptado ao espaço do circo, mas separadamente das demonstrações das técnicas circenses, enquanto que no circo contemporâneo, ela se elabora no espetáculo como um todo. Nesse sentido, Pimenta faz uma interessante reflexão sobre as diferentes possibilidades dramáticas no espetáculo circense, são elas: a dramaturgia do espetáculo como um todo; a dramaturgia de cada número; a dramaturgia cômica dos palhaços e a dramaturgia teatral do circo-teatro. (PIMENTA, 2014) Portanto, este trabalho se atém na observação da dramaturgia do espetáculo como um todo, ou seja, no estudo de outras formas que trazem variados procedimentos de criação e composição dramática através das linguagens circenses.

É pertinente também considerar a respeito das noções «novo circo» e «circo contemporâneo» que, aliás, são a tradução de nomenclaturas francesas. No Japão, por exemplo, o termo *nouveau cirque* nem é mesmo traduzido para o japonês, como pondera Jean-Michel Guy, para salientar a origem francesa desse novo gênero. (GUY, 2001) Tais conceitos abarcam uma perspectiva estética e histórica em que se inscreve o contexto do circo em *transmutação* (GUY, 1998) naqueles últimos 30 anos. A pesquisadora Martine Maleval desenvolve todo um estudo que se

1 Ver referências de ambas pesquisadoras no final deste artigo.

2 A propósito, é no Congresso da Abrace, em 2014, que Pimenta esclarece sobre os equívocos conceituais em torno dos termos circo-teatro, novo circo e circo contemporâneo. A confusão ocorreria, sobretudo, no meio de artistas que tiveram uma formação prática em artes do circo, através de oficinas livres, e portanto, um aprendizado da técnica desvinculado de preceitos teóricos.

debruça no panorama das produções circenses na França no período de 1968 a 1998:<sup>3</sup> de uma geração de novos circenses, de criações coletivas, de artistas que se arriscam em experimentações inovadoras mesclando teatro, circo, dança, de pioneiros engajados em criativas concepções estéticas e dramáticas. A esses precursores, atribui-se o movimento de vanguarda denominado *nouveau cirque*. O circo contemporâneo, por sua vez, abrangeria as criações mais recentes operando numa dimensão mais complexa: no aprimoramento de um projeto estético de uma *mise en scène* mais elaborada, e aprofundando as relações entre a arte do fragmento e a arte da totalidade. (HAMON-SIRÉJOLS, 2009) Jean-Claude Lallias (1998, p. 6, tradução nossa) releva:

Não discutamos as apelações, todas mais ou menos estratégicas e contingentes, muitas vezes redutivas e polêmicas. Haveria, portanto, um *circo contemporâneo* ou, como o termo no singular conduz a um rótulo que evita pensar, reconheçamos antes que novas formas nasceram no picadeiro, e que novos públicos parecem apreciá-las... Como fala-se da dança contemporânea para distanciar-se do ballet clássico e de suas formas de narrativas acadêmicas, como fala-se também de teatro contemporâneo para significar uma certa perda da fábula, a ruptura com os mecanismos da intriga, a dissolução do personagem, a lacuna do 'representável' e o surgimento de novas escrituras ainda não identificadas...

Assim, os autores franceses sustentam a ideia de que o circo passaria por esse processo de “renovação” através de experimentações de novos procedimentos na teatralização do espetáculo, envolvendo questões como a interdisciplinaridade e o hibridismo na linguagem circense. Esse fenômeno estaria intrinsecamente ligado ao processo de democratização dos saberes circenses, sendo que no primeiro momento, o movimento do *nouveau cirque*, concernindo as primeiras experimentações de rupturas com os códigos do circo clássico (GUY, 1998), e logo, o circo contemporâneo, já visando a dimensão da “obra de arte total”, como sugere Jean-Michel Guy (2001, p. 11, tradução nossa):

3 O livro *L'Émergence du Nouveau Cirque, 1968 – 1998*, de Martine Maleval, é uma publicação de sua tese de Doutorado intitulada *1968-1998. Le cirque, émergence d'un particularisme. Un approche pluridisciplinaire*. (sob a orientação de Philippe Tancelin, Université Paris 8, 2005.).

O *novo circo*, que surgiu em meados dos 1970, assim nomeado uma década depois, é hoje ultrapassado pelo *circo contemporâneo*. Aquele lá tinha por ambição inventar um ‘teatro total’, este, mais coreográfico, defende uma mistura ainda mais completa, até a ‘arte total’.

O debate sobre esses conceitos também se faz presente entre os pesquisadores no Brasil. A discussão recai nos termos “novo” e “contemporâneo”, que seriam inadequados ou imprecisos partindo-se da visão de que o circo sempre foi uma forma de manifestação artística aberta às novidades e às pluralidades, bem como às trocas com as demais artes, sobretudo, na incorporação de referências dramáticas ou elementos teatrais. (BOLOGNESI, 2006; PIMENTA, 2009) Em todo o caso, é consenso entre esses teóricos que no circo sempre houve diversas investidas no diálogo e aproximações com o teatro ao longo de sua história,<sup>4</sup> entretanto, é relevante tratar de que forma essas novas tendências operam na cena contemporânea, posto que obram diferentemente quando há uma diluição das fronteiras nos cruzamentos das artes, produzindo assim, novas propostas criativas de composição dramática, daí a “renovação” do circo contemporâneo:

O circo sempre foi um gênero ‘pega-tudo’ que justapõe as artes entre si. Se as separações eram delimitadas anteriormente, se a descontinuidade era a ordem essencial, o *circo contemporâneo*, digno herdeiro do *novo circo*, perseverou em outra maneira ao fundir as artes - sem, contudo, submeter-se as suas regras - explorando-as e desvirtuando-as para seu próprio campo. Oscilando entre união e explosão, os espetáculos das companhias de hoje tentam, acima de tudo, evitar ‘polimentos’. Eles visam a ‘obra total’ e plural, impura e singular. (LACHAUD, 2001, p. 126, tradução nossa, grifo do autor)

Soma-se a esta reflexão, a percepção de Giorgio Agamben (2009) sobre o que é contemporâneo, na qual, o filósofo retoma as “Considerações Intempestivas” de Nietzsche, considerando contemporâneo aquele que questiona ao distanciar-se de seu próprio tempo, tomando posição frente aos expoentes do seu presente, portanto, a “intempestividade” seria uma característica indispensável do contemporâneo:

4 A este propósito, vale ainda destacar os ricos estudos de Eliene Benício (2018) que trata da “renovação teatral” na cena brasileira, com a incorporação de técnicas e linguagens circenses por parte de jovens realizadores teatrais.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. 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.59)

Nessa perspectiva, pode-se dizer que são contemporâneos os artistas que pertencem ao seu tempo, porém, não coincidem perfeitamente com ele por não se adequarem às pretensões da atualidade, aos conformismos e conformidades, e, frente às transformações sociais de sua época, tomam distância de seu tempo, na medida em que tratam de repensar sobre a função do corpo circense, reconhecendo nas artes milenares do circo as suas potencialidades como linguagens expressivas. Sendo assim, artistas contemporâneos em inconformidade com o presente, evitam reproduzir os modelos padrões, e ao fazê-lo, identificam os “pontos de cisão” (AGAMBEN, 2009), – as rupturas estéticas – no desenrolar da história.

Para Agamben, a contemporaneidade teria então uma intrínseca e particular relação com o arcaico – que é próximo da *arké*, da origem –, de modo que, para o sujeito contemporâneo, é necessário perceber na atualidade os vestígios de sua origem. Desta forma, o passado permeia o desenrolar da história, em permanente movimento de distanciamento e proximidade com a contemporaneidade, e agindo sobre ela:

A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. (AGAMBEN, 2009, p. 69)

Tais proposições de Agamben se aplicam na abordagem da noção de circo contemporâneo, posto que essas reflexões elucidam as preocupações dos circenses quando se voltam à origem do circo para questioná-la quanto as suas consequências. Com isso, entende-se como artista contemporâneo aquele que percebe

e age sobre as transformações do presente, que questiona a lógica de seu tempo criando outros códigos de conduta e de expressão, na formulação de novos conceitos ou tendências que possam interferir nos modos de pensar e perceber a arte.

Contudo, e para além da discussão da definição dos termos, é pertinente ponderar de que maneira essas novas práticas circenses se distanciam ou se aproximam de uma herança ancestral codificada e o que perdura, com toda essa tradição histórica, e que nenhuma outra arte cênica poderia vislumbrar.

Na escassez de pesquisas específicas sobre o assunto, o artigo busca desenvolver bases conceituais para o estudo de uma dramaturgia de circo no intuito de alavancar o debate sobre essas variadas formas de escrituras criativas no fazer circense no Brasil. Todavia, não serão tratados aqui espetáculos em específico, porém, uma breve trajetória do circo para compreender como se deu esse processo de “democratização” dos saberes circenses, sobretudo, com a criação das escolas de circo nos anos 1970 e 1980, em um contexto de inquietação social e cultural, tendo como referência, o Circo Voador, esse espaço agregador na articulação e na produção artística.



## A DEMOCRATIZAÇÃO DO SABER CIRCENSE:<sup>5</sup> NOVAS TENDÊNCIAS, NOVOS RUMOS

Os estudos de Martine Maleval (2010) revelam dois fatores fundamentais no processo de renovação do circo na França que consistem na democratização dos saberes circenses: a revolta de Maio de 1968 e a criação das primeiras escolas de circo. Assim, a autora trata o contexto histórico daquele momento como um “período utópico” marcado pelas aspirações libertárias de jovens rebeldes, de um “espírito contestatário” que carrega as reivindicações sociais e políticas, de uma nova visão de mundo e na construção de uma nova sociedade:

**5** Fala-se em “democratização” compreendendo a dimensão que vislumbra a ampliação do acesso à cultura e aos saberes artísticos a todo e qualquer cidadão, partindo-se do princípio de que qualquer pessoa pode ser considerada um agente cultural, e não apenas os artistas, técnicos ou profissionais da cultura. Sabe-se que as artes do circo eram transmitidas no âmbito das famílias, portanto, o conhecimento era reservado aos circenses tradicionais, e mesmo havendo a ocorrência da formação de artistas por contaminação no ambiente dos circos de família, ainda assim, os ensinamentos se restringiam no convívio e nas trocas entre artistas profissionais que buscavam a aquisição de um conhecimento específico. Portanto, “democratizar”, no sentido da institucionalização de um projeto pedagógico na sua ampliação e facilitação do acesso irrestrito ao conhecimento e à cultura, na garantia dos direitos culturais e da liberdade de difusão dos bens culturais.

A situação das artes como um todo, e em particular, a emergência do *nouveau cirque*, devem ser abordadas em relação ao espírito rebelde dessa época contraditória, que busca, especialmente, desafiar os fundamentos culturais da sociedade. Todas as práticas artísticas estão efetivamente envolvidas. (MALEVAL, 2010, p. 10, tradução nossa)

Esses jovens artistas, oriundos de horizontes e de formações diversas – mímica, dança, teatro, circo, música, artes visuais... – buscam resgatar as práticas e tradições dos saltimbancos, e encontram na rua um “terreno de intervenção primordial” (LACHAUD, 2009, p. 57), um espaço de comunhão e liberdade para a exploração de seus novos propósitos artísticos. Seus experimentos rompem com os conceitos e formas vigentes, trazendo uma crítica à cena teatral considerada obsoleta. Isso resulta em uma ruptura com as formas tradicionais do teatro, prevendo novas aberturas nas quais o circo perpassa e se mistura com outras artes.

Indiscutivelmente, a criação das escolas de circo<sup>6</sup> implica mudanças no modo de transmissão de saberes cujo acesso era reservado às famílias circenses, por conseguinte, o circo irá adquirir outra dimensão, já que artistas advindos de outros universos trazem consigo outras referências e registros estéticos, e sendo assim, irão sugerir novos questionamentos e propostas para o fazer circense. A criação de escolas de circo se propaga em vários países da Europa, além do Canadá e EUA durante esse período – exceto na Rússia, que já tinha sua escola de circo em Moscou desde 1927. Por certo, essas novas tendências ocorrem simultaneamente em vários países acompanhando as mudanças nos paradigmas sociais e culturais, uma vez que as artes e a sociedade são indissociáveis.

No Brasil, é possível constatar que o fenômeno da democratização do ensino das técnicas circenses se legitima de maneira similar, visto que estes dois fatores determinantes (rupturas estéticas e criação de escolas de circo) também se manifestam, evidentemente, dentro de suas especificidades contextuais, nos anos 70 e 80. Portanto, pode-se evidenciar esse processo quando também são inauguradas as primeiras escolas de circo<sup>7</sup>, e, de fato, numa época de muitas inquietações e reivindicações socioculturais. Adam Tommy Vidal, em seu estudo sobre a história do Circo Voador confirma:

**6** Na França, as primeiras escolas de circo foram a École au Carré, de Alexis Gruss (1974) e a École Nationale du Cirque Annie Fratellini (1975).

**7** A primeira escola foi a Academia Piolin de Artes Circenses, em 1978, em São Paulo, mas encerrou suas atividades em 1982, mesmo ano de criação da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, já o Circo Escola Picadeiro foi fundado em 1984, em São Paulo.

Se tivéssemos que traçar os marcos da História do Circo Contemporâneo e do teatro de rua no Brasil, sem dúvida teríamos que nos voltar para os anos 70, época de ‘desbunde’ dos jovens, do ‘Asdrúbal’ e de outros artistas alternativos que se utilizavam não só dos teatros, mas também da praia, da praça, do espaço da rua em geral. (VIDAL, 2006, p. 60)

Deve-se considerar que o país passava pelo período de redemocratização após duas décadas de ditadura, época de transições de ordem política e cultural, o que acarretou manifestações e movimentos alternativos engendrados por jovens ávidos por mudanças na sociedade. O processo de redemocratização, como anunciado no governo de Ernesto Geisel, foi lento e gradual, e no início do governo de João Figueiredo, marcou o ano de 1979 com o fim da censura aos jornais, a revogação do AI-5, a decretação da Anistia e a organização dos Partidos. Essas medidas, por hora, ocasionaram uma distensão nas estruturas militares, e a população passa a respirar os ares da liberdade anunciando já a tão sonhada abertura democrática. As expectativas favoreceram as articulações da sociedade civil que se empenhava na concretização dessas mudanças com as Diretas Já e a convocação de uma nova Assembleia Constituinte. A conjuntura desencadeia todo um processo de participação social engajado que apetece o clima das produções artísticas, de novos agentes da cultura e de uma categoria de artistas despojada e aventureira:

Sim! O Brasil despertava de um longo pesadelo, da noite de arbítrio e violência, e os jovens de nosso país descobriam novamente a força da mobilização popular e de sua possível participação política. O sonho da democracia passava agora a ser mais real em uma sociedade que exigia eleições livres e onde os artistas queriam espaço para criar e gritavam e espalhavam ‘Arte por toda parte!’.  
(VIDAL, 2006, p. 59)

Nesse fervor de anseios e inquietações, surge a proposta de criação do Circo Voador, em 1982, contando com a fundamental colaboração do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e encabeçado por Perfeito Fortuna, Chacal, Breno Moroni, Nelson Motta e Hamilton Vaz Pereira. (VIDAL, 2006) A trupe teatral, criada em

1974, trazia a visão de uma estrutura de produção independente, solidária e cooperativada, o que serviu de inspiração para os modos de organização e funcionamento do Circo Voador. Experiente no ambiente da rua, no contato com o público, nos processos e criações coletivas, o grupo desenvolvia seu trabalho despojado e com humor, em investidas originais de encenação, foco nos recursos físicos do ator e já flertava com as linguagens do circo na montagem do espetáculo *Ubu Rei*, em 1975. Poucos meses antes, no mesmo ano de 1982, foi fundada a Escola Nacional de Circo, também no RJ, mantida pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas, sob a direção de Orlando Miranda, que há dois anos já vinha planejando sua criação junto com Luiz Olimecha. A ENC vem a ser um espaço de formação oficial e institucionalizado no ensino das técnicas do circo, sob a mestria de professores-circenses tradicionais, logo, um local de convívio entre os detentores de um saber ancestral e os novos aprendizes contemporâneos. Por certo, os artistas circenses da “geração abertura” transitavam livremente entre os espaços do Circo Voador e da ENC, e dessa relação, é formado o embrião do circo contemporâneo brasileiro, se assim pode-se dizer, com a criação da *Intrépida Trupe*, em 1986.<sup>8</sup> De toda forma, o Circo Voador registra na história a memória simbólica de toda essa geração vigorosa, além de ter sido um importante polo cultural, ao mesmo tempo produtor, articulador, agregador, difusor e propulsor de diversas formas artísticas de jovens políftagos e despudorados em suas práticas ousadas no diálogo entre as artes.

Diante desse panorama de voltas e revoltas, pode-se dizer que as manifestações artísticas nos anos 1970 e 1980 oscilam entre negações e aceitações, entre as quais, a recusa dos modelos vigentes e convencionais. Trata-se de explorar, de se envolver com todas as artes, e com uma certa ansiedade juvenil, experimentar de tudo, ainda que contestando o conceito de unidade formal (BORNHEIM, 1983) de um teatro burguês bem comportado. Essa perspectiva revela um fenômeno que resulta na diversificação das estéticas e, do ponto de vista teatral, as bases dessa transformação se solidificam no desgaste do teatro clássico e na reação contra o conservadorismo. Durante as grandes transformações sociais, novas tendências são definidas pela negação. Uma prática artística pode se reinventar e conceber a sua própria linguagem em uma condição que se opõe ao passado, portanto, ela é definida pelo o que não é, na ausência de um vocabulário conceitual que possa definir um novo contexto, uma nova percepção. Essas problematizações

**8** A *Intrépida Trupe* teria sido uma inspiração para outros grupos, cada qual, apostando em suas estéticas originais, e com um certo tratamento dramaturgico. Paralelamente, em SP, outra vertente de artistas também chama a atenção com seus espetáculos híbridos, essa linhagem teria se desenvolvido seguindo seus antecessores ainda da década de 70, como os grupos *Abracadabra* e o *Ornitórrinco*. Rodrigo Matheus (2016) trata do panorama do circo em São Paulo, mais precisamente, no contexto das escolas de circo. Dessa proliferação de circenses, destacam-se os grupos: Teatro de Anônimo (RJ, 1986), La Mínima (SP, 1988), Parlapatões (SP, 1991), Náu de Ícaros (SP, 1992), As Marias da Graça (RJ, 1992), Os Irmãos Brothers (RJ, 1993), Acrobático Fratelli (SP, 1993) e Linhas Aéreas, (SP, 1998).

também se aplicariam ao circo, retomando a discussão sobre os termos “novo” e “contemporâneo” que, da mesma forma, são utilizados para diferenciar-se da estética, dos códigos e dos modos de funcionamento do circo tradicional, que por sua vez, tem na família a base de toda a sua organização e transmissão de saberes ancestrais. No que concerne o teatro, Gerd Bornheim (1983, p. 97), comenta:

O teatro contemporâneo evolui de modo realmente caótico, cheio de contradições de toda ordem, aberto a todos os caminhos possíveis e mesmo impossíveis. Jamais houve na história do teatro um período tão acentuadamente permissivo em todos os sentidos imagináveis: parece que estamos instalados em um imenso laboratório experimental. [...] Não há mais unidade de estilo, e sim uma fragmentação que tende a expandir-se ao infinito: tudo se faz no plural.

Portanto, esse período “permissivo” propiciou o desabrochar de novas formas e tendências, singulares e incomuns, inaugurando assim, outras possibilidades no diálogo entre as artes. É nesse “imenso laboratório experimental” que o circo e o teatro se reaproximam, em um ambiente bastante fecundo, entre as manifestações de rua e as escolas de circo. Isso resulta no embrião do circo contemporâneo brasileiro que se desenvolve na coexistência de uma variedade de artistas com mundos de referências completamente diversos. Alguns são muito marcados pelo teatro e pela estética da encenação, ou pelo forte trabalho corporal do ator. A presença de bailarinos, artistas visuais ou músicos que intervêm nessas criações é também muito comum. Assim, todos trazem o seu *know-how* e a rua é o espaço unificador e lugar de compartilhamento. As razões para essas travessias são múltiplas, como visto anteriormente: históricas, estéticas, sociais... Mas, talvez porque houvesse esse desgaste no teatro, e por uma necessidade de se fazer algo novo, então, ele se volta ao circo e realiza novos projetos estéticos e ensaios experimentais, mas diferentemente daquelas investidas que ele já havia provado anteriormente, ao longo de sua longínqua história. De certa forma, essa democratização dos saberes circenses institucionalizada seria um fato inédito, até onde se sabe, no Ocidente, o que implicaria também o principal agente de renovação do circo em relação ao clássico, ou tradicional, visto que há uma apropriação desses conhecimentos por parte de sujeitos externos à tradição familiar.

Dito isto, novas relações – e em variadas modalidades – se estabelecem entre as artes do circo, o teatro, e demais artes, impulsionando, assim, os chamados processos híbridos.



## OS PROCESSOS HÍBRIDOS NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Basicamente, os processos híbridos na cena contemporânea dizem respeito àquelas práticas que surgiram nos últimos anos e que oferecem novas possibilidades de cruzamentos entre as artes, em outras palavras, são procedimentos nos quais coabitam elementos heterogêneos e díspares, de multiplicidades diversas e que se organizam em torno de uma proposta ou concepção estética. No que se refere ao circo, Floriane Gaber (2009, p. 51) observa:

Híbrido o novo circo sempre foi, entretanto, é hoje que, fazendo menção às formas sábias e contemporâneas da criação (como no contexto coreográfico ou plástico), as equipes vão mais longe na invenção. [...] Os tempos mudam, as hibridações também.

Gaber trata aqui das variantes nos processos híbridos, ou seja, de procedimentos que se desdobram em diferentes modalidades e nuances na relação entre os gêneros: interação, justaposição, mistura, mestiçagem, fusão, cruzamento, confrontação, diálogo... Todavia, ela também sugere que o circo contemporâneo avança nesses processos que desembocam na dimensão da ideia wagneriana de “obra de arte total”, posto que as “formas sábias e contemporâneas” aprofundam as relações com a coreografia, a cenografia, a trilha sonora, enfim, no espetáculo como um todo. Cláudia Madeira (2007), em sua tese sobre o hibridismo nas artes performativas em diferentes contextos, propostas e metamorfoses, salienta o aspecto da “intencionalidade”, de acordo com Bakhtin, nos processos constitutivos. Nessa perspectiva, o hibridismo intencional opera na ação consciente de se produzir misturas, e, portanto, pode-se dizer que as formas contemporâneas de

circo englobariam essas práticas intencionais que asseguram o projeto estético original da obra.

O novo circo, por sua vez, por se desenvolver nesse contexto do “laboratório experimental”, abrangeria mais as variantes de ordem accidental, cujas relações de justaposição entre os gêneros ocorreriam de maneira mais espontânea, ou seja, de procedimentos resultantes do acaso natural e não intencional. Assim, o novo circo indicaria a ocorrência de processos heterogêneos, de “organismos mosaicos”, do hibridismo “monstro”, marginal, fragmentário e polimorfo, essa figura recorrente e cíclica da história do híbrido, como marca extrema do híbrido, e como pondera Madeira(2007, p. 636): “[...] do sonho nascem monstros, e dos ‘monstros da imaginação’ nasce arte”.

Já para Patrick Bonté (2004, p. 21, tradução nossa), a “mistura” ou a “fusão” despertam o interesse pela *impureza dos gêneros*, o que seria uma tendência na cena contemporânea:

A mistura de gêneros quase se tornou um gênero por si só nos dias de hoje - ou melhor, uma maneira de catalogar tudo o que releva de híbrido e impuro. [...] De qualquer forma, essa mescla de estilos abre caminho para a invenção de novas linguagens que, ultrapassando a categoria estrita de uma técnica ou de uma disciplina, oferecem ao teatro possibilidades inéditas, sempre levantando questões sobre a estruturação e a narrativa.

Dessa forma, esses procedimentos são capazes de construir novas linguagens, ou seja, nos cruzamentos entre os gêneros, pode-se ver uma arte convocar outra e se reinventar de alguma forma:

Apropriamo-nos dos códigos de uma arte e os fazemos fundir com a nossa própria arte. Transferência e contágio, ao invés de justaposição de cenas dançadas ou interpretadas. (BONTÉ, 2004, p. 22, tradução nossa)

Assim, pode-se dizer que essas criações híbridas que evocam o circo e o teatro tendem a desenvolver uma nova linguagem que implica a emergência de uma dramaturgia específica do circo contemporâneo. Essa linguagem varia entre diferentes nuances de tratamento de acordo com seus procedimentos e estruturas respectivas à obra, e, apesar dessas variações, pode-se identificar alguns aspectos que se aplicam nessa noção de dramaturgia de circo.



## CONSIDERAÇÕES SOBRE A DRAMATURGIA NO CIRCO CONTEMPORÂNEO

Um ‘estado de espírito dramatúrgico’, retomando a expressão de Bernard Dort, incentiva a partir de então o pensamento e o fazer do engajamento circense. A escritura do espetáculo se apresenta complexa, entrelaçando elementos cacos com as dimensões gestual, visual, sonora e textual. (LACHAUD, 2009, p. 56)

Fala-se da dramaturgia circense, mas não necessariamente na questão da transposição do texto à cena, pois entende-se que a acepção de dramaturgia não pode ficar restrita à narrativa ou à transposição de um texto, sendo sim algo que está relacionado à criação cênica e ao sentido que se cria. Assim, considera-se como construção da dramaturgia aquilo que pode ser elaborado durante o processo criativo do espetáculo, essa “encenação de circo”, quando ela se apropria dos elementos da representação teatral: luz, cenário, figurino, maquiagem, trilha sonora. Nesse sentido, a dramaturgia diz respeito à escritura cênica, logo, ela consiste em um propósito original (um tema, um roteiro, ou mesmo um texto adaptado), os meios cênicos (conjunto de elementos visuais e sonoros) e as linguagens circenses como aspectos constituintes para a compreensão do espetáculo.

Curiosamente, fala-se de uma dramaturgia circense, mas não de “dramaturgo de circo”, um paradoxo também já tratado pelos estudiosos franceses. A reflexão

sugere a ideia de uma dramaturgia que vai muito além de sua identificação com uma figura, o dramaturgo. Portanto, uma noção que se definiria nessa ideia de um “estado de espírito”, de uma prática transversal, não uma atividade em si mesma”. (DORT, 1986 apud Métais-Chastanier, 2014) Para a pesquisadora, é com essa percepção de dramaturgia que se deve operar, e ainda:

[...] nos esforçar para sair a qualquer custo da brecha narrativa ou da fábula, a fim de nos dar os meios para pensar o que seria específico às artes circenses – na imanência de seu exercício – uma dramaturgia completa e existente, colocando à prova os fatos, os corpos e os aparelhos, e não apenas um substituto da dramaturgia teatral ou coreográfica adequada à vontade, às especificidades de outra disciplina. (Métais-Chastanier, 2014, p. 2)

Sendo assim, o espetáculo se elabora a partir de uma temática central e, portanto, as proezas e as técnicas se tornam elementos a serviço desse propósito, e cujas linhas de força são estabelecidas na estrutura dramatúrgica imbricada na atmosfera que o espetáculo produz, ou na reflexão dos artistas sobre o assunto em questão. Trata-se de:

[...] imaginar uma nova coerência, uma forma espetacular ritmada, que alie matriz técnica e um bom projeto estético a uma dramaturgia elástica que saiba aliar a arte do fragmento e a arte da totalidade. (HAMON-SIRÉJOLS, 2009, p. 69)

Contudo, a dramaturgia circense implica uma ideia bastante específica no que concerne a encenação do espetáculo, visto que sua composição constituirá uma linguagem elaborada na integração de todos os signos que a obra é suscetível de produzir. É uma linguagem polifônica, na qual, as expressões dos artistas circenses se entrelaçam com outros elementos que compõem a linguagem em questão: música, luz, cenário, figurino etc. Trata-se do agenciamento desses elementos na composição de uma escritura que tende a possuir um caráter fragmentário, posto que o circo é, por excelência, um território heterogêneo de técnicas e linguagens. Em todo o caso, para elaborar uma dramaturgia de circo, é necessário conhecer não apenas os elementos cênicos, mas especialmente, os modos de

funcionamento das disciplinas de circo como linguagens de expressão, e essa é uma das particularidades (talvez a mais relevante) na questão da construção da dramaturgia em um espetáculo de circo.

Contudo, refletindo sobre os modos de construção de dramaturgia no circo, é possível perceber algumas formas de composição: seja uma história que se constrói em torno de um enredo; ou quadros fragmentados abordando um mesmo tema; cenas variadas sobre um assunto definido; que apresente ou não um discurso; se trabalha um texto falado ou não, que se constitua de personagens ou tipos; ou ainda, que favoreça uma “leitura” mais ou menos “aberta”, é pertinente verificar como essas práticas de composição criativas se articulam com os elementos cênicos e as linguagens circenses, bem como as opções estéticas para a elaboração de um sentido na encenação do espetáculo de circo.



## PRÁTICAS E PROCEDIMENTOS NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA CIRCENSE

Tratando-se de espetáculos que misturam várias disciplinas de circo – acrobacia, trapézio, malabarismo... –, e às vezes até outras artes – dança, mímica, artes visuais... –, as criações são concebidas em uma pluralidade de possibilidades de composição dramática a partir das disposições dos artistas e de suas potencialidades corporais. Esse é o momento para decidir entre uma concepção e várias outras possíveis, no trabalho de organizar seus elementos. Assim, no circo, esse gênero de espetáculo composto e diverso, é possível perceber algumas dificuldades em torno da coerência e da unidade em relação às diferentes disciplinas: problemas de dissimetria – nas tentativas de combinar teatro e circo –; a questão da legibilidade na tentativa de atribuir um sentido ao gesto acrobático; e a questão da adequação do tempo (diferenciado) da ação teatral e do tempo (presente) da ação acrobática ou malabarística. Nesse sentido, uma série de problematizações específicas se apresenta nas concepções

circenses contemporâneas, como, por exemplo: “como garantir a unidade estética nesse espetáculo que utiliza formas tão diversas?”, ou “como atribuir um sentido às práticas circenses?”. Esses questionamentos podem instigar um aprofundamento de estudos nesse sentido, levando-se em conta, e particularmente, cada projeto, cada concepção ou espetáculo. Diante desses apontamentos, pode-se ainda verificar alguns aspectos que são recorrentes nos espetáculos de circo contemporâneo, o que será tratado a seguir.

## O ESPAÇO PARA O ESPETÁCULO

Os circenses contemporâneos questionam o espaço tradicional: o picadeiro e a lona. O espaço torna-se uma questão estética, um viés artístico que tem um significado e é constantemente desafiado em dois níveis: o espaço como cenografia e o espaço cênico enquanto espaço de jogo. Trata-se de inventar, de conceber, de criar um espaço físico de acordo com um conceito, de uma percepção ou de um pensamento sobre o espaço significante na construção de uma dramaturgia circense.

## OS APARELHOS E OS OBJETOS COMO PARCEIROS DE JOGO

Os aparelhos e os objetos técnicos – trapézios, liras, malabares, cordas... – tornam-se também componentes desse conjunto cênico e os artistas os tomam como parceiros de jogo. Tem-se uma nova visão da técnica e das proezas realizadas: a destreza técnica não é mais o centro de interesse maior. Se o trabalho do artista está ligado ao controle da relação de seu corpo com o aparelho, trata-se agora de inventar uma história relacionada com o seu objeto. Outra relação se instaura entre o artista contemporâneo e o seu aparelho: o artista não é mais o foco do número, e sim o jogo em si, a relação que se estabelece entre seu corpo e seu aparelho. Outra curiosidade é a criação de novos aparelhos, novos objetos e novas técnicas, são desafios lançados no circo: a capacidade de inventar novas formas cênicas.

## O GESTO ACROBÁTICO NA PRODUÇÃO DE SENTIDO

Para o acrobata, a problemática consiste em encontrar a adequação entre o gesto acrobático e o sentido que ele quer atribuir-lhe. O desafio implica uma outra possibilidade, já que não se trata apenas de uma boa execução performática, mas sim, uma maneira de investir, de conferir um sentido ao Gesto Acrobático (GA). Com isso, o virtuosismo não considera apenas a realização do exercício perfeito no espaço, mas a possibilidade de imputar algo à figura, de revesti-la de um significado, uma intenção, uma energia ou uma imagem que pode transformá-la e, conseqüentemente, metaforizá-la. O virtuosismo tem uma função, ele serve a um propósito, um sentido. Trata-se de interpretar, de propor um estado de corpo sensível, significativo, para além de uma realização perfeita. Nesse processo, o artista contemporâneo busca rever as práticas circenses e ao fazer isso, ele as questiona, dá a elas uma abordagem pessoal, busca outra relação, impõe outros desafios e, ao mesmo tempo, impõe sua identidade, sua particularidade no procedimento. A prática se torna uma ferramenta para veicular uma estética, assim, o artista define sua própria estética e a enfatiza com sua criatividade. É questionando a disciplina que se alcança a compreensão de uma linguagem atribuindo-lhe outros significados a sua existência. Trata-se de experimentar as potencialidades de expressão dessas técnicas e transformá-las em uma linguagem possibilitando a comunicação com o público. O circo seria então uma linguagem em si, a ser explorada.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo que trata da emergência da dramaturgia no circo contemporâneo parte do contexto da França evidenciando alguns indícios dessa trajetória que possibilitam a reflexão desse fenômeno no processo de renovação do circo no Brasil. Foi abordada a questão da democratização dos saberes circenses como aspecto determinante nesse processo, possibilitando esclarecer

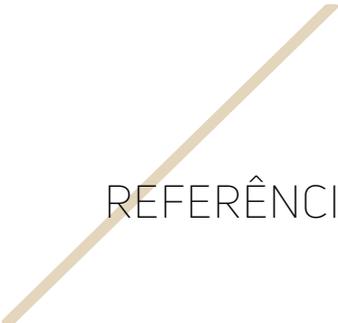
sobre os conceitos de novo circo e circo contemporâneo e como se diferem do circo-teatro brasileiro, no que diz respeito à dramaturgia, bem como os processos híbridos no circo. De maneira breve, e delimitando a abordagem na cidade do Rio de Janeiro, posto que o estudo considera a criação do Circo Voador e da Escola Nacional de Circo como fatos relevantes nesse percurso, o artigo traz a discussão a complexidade do assunto, entendendo que haveria de se examinar mais a fundo sobre a diversidade e as particularidades das práticas de tratamento dramático dos artistas no sentido de contribuir para a produção de conhecimento acerca da estética do circo contemporâneo no Brasil.

Outro apontamento a se fazer é que essa evolução histórica e estética segue acompanhada de mudanças nas políticas públicas voltadas para circo, a partir da criação da ENC, em 1982, e posteriormente, a criação da Coordenação de Circo da Funarte, do Ministério da Cultura, em 2003, implicando o planejamento e o desenvolvimento de programas de subvenção e fomento para a criação artística, estrutura e modos de organização, bem como os locais de difusão. A criação da Coordenação de Circo é um fato inédito, o que significa dizer que o circo passa a ser oficialmente reconhecido como ARTE, portanto, fundamental acontecimento que impulsionou o envolvimento dos órgãos governamentais na implementação de políticas públicas específicas para o circo. Nesse processo, seria relevante também verificar de que forma essa participação do Estado influenciaria nas criações e nos meios de produção e circulação da arte circense.

Sobre o circo contemporâneo, haveria de se aprofundar também a reflexão sobre as artes circenses como linguagens, pois, sendo muito distintas, as técnicas e seus efeitos não operam nos mesmos modos de funcionamento, e mesmo que divergentes entre si, a presença do risco e da proeza é uma constante como um elemento primordial no espetáculo de circo. Logo, cada uma dessas disciplinas é suscetível de produzir sua própria linguagem específica na elaboração da “dramaturgia do número”, já que permitem diferentes “aberturas” para a integração da ficção. Mas, o que significa a integração da ficção no espetáculo de circo? Para além da estética, essa questão também poderia ser examinada no campo da subjetividade.

Como visto anteriormente, o circo contemporâneo desperta para o olhar crítico sobre a sociedade, vislumbra uma representação do homem com o mundo e sua relação com os sonhos e anseios contemporâneos. O circo é uma aventura artística e uma experiência humana. Mas se o circo contemporâneo tende a elaborar espetáculos ligados a uma ideia ou a uma percepção do mundo, quais seriam as suas abordagens temáticas, os seus procedimentos retóricos, ou mesmo, suas referências literárias? Neste caso, haveria de se fazer ainda um estudo aprofundado que permita investigar os vários discursos artísticos no contexto do circo contemporâneo brasileiro.

Esse levantamento de questões a serem examinadas mostra que o circo, tendo adquirido uma complexidade inegável por conta de seus processos híbridos, é um objeto digno de mobilizar a atenção da pesquisa no campo da estética da cena contemporânea.



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>.
- BONTÉ, Patrik. Indiscipline de la scène. *Études Théâtrales*, n. 30, p. 21-25, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel (dir.) Arts de la scène, scène des arts, v. III. Formes hybrides: vers des nouvelles identités, *Études Théâtrales*, n. 30, 2004.
- DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. *Dramaturgie*, Théâtre/Public, n. 67, p. 10, 1986.
- GABER, Floriane. *O nascimento de um gênero híbrido*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 47-51.
- GAUTHIER, Roger-François (org.). *Théâtre aujourd'hui n°7: le cirque contemporain, la piste et la scène*. Paris: CNDP, 1998.
- GUY, Jean-Michel (org.). *Avant-garde, cirque!* Paris: Editions Autrement, 2001.

GUY, Jean-Michel. *La transfiguration du cirque*. In: GAUTHIER, Roger-François (org.). *Théâtre aujourd'hui n°7: le cirque contemporain, la piste et la scène*. Paris: CNDP, 1998. p. 26-54.

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. *Formas teatrais no circo de hoje*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 61-69.

LACHAUD, Jean-Marc. *Le cirque contemporain entre collage et métissage*. In: GUY, Jean-Michel (org.). *Avant-garde, cirque!* Paris: Editions Autrement, 2001. p. 126-141.

LACHAUD, Jean-Marc. *Sob o risco da mistura*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. São Paulo: Autêntica, 2009. p. 53-59.

LALLIAS, Jean-Claude. *L'oeuvre et le menu*. In: GAUTHIER, Roger-François (org.), *Théâtre aujourd'hui n°7: le cirque contemporain, la piste et la scène*. Paris: CNDP, 1998. p. 6-8.

MADEIRA, Cláudia Maria Guerra. *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/322>.

MALEVAL, Martine. *L'Émergence du Nouveau Cirque 1969 – 1998*. Paris: L'Harmattan, 2010.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/141937>.

MÉTAIS-CHASTANIER, Bárbara. *Écriture(s) du cirque: une dramaturgie?, Agôn, Enquêtes, Cirque et dramaturgie*. 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/agon/2308>. Acesso em: 29 maio 2019.

PIMENTA, Daniele. *Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores*. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte, 2014. v. 15, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1888>.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284050>.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: é teatro no circo*. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte, 2008. v. 10, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2421>.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Tese (Doutorado em História da Cultura) - Universidade Estadual de Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280997>. Acesso em: 3 ago. 2018.

TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. *História do Circo Voador: cultura, sociedade e democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1996*. Dissertação (Mestrado em História Comparada) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp020012.pdf>

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

**CLÓVIS DIAS MASSA:** é doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

**IASMIN D'ORNELAS PONSI:** é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestra em Estudos Teatrais pela Université Paris 8 Saint Denis-Vincennes; Bacharela em Interpretação Teatral pela UFRGS. Atriz, trapezista e professora.