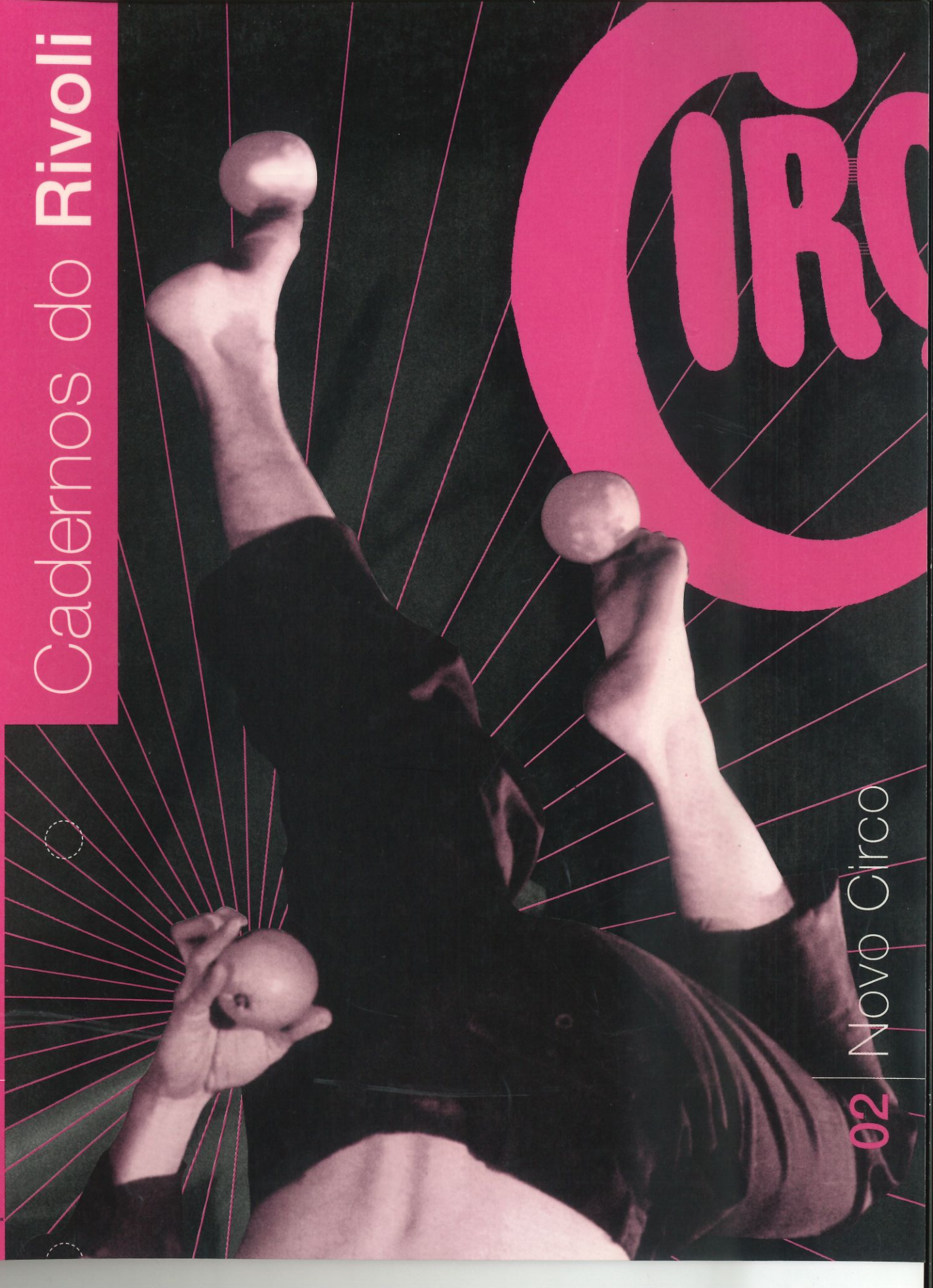
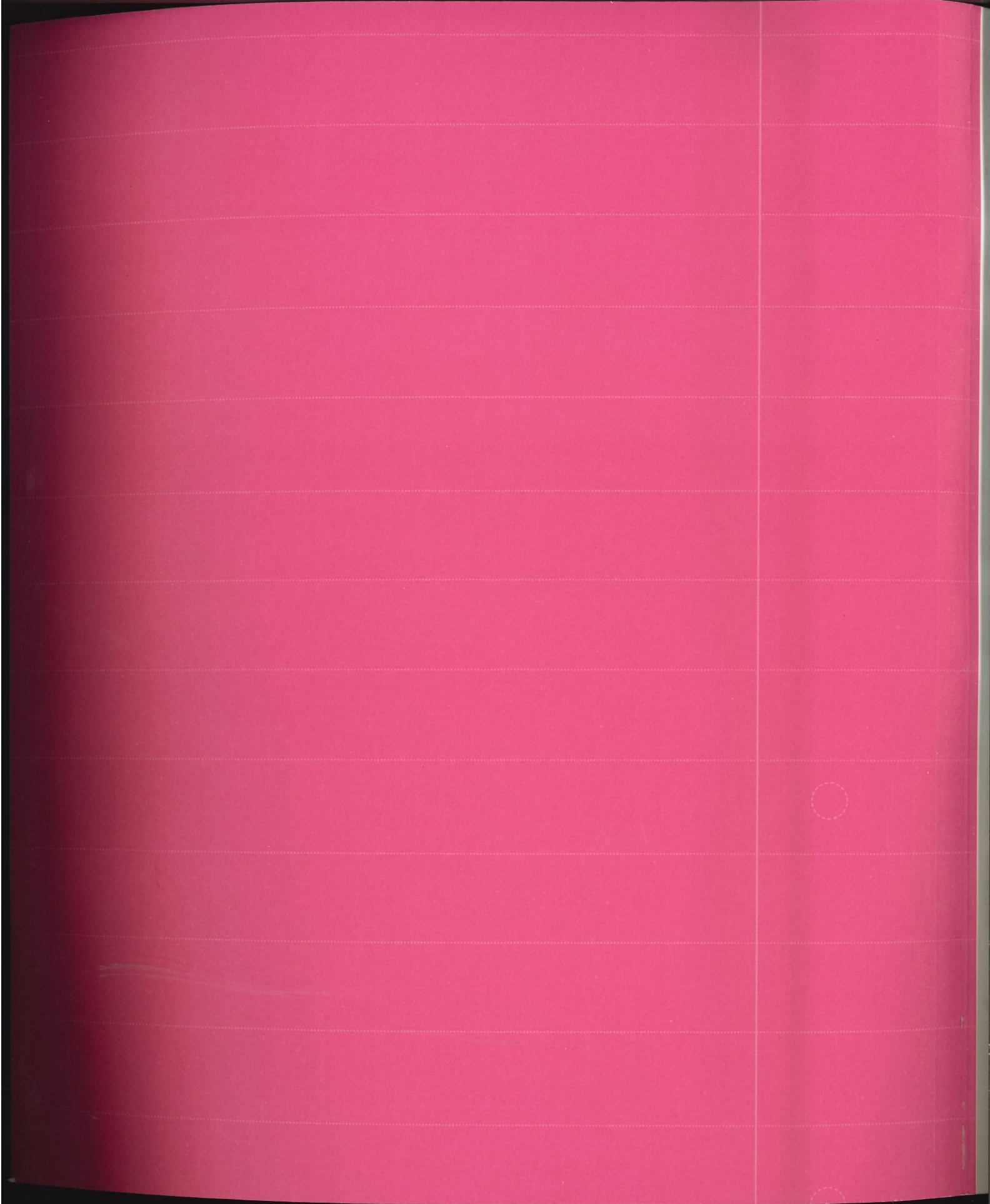


Cadernos do Rivoli







Cadernos do **Rivoli** | 02

Cadernos do Rivoli | 02

DIRECTOR

Marcelo Mendes Pinto

COORDENADOR EDITORIAL

Isabel Alves Costa

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

André Riot-Sarcey, François Cervantes, Jean-Michel Guy, Joana Afonso, João Carneiro, João Lóio, José Barrias, Luísa Moreira, Paulo Cunha e Silva

DESIGN E PAGINAÇÃO

Pedro Marques www.pedromarques.net

TIPOGRAFIA

Helvetica Neue (Linotype) e Oranda (Gerard Unger)

IMAGENS

Alice Boitel (págs. 90-91), Circolando (1, 62-71), Corinne Pettinni (84-85), Emmanuel Rionfol (86-87), Jean-Pierre Estournet (6, 88-89), Luísa Ferreira (41), Manuel Mendes (54-71), Pedro Marques (24-31, 96), Philippe Cibille (14, 22-23, 39, 44, 47-49), Rui Pinheiro (80-81), Scènes de Cirque (5, 79, 92-93), Toinetj (82-83)

AGRADECIMENTOS

Diário de Notícias

IMPRESSÃO

Inova Artes Gráficas

TIRAGEM

1000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL

204775/03

ISSN

1645-5746

ADMINISTRAÇÃO E PROPRIEDADE

Culturporto – Associação de Produção Cultural
Rivoli Teatro Municipal
Praça D. João I
4000-295 Porto



INSTITUTO PORTUGUÊS DO
LIVRO E DAS BIBLIOTECAS

IF

INSTITUT FRANÇAIS DE PORTO

UNIVERSIDADE DE PORTO

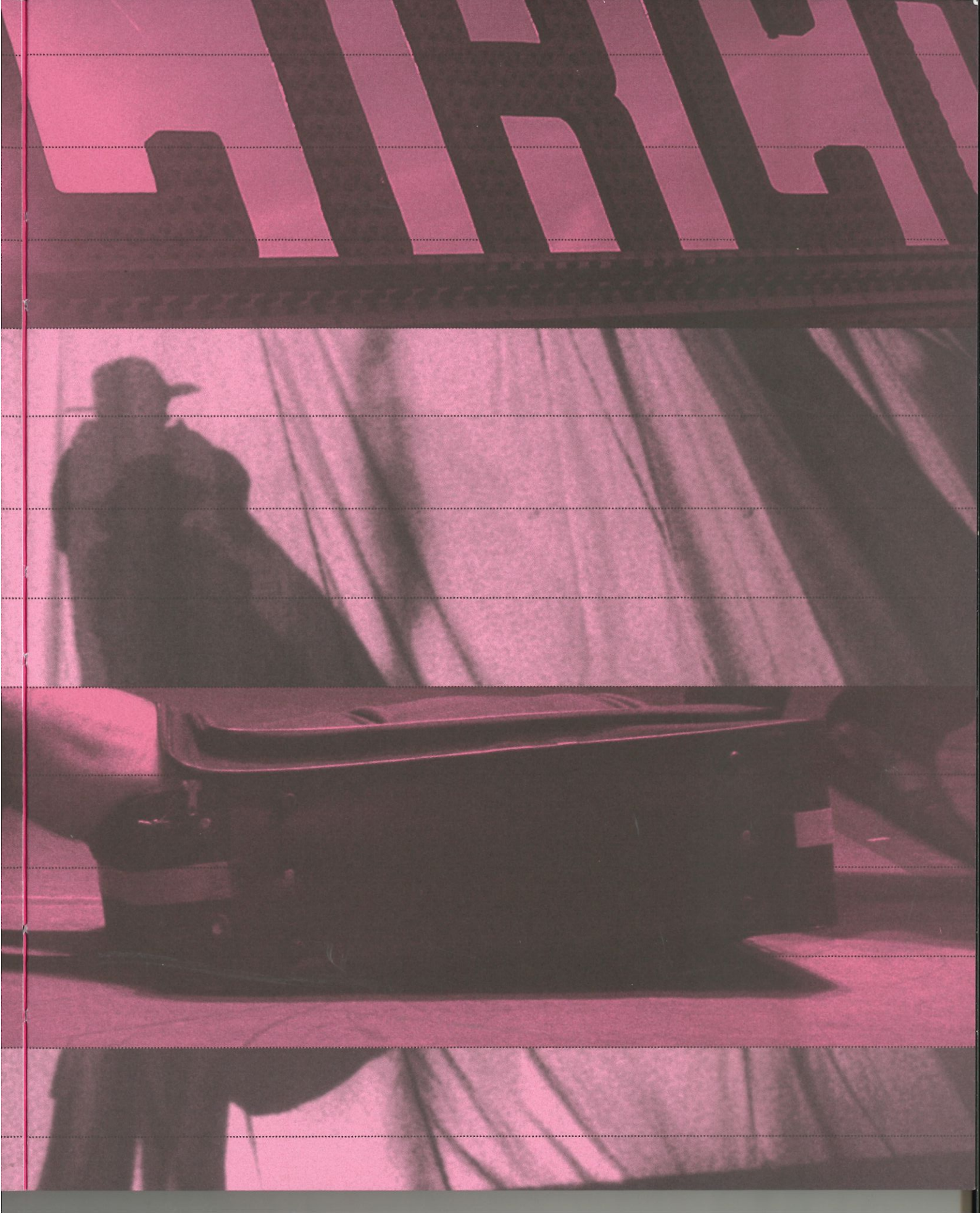
Association Française d'Action Artistique A - A A

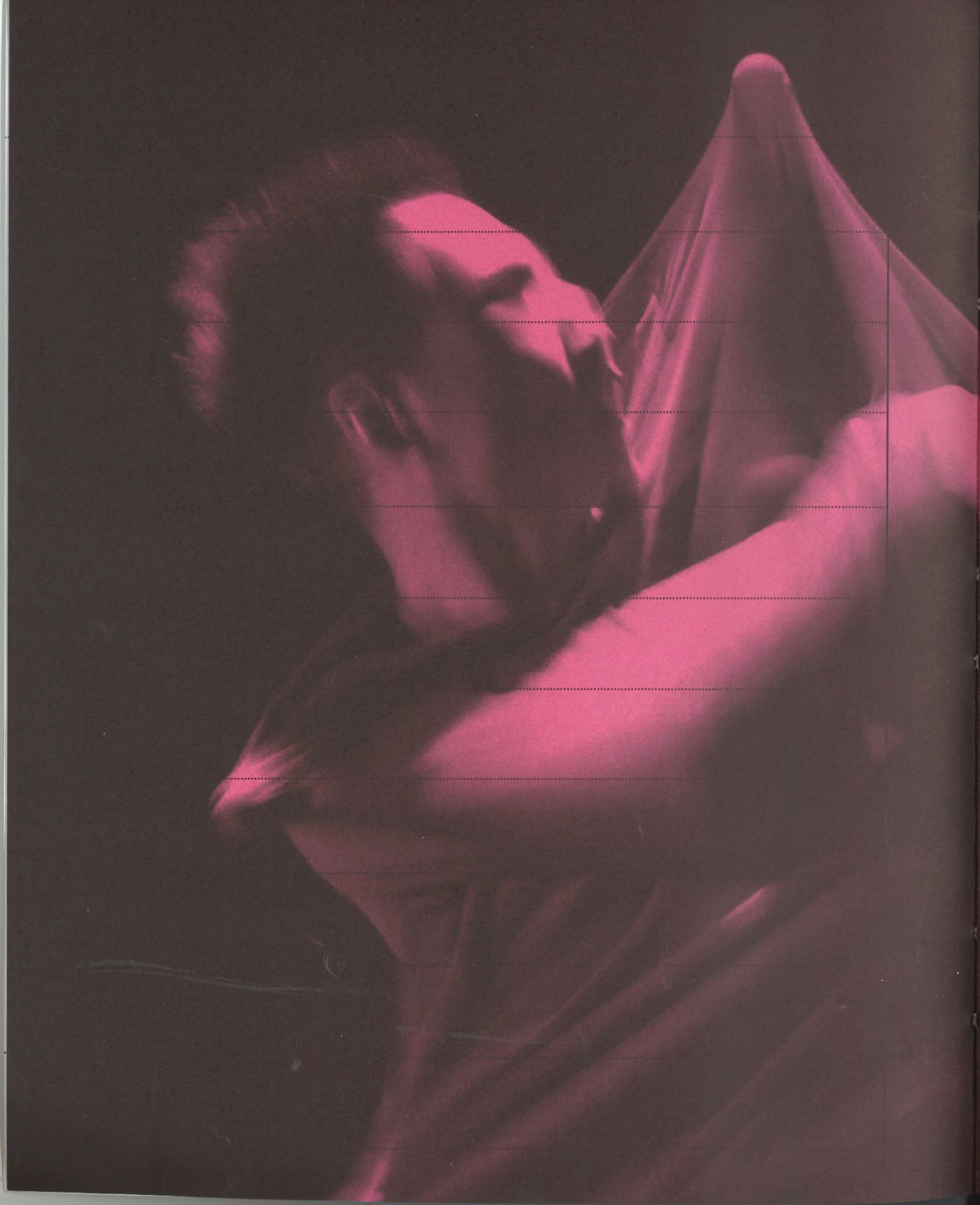
Ministère des Affaires Étrangères

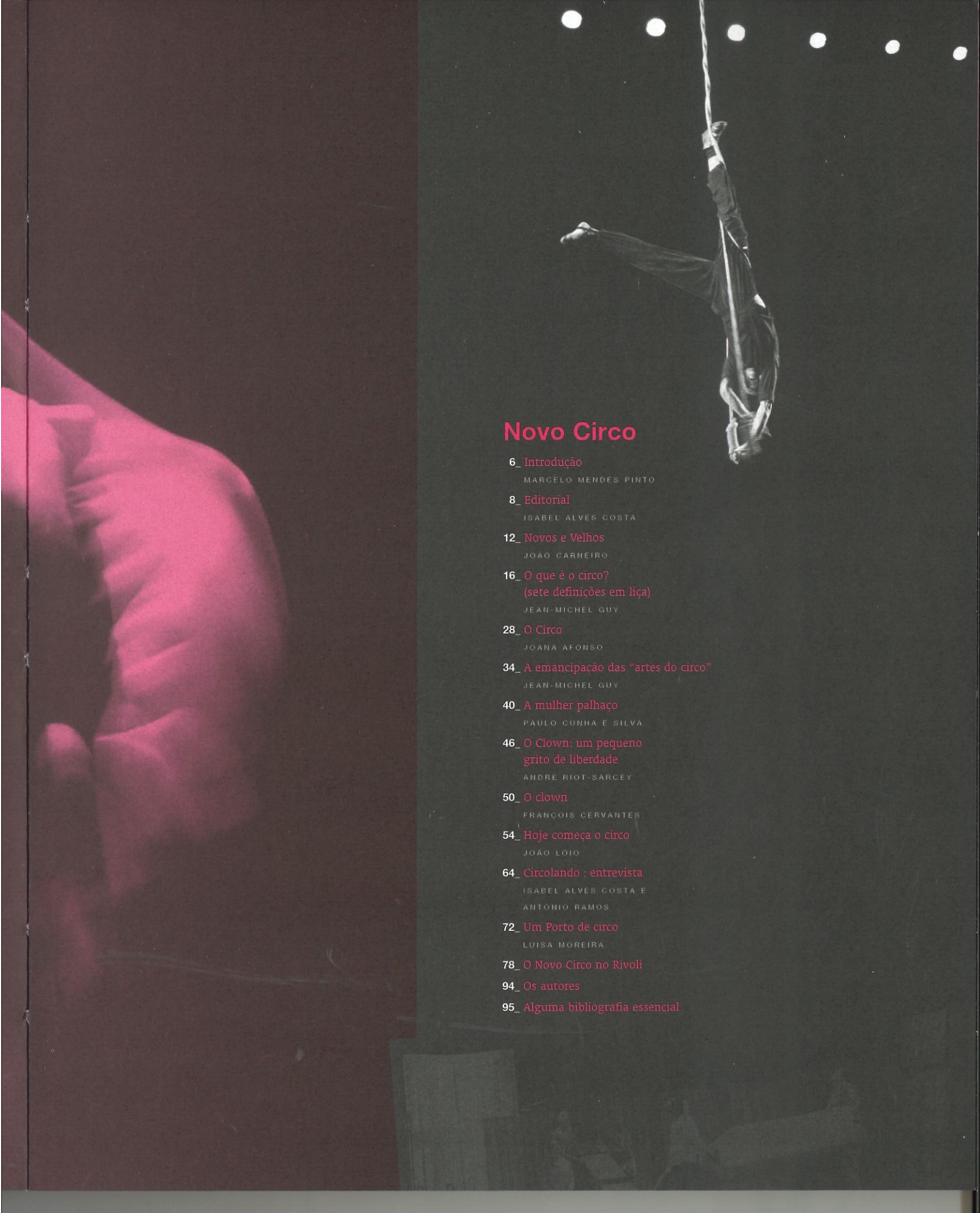
28

64

78







Novo Circo

- 6_ **Introdução**
MARCÉLO MENDES PINTO
- 8_ **Editorial**
ISABEL ALVES COSTA
- 12_ **Novos e Velhos**
JOÃO CARNEIRO
- 16_ **O que é o circo?**
(sete definições em liça)
JEAN-MICHEL GUY
- 28_ **O Circo**
JOANA AFONSO
- 34_ **A emancipação das "artes do circo"**
JEAN-MICHEL GUY
- 40_ **A mulher palhaço**
PAULO CUNHA E SILVA
- 46_ **O Clown: um pequeno grito de liberdade**
ANDRÉ RIOT-SARCEY
- 50_ **O clown**
FRANÇOIS CERVANTES
- 54_ **Hoje começa o circo**
JOÃO LÓIO
- 64_ **Circolando : entrevista**
ISABEL ALVES COSTA E ANTONIO RAMOS
- 72_ **Um Porto de circo**
LUIZA MOREIRA
- 78_ **O Novo Circo no Rjvoli**
- 94_ **Os autores**
- 95_ **Alguma bibliografia essencial**

MARCELO MENDES PINTO
VEREADOR DA CULTURA DA CÂMARA
MUNICIPAL DO PORTO | PRESIDENTE
DA DIRECÇÃO DA CULTURPORTO

Serão, com certeza, em grande parte comuns as memórias que muitos de nós partilhamos à volta do circo; memórias infantis feitas de figuras risonhas dos palhaços, da destreza dos acrobatas, das habilidades de animais anunciadamente selvagens. Mas a tradição assume-se, na sua inteira acepção, pela capacidade que tem de revelar o melhor de cada momento seguinte: o Novo Circo surpreende-nos assim, hoje, como o cruzamento de linguagens estéticas díspares, que inventam uma verdadeira forma nova de espectáculo.

Da tenda, este género artístico passou para o palco, por direito próprio; e no Rivoli encontrou o seu lugar de eleição, dando uma cor também nova ao panorama cultural portuense. Porque não podemos deixar de estar atentos ao fenómeno cultural, constantemente em evolução, esta vertente programática foi crescendo no nosso calendário anual, multiplicando-se em géneros e formatos, para todos os públicos.

Sem perder de vista a marca distintiva de qualidade das propostas, abrangemos nesta disciplina artística (mais uma), ao lado da dança, do teatro e da música, um largo espectro de espectadores, de diferentes faixas etárias. Espectadores que procuramos sempre mais diversificados e identificados com o seu Teatro Municipal. Aliás, este é o elo que se quer até prolongar para fora das paredes do edifício, numa ligação crescente com a comunidade.

Abrir o Rivoli Teatro Municipal à Cidade, quer a um auditório eclético de utentes, quer a produtores privados, em função de critérios de exigência e relevância cultural, é, na conjuntura actual, o objectivo

principal de uma estratégia onde (e só assim) encontram espaço os grupos locais, os protagonistas, os criadores portuenses. É em que o Novo Circo continuará a ser uma das apostas, promovendo-se tanto a apresentação de espectáculos como a formação, em sentido lato. Esta última vertente será, portanto, dirigida aos jovens artistas e aos novos públicos: os jovens e os que, não sendo tão jovens, o são na qualidade de espectadores. A pensar, também, no futuro. •

I S A B E L A L V E S C O S T A
D I R E C T O R A A R T Í S T I C A D O
R I V O L I T E A T R O M U N I C I P A L

Estes cadernos são inteiramente dedicados ao circo. Aos “Novos”, aos “Velhos”, como nos diz **João Carneiro**. Tivemos como ponto de partida, uma vez mais, os espectáculos que fomos partilhando com o público e fizemos apelo àqueles que têm sido nossos cúmplices ao longo destes anos.

André Riot-Sarcey, clown, encenador, pedagogo, esteve em Portugal pela primeira vez em 1994, no âmbito do Festival Internacional de Marionetas do Porto, onde orientou um atelier e nos deu a conhecer Nikolaus, então principiante, hoje artista maior, reconhecido internacionalmente. Voltou ao Porto em 2000 para um estágio de média duração de onde saíram os actores que em 2001, sob a sua orientação, apresentariam o espectáculo *Quiero-Quiero*, tendo entretanto participado num colóquio em Lisboa, no Chapitô, e orientado um atelier em Estarreja.

Grande impulsionador do desenvolvimento das artes clownescas tem, com o seu grupo – Les Nouveaux Nez, sediado numa pequena aldeia francesa – organizado múltiplos encontros, acções de formação, ateliers para jovens criadores tendo em vista a implementação do Institut des Arts du Clown. Foi num desses encontros que **Francis Cervantes**, escritor e encenador, leu o belíssimo texto que dele publicamos.

Jean-Michel Guy, investigador, crítico e “ingenieur culturel” que tem acompanhado de perto e com muito interesse o nosso trabalho, ofereceu-nos as suas mais recentes reflexões teóricas sobre as artes circenses e autorizou-nos a publicação do texto

de abertura da revista “Avant-Garde, Cirque!” que nos pareceu extremamente interessante para a contextualização histórica daquilo a que chamamos Novo Circo.

A **Joana Afonso**, socióloga e autora do livro *Os Circos não Existem*, solicitámos um texto porque nos pareceu importante a sua visão construída a partir da experiência de campo num circo tradicional.

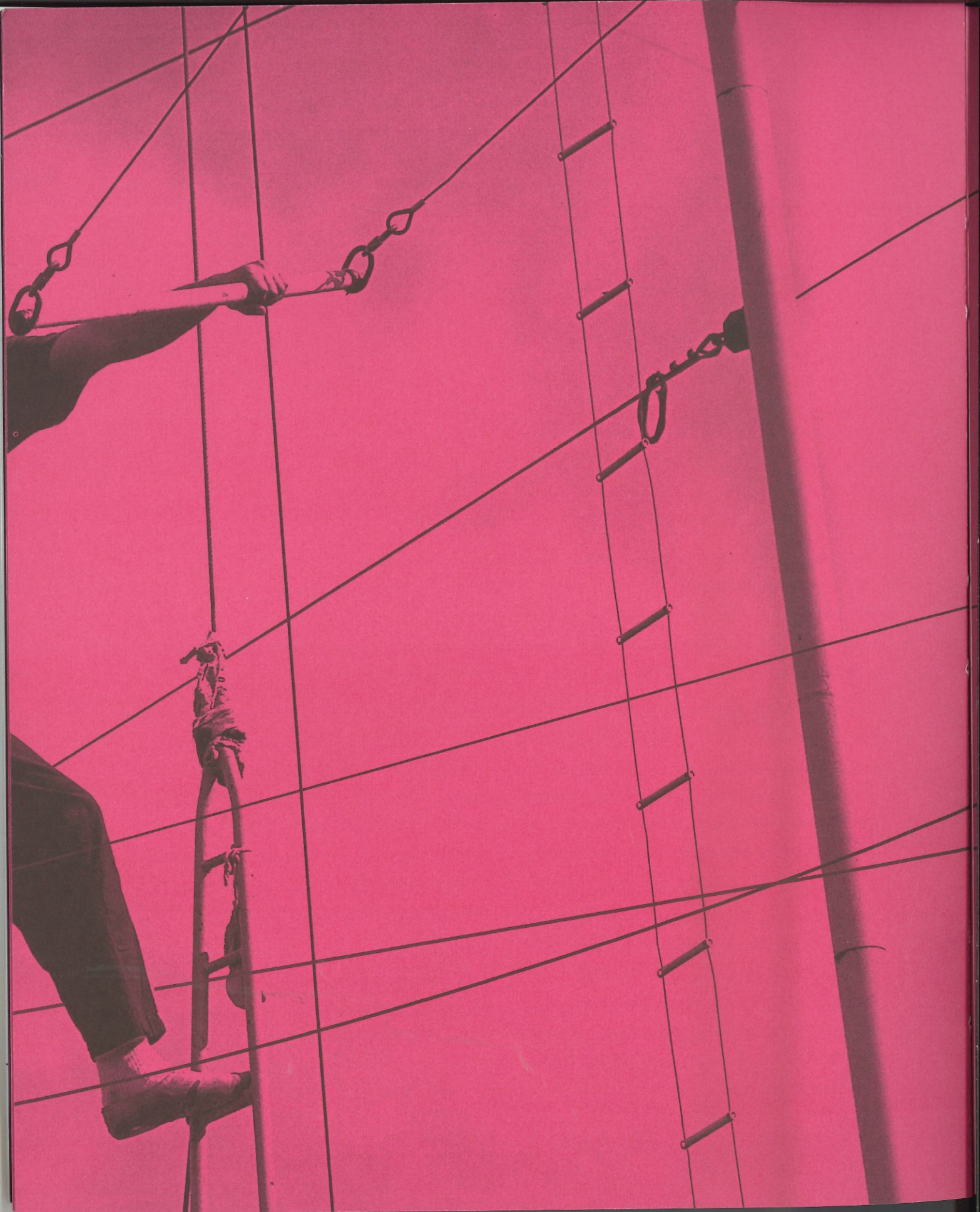
O **Circolando** é, porventura, a única companhia portuguesa e portuense que dedica todo o seu trabalho à articulação entre as artes do circo, as marionetas, o teatro visual, as artes plásticas e a música. Fomos entrevistá-los para os conhecer (e dar a conhecer) melhor.

E porque foi no Porto, em 1979, que se apresentou o primeiro espectáculo com algumas características daquilo a que hoje chamamos de Novo Circo, quisemos deixar aqui registados os três textos de **João Lóio** que serviram de pretexto ao guião que daria origem ao *Hoje Começa o Circo*, com encenação de João Mota.

À **Luísa Moreira**, produtora, solicitámos uma reflexão sobre a Formação, eixo indispensável ao desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal.

Por último e não menos importante, quisemos homenagear simbolicamente, através do texto de **Paulo Cunha e Silva**, quem, muito antes de nós, se bateu incessantemente para que o Circo pudesse hoje ser considerado uma Arte com letra grande. Referimo-nos obviamente à **Tété** e a todos os que com ela edificaram esse projecto único que é o Chapitô.

Uma palavra de gratidão para **José Barrias**, artista plástico que ofereceu as imagens com que deliciamos os olhos e que complementam esta edição. •



PRO

Novos e Velhos

J O Ã O C A R N E I R O

O NOVO CIRCO foi uma espécie de segunda vida do Velho Circo? Se calhar foi, assim um circo para a época moderna, quer dizer, a época de hoje, a época em que vivemos, e em que tudo é moderno: o teatro, a música, as casas, os carros, a política, os empregos, as fotografias, até mesmo certas pessoas são modernas. O Novo Circo passou a ser não uma coisa de tendas que cada vez menos se sabe onde poderão ser armadas, não uma coisa muito exaltante mas um bocado “kitsch”, não uma coisa que a gente adora ou adorava, mas que parece francamente decadente (salvo os circos ricos, claro, estilo Mônaco e restantes países da classe A). O Novo Circo passou a ser “circo mais artes do espectáculo”. Circo em que os fatos são modernos, como na dança, em que há narrativas, ou coisas semelhantes, em que há música “como deve ser”, em que há coreografia, em que há palavras bem ditas, ideias sofisticadas transformadas em “acção circense”. Se o circo sempre pôde ser incluído noutros discursos artísticos (ah! o circo no cinema, ah! o circo no teatro, ah! o circo na ópera, ah! o circo em canções e cd’s..., ah! o circo na pintura, etc...), com o novo circo, uma enorme diferença é que os sentidos passaram a ser reversíveis (ah! o circo no cinema! – ah! e o cinema no circo, ah! o circo no teatro – ah! e o teatro no circo, etc..).

Quer isto tudo dizer que o Velho Circo acabou, e que o Novo Circo é melhor, que esta versão agora é um “upgrade” radical, que o antigo era bom mas já passou, ou coisas assim? “Not so fast”, amigos. O Novo Circo é o resultado de situações de desenvolvimento cultural, em contextos, geralmente, democraticamente e socialmente evoluídos, nos quais ao Velho Circo correspondiam escolas de circo, assim

como à música já correspondiam escolas de música, ao teatro escolas de teatro, ao cinema escolas de cinema, e assim por diante. Porque as actividades culturais podem ser tomadas a sério, porque existem muitos lugares em que há instâncias políticas e institucionais que tomam a cultura a sério, e em que as populações sentem falta de vida e actividades culturais (também aqui as coisas só funcionam nos dois sentidos, embora de maneiras muito diferentes em cada um deles), certos tipos de expressão artística vão-se alterando; a arte, em princípio é sempre nova, mas aproveitada tudo o que existe. Assim, o Novo Circo não é mais do que o Velho Circo que viveu bem, porque foi tomado a sério. Neste momento, em Portugal, como parece haver muito pouca seriedade, do velho não se vê bem como é que pode nascer seja o que for. Estará condenado a desaparecer sem deixar rasto? “Not so fast”, dir-me-ão alguns – espero. ●

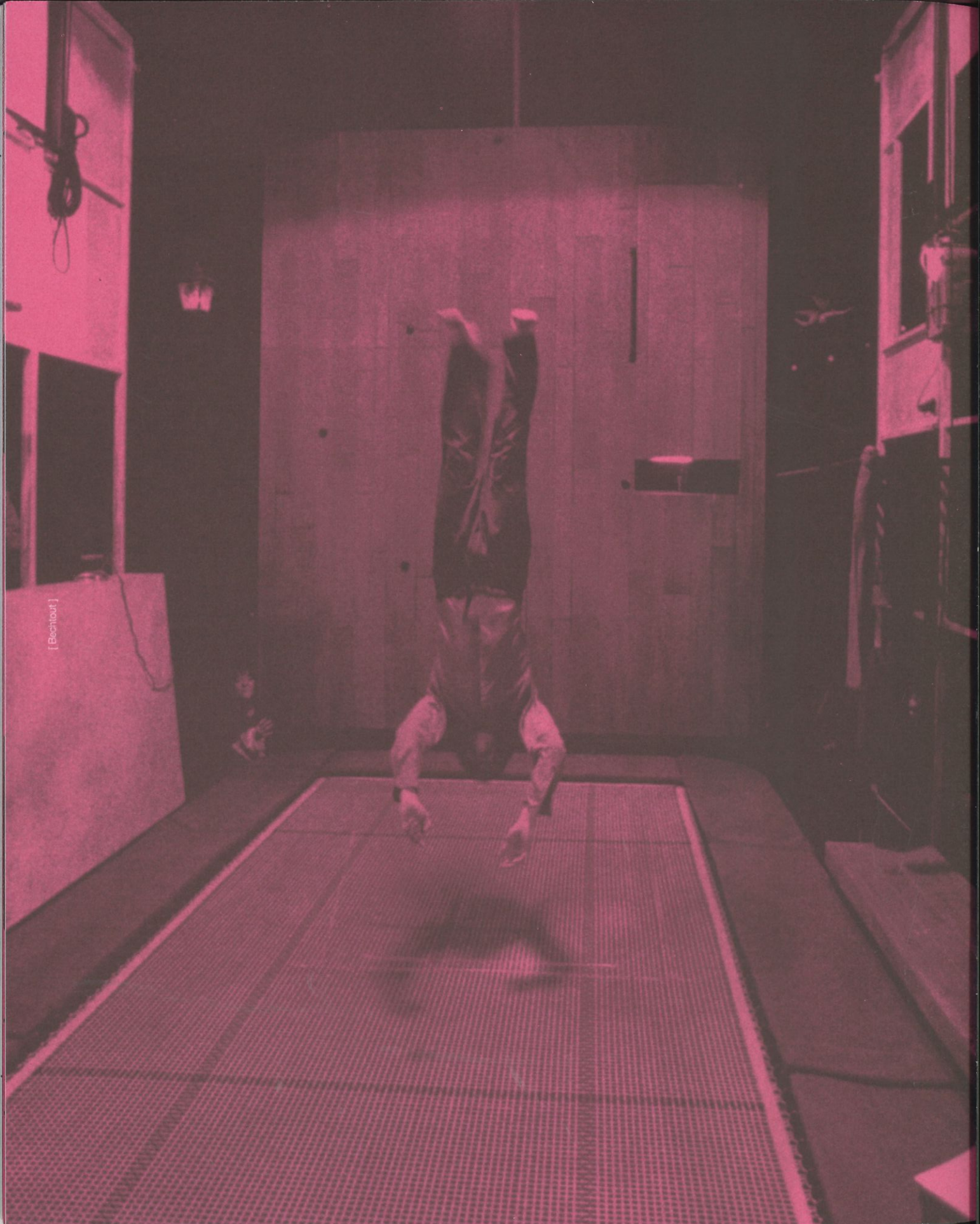
allez

rive
à

MEDRAN

c'est tellement
mieux





[Bechtout]



O que é o circo? (sete definições em liça)

J E A N - M I C H E L G U Y

[Aviso: o texto que se segue serviu de guia à minha intervenção aquando do dia de estudo organizado pelo SNFAC em Avignon. Anuncio neste texto desenvolvimentos (sobre os motivos e as questões da proliferação das definições do circo), que abordarei posteriormente. Qualquer crítica é bem-vinda.]

HÁ CERCA DE QUINZE ANOS a invenção da expressão “novo circo”, que implicava também a (des)qualificação do circo em circo tradicional, dava à eterna questão da essência do circo um carácter polémico: em nome de que princípios, em favor de que alianças ou golpes de força poderia uma empresa dizer-se circo ou negar a uma outra o direito de se identificar como tal? A teoria da legitimidade, da qual Pierre Bourdieu é um artesão conhecido, podia então fornecer uma formulação simples.

Hoje, a questão já não pode ser posta apenas nestes termos. Talvez na altura ela já fosse mais retorcida do que parecia, mas hoje a sua complexidade salta à vista, e implica um esforço redobrado de análise. Assim como no passado, não esperem de mim uma definição do circo, não tenho nenhuma. O que me interessa é recensar as definições usuais, tais como as exprimem os artistas, os difusores, os espectadores etc., daí extrair os princípios e as implicações, e aí compreender as contradições e as apostas.

Isto não é apenas simbólico: quando um projecto vê ser-lhe recusada a ajuda do Ministério da Cultura por ser demasiado “denso” e não suficientemente “circo”, por exemplo, é a própria existência do dito projecto que está em jogo. No entanto, a questão da essência do circo não impede ninguém de dormir, é apenas um elemento,

importante, do problema mais geral, do lugar que as pessoas de circo ocupam na sociedade.

As definições do circo em vigor apoiam-se sobre aquilo a que eu proponho que se chame dimensões (o circo como espaço, como género de espectáculo, como arte, etc.). A maior parte das definições combinam várias delas, mas algumas apenas se apoiam numa dimensão. No caso inverso, cada dimensão pode dar origem, por si só, quando é radicalizada (“no estado puro” pode dizer-se), a uma única definição (por exemplo a dimensão espacial do circo entra em certas definições, mas também existe uma definição necessária e suficiente que identifica o circo a um espaço e unicamente a um espaço).

Estas dimensões destacam-se em diferentes registos: algumas referem-se à prática do circo (o circo como modo de vida, como lazer familiar...), outras a componentes formais (o circo como género, como espaço...), ou ainda a ideologias (o circo como arte, como arte popular...).

Antes de examinarmos a “dinâmica” das definições e suas apostas, passemos em revista, se não for todas as dimensões, pelo menos as mais correntes no discurso dos artistas, dos directores dos locais culturais, dos pedagogos e dos espectadores. Enumero sete delas. Palavras-chave, começando pela letra C, facilitam a sua memorização.

1. C COMO CENTRO

Philippe Goudard e Johann Le Guillerm propõem duas formulações vizinhas: “espaço de área de jogo central” para o primeiro, que inclui aliás na mesma noção de “pista” as argolas (como os circuitos de corridas de automobilismo) e

certos jogos (os dados, por exemplo), “centro de um espaço de pontos de vista, incluindo pontos de vista opostos”, para o segundo. Estes dois artistas vão ao ponto de fazer desta dimensão uma definição auto-suficiente: para eles o circo é isso, e só isso. Notamos de modo particular que a definição deles não faz de modo algum intervir a noção de arte (ver adiante a sétima dimensão), e que é nomeadamente por isso, contrária à divisa da Federação francesa das escolas de circo, para quem “o circo é uma arte”. Quanto a Johann Le Guillerm, que pressupõe o ponto de vista, ou seja um grupo de “espectadores”, e um “acto” que se desenvolve no ponto de convergência dos pontos de vista, ignora a “matéria da expressão do acto”, que pode ser artística, desportiva, religiosa, política etc. Temos ainda que, no nosso espírito, especificar “circo de arte”, para designar os espectáculos “artísticos” realizados num espaço de área de jogo central e distingui-los deste modo dos desafios que, quanto a eles, sobressaem de um “circo desportivo”. Esta definição quer o centro, ou seja o ponto de atracção dos olhares, e “a posição dos pontos de vista” ou seja o facto de podermos sempre juntar dois “espectadores” que vêem o mesmo acto sob ângulos estritamente inversos, mas não implica o círculo. Pode por isso haver “espaços de área do jogo central” circulares, quadrados, triangulares, esféricos, piramidais, etc.

Vamos ver dentro de um instante que Jérôme Thomas faz sua esta definição do circo, como aliás um grande número de artistas, quando Bartabas a recusa, apesar dela parecer aplicar-se-lhe às mil maravilhas.

Esta contém numerosas implicações; a sua primeira consequência, para Johann Le Guillerm, é que a história do circo deve ser escrita de novo, que não “começa a cavalo” em 1768, como o pretendem Adrian e os sucessores de Philip Astley, mas sim com os homens de Néanderthal agrupados à volta de um fogo. Outra consequência: o acto artístico (mas também religioso) que se dá num espaço destes implica uma mobilidade e uma circulação do actor particulares, um “jogo em círculo” específico (que jamais seria ensinado nas escolas ditas “de circo”). Mais adiante

veremos que a combinação da definição de Johann Le Guillerm com a quarta dimensão (*c* como *competência*) e a sétima (*c* como *cultura*) implica também para ele, uma natureza particular do acto centrado. Vamos cingir-nos a sublinhar que a posição radical de Johann Le Guillerm o faz insurgir-se contra todas as outras definições do circo que eu vou apresentar, e leva-o a considerar ilegítima a ajuda prestada pelo Estado, com créditos “circo”, a espectáculos considerados por ele “teatro acrobático” ou cabaré.

2. C COMO CAPHARNAÛM (LUGAR DE DESORDEM)

Quando o director da Scène Nationale de Poitiers anuncia como “circo”, na sua programação, o espectáculo de Philippe Ménard, *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux*, quando se trata de uma peça de malabarismo para palco de teatro e o seu autor não se identifica em nada na etiqueta “circo”, apenas se refere implicitamente a uma das definições hoje dominantes do circo como lista de actividades chamadas “artes do circo”. Estas actividades têm um ponto comum e um só: conviveram durante perto de dois séculos e meio nas pistas dos circos e nos palcos dos music-halls (e outros cabarés, “variedades” à alemã ou “vaudeville” à americana). Sem dúvida deve ter havido uma razão social muito profunda ao seu encontro nos circos, e os malabaristas, os palhaços e outros bailarinos de corda já se tinham conhecido antes da invenção do género circo. Mas também se pode argumentar que a arte equestre não tem francamente nada a ver com o malabarismo, nem este com o trapézio, pelo menos não tem mais a ver com estes que com a música ou a dança, ou o tiro ao arco, etc... É esta posição, na origem da emancipação de cada uma das “artes do circo” em relação às pistas e aos cabarets e do florescimento de companhias “monodisciplinares” (ou “monomaniacas” como diz Christophe Blandin Estournet), que Jérôme Thomas habilmente resume clamando que “o malabarismo é um malabarismo”. No seu espírito, o malabarismo não é uma arte de circo, e a noção de arte de circo é uma aberração (e consequentemente a definição do circo que se apoia nela). Jérôme →

→ Thomas reconhece em contrapartida a legitimidade da primeira definição: pode haver “malabarismo de circo”, quando um malabarista se apresenta num espaço de área de jogo central (que é aliás o caso do seu Cirque Lili), como pode haver “malabarismo de rua”, “malabarismo de teatro”.

Esta dimensão do circo como lista de actividades heteróclitas (daí capharnaüm) entra na definição do circo que têm as escolas de “circo”: podemos aí iniciar praticamente todas as “disciplinas”, “técnicas” ou “especialidades” daquilo a que Johann Le Guillerm chama o “banco”, justamente para distinguir as actividades dos saltimbancos da dos circenses.

3 C COMO CRUZAMENTO E CRISOL

No dossier de candidatura à operação *Jovens Talentos Circo*, que apoia a pesquisa e a criação neste domínio, pedia-se aos concorrentes que definissem o circo. Quase todos os artistas, cujas idades rondam os 25 anos, forneceram o mesmo género de resposta: o circo é um enclave onde se cruzam artistas de diferentes disciplinas (música, acrobacia, dança, marionetas, vídeo, arte electrónica etc.). Alguns utilizam a expressão “ágora”, para dar ênfase ao “debate” que se instaura entre artistas nesse “espaço de encontros”. Outros falam de modo mais clássico de “crisol”, onde as artes seriam levadas a fundirem-se umas nas outras, a gerar obras mestiças.

Estas duas definições vizinhas são muito clássicas, já que o circo como “género de espectáculo” é desde a origem o local do encontro das artes (arte equestre, farsa, acrobacia, etc.). Cruzamento e crisol remetem também para os dois grandes tipos de aliança das artes, a justaposição e a fusão (que chamei algures “macedónia” e “maionese”), que inspiram a maior parte das obras de circo. O circo dito “tradicional” pratica principalmente a justaposição (ou aquilo a que Jean-Marc Lachaud chama colagem), o “novo circo” pratica antes a fusão, mas aqui também, a distinção “tradicional”/“novo” é precária: na realidade, também há fusão nas composições “tradicionais” (dança, acrobacia, música, jogo), e justaposição nas obras mais “contemporâneas”. Digamos que o circo, à semelhança da ópera e do cinema, é

um género multimédia, cujo próprio é a organização do diverso ou da reconhecida “variedade”.

No entanto o circo não tem a exclusividade da “mistura”. Adorno mostrou que dois movimentos, a que chamou “modernismo” e “vanguardismo”, se sucediam geralmente na história de cada uma das artes, ou até podiam coexistir em certas alturas: o primeiro é um movimento de “autonomização” de cada arte em relação a todos os outros, de pesquisa de uma “pureza essencial” (por exemplo a “dança pura”, sem música, sem pretexto literário ou teatral, exaltação do único movimento), o segundo pelo contrário tem como objectivo “a arte total” (por exemplo o bailado romântico, que alia dança, canto, conceitos teatrais, música).

A protecção de que goza hoje a definição do circo como cruzamento reenvia mais para esse “vanguardismo” que a uma fidelidade às origens do circo europeu. O que os jovens artistas preconizam, através desta definição, é a “abertura” aos outros (quando a definição de circo como crisol traz consigo a ameaça da tampa, do fecho sobre si mesmo). Notemos entre parêntesis que este “cruzamento” é bastante mítico: os jovens artistas “de circo” (no sentido da segunda definição como *capharnaüm*) gostariam de se encontrar com os seus homólogos bailarinos, coreógrafos etc, mas na realidade receiam fazê-lo, talvez porque estes estejam mais num período “modernista” de regresso ao próprio (dança para a dança, texto para o texto...).

A exaltação actual do cruzamento é sociologicamente compreensível: sendo os próprios artistas de circo cada vez mais polivalentes, graças à formação que receberam (nomeadamente no Cnac), não conseguimos imaginar como poderiam reivindicar uma pureza do circo que os privaria dos seus numerosos tentáculos: Bonaventure Gacon e Sylvain Decure, acrobatas, são comediantes extraordinários, Dimitri Jourde (acrobata) e Keisuké Kanai (malabarista) extraordinários bailarinos, os membros de Baro de Evel Cirk Compagnie ou do circo da “bavette” também são músicos, etc..

Além disso, o regresso da atracção pela criação colectiva (Anomalie, Cirque Désaccordé, Collectif AOC...), que se

explica em parte pela ausência de “autores” de circo, ou até a ilegitimidade da “penhora do olhar exterior sobre a criação” (ver por exemplo o conflito que opõe Francesca Lattuada aos intérpretes de *La tribu iOta*) reforça a credibilidade do “cruzamento”.

Esta definição causa um verdadeiro problema político: quando os coreógrafos fazem um pedido de subvenção para o “circo”, quando os acrobatas são minoritários na sua equipa de criação, correm o risco de ser obrigados a voltar à estaca “dança”. É que há conflitos entre a segunda definição reconfortante (*capharnaüm*) e a vanguarda hostil aos cortes administrativos (cruzamento).

Observemos que esta definição (cruzamento) é independente da primeira (centro): pode existir criação multimédia noutros espaços que não os centrados. As criações recentes da Anomalie (*Et après on verra bien... Bascule*), da Hommes penchés (*Espèce*), etc. são concebidas para palcos de teatro (o que leva Johann Le Guillerm a dizer que elas são, na realidade, “teatro acrobático”). Também é independente da segunda, já que as artes casadas neste género de heteróclito não são necessariamente retiradas da simples lista das “artes de circo”.

4. C COMO COMPETÊNCIA

Eis uma outra dimensão dominante, e no entanto a menos firme, a mais sujeita a caução: o circo não seria uma simples lista de práticas, mas um conjunto de competências particulares das quais bailarinos e comediantes estariam desprovidos. É a esta dimensão que se refere por exemplo Marie-Claude Pietragalla quando apela, em Sakountala, à

competência de artistas “aéreos” (trapezistas, equilibristas). Dito de outro modo, contrariamente à segunda dimensão, deve haver entre, por exemplo, o malabarismo e o trapézio competências comuns. No entanto, quando se tenta fazer a lista dessas competências (que se podem facilmente estabelecer a partir dos conteúdos pedagógicos das escolas de circo) apercebemo-nos de que elas não são específicas do circo: o risco, o treino físico diário são também dados fundamentais na dança por exemplo. Dizer, por exemplo, que no circo há submissão do corpo ao objecto (acessório, aparelho, máquina de ginástica), é esquecer que a música pressupõe, ela também, o instrumento.

Esta questão das competências é, pois, posta principalmente pelos pedagogos do circo, que a formulam em termos de “fundamentais”: o que é que é fundamental em todo e qualquer gesto de circo?

Esta dimensão não é independente das outras dimensões.

Quando combinada com a primeira definição, ela causa dois tipos de problemas: o centro implica saber “manipular pontos de vista potencialmente opostos” (ou seja, jogar com as costas, ou como diria Ezeq Le Floc’h, ter uma consciência interior do efeito exterior dos seus gestos), por outro lado, a competência do circo, segundo Johann Le Guillerm, é a estranheza: o acto do circo nada tem a ver com as “artes do circo” (segunda definição) e de certo modo não se sabe ensinar nas escolas de circo. Procede da consciência, relativa a um espaço-tempo dado, daquilo que é ao mesmo tempo raro e universal: deste modo a competência científica pode ser mais “estranha” que um malabarismo com cinco maçãs.

Combinada com a sétima, regressa a pergunta do que é →

→ uma competência artística aplicada (ao malabarismo, à acrobacia etc.), e a delimitar nomeadamente o que sobressai unicamente da técnica física (ou do desporto) e o que revela arte.

O sucesso das escolas de circo deve-se em grande parte à combinação de duas dimensões, *capharnaüm* e competência: dentro da variedade das disciplinas há sempre uma que é capaz de agradar ao aluno.

Esta dimensão do circo é a mais fundamental. Mas é no entanto algo muito delicado de abordar: os trapezistas apelidam facilmente de “circo”, mais por comodidade que por rigor, aquilo que os distingue por exemplo dos bailarinos: a realidade do perigo de morte. Os malabaristas, em contrapartida, que apenas temem uma morte simbólica e que desdramatizam sempre a queda, já não precisam de fazer referência ao “circo”, nem à proeza, para definirem a sua arte.

Tive a oportunidade, no seio de um júri da operação *Jovens Talentos Circo*, de ver afrontarem-se as duas definições de cruzamento e de competência. Um projecto muito “cruzamento” mas sem proeza entrou em discussão com um projecto muito “competência” mas sem abertura; foi este segundo projecto que levou a melhor, porque remete para um “mistério” imemorial, mais estranho ainda que o desejo de criar: a necessidade imperiosa que alguns dos nossos próximos têm de se ultrapassarem.

5. C COMO CARAVANA, CAMPISMO, COBERTURA MÓVEL, CONVÍVIO...

Alexandre Romanès considera esta dimensão como essencial. Está longe de ser o único. Os circos estáveis ou com coberturas fixas (ex., Cirque de Paris, Cirque du Grand

Céleste), redondos ou não, não dependem *a priori* do circo, mesmo quando os seus espectáculos vêm do género “circo” (terceira dimensão). Para Romanès existe uma espécie de equivalência entre “poesia” e “marginalidade da vida dos nómadas”. No fundo, pouco importa o que os viajantes mostram aos sedentários: a sua micro-sociedade em movimento é por si só estranha. O radicalismo de Romanès parece menos argumentado que o de Johann Le Guillerm, mas não saberíamos tê-lo como ilegítimo. Les Oiseaux Fous, Zanzibar, Cirque en Cavale, consideram igualmente a sua arte como intrinsecamente ambulante, como “embaixador do algures”. Mas para além da vida de nómada, é a vida em caravana, ou até mesmo “fixa”, que constituiria o núcleo duro do circo: viver e trabalhar no mesmo sítio, manter uma espécie de interdeterminação dos estatutos sociais (pais e parceiros, artistas e técnicos), viver sordidamente e apertado, “entre si”.

Cerca de um terço dos estudantes do CNAC optam, durante os seus estudos em Châlons, na região de Champagne, por este modo de vida. Alguns constroem barracas de fortuna, outros recuperam velhas caravanas. Fazem isso porque dá “um ar de circo”.

Todos os “colectivos” que evocámos anteriormente não optam por este modo de vida, mas está claro que as duas noções se aliam facilmente.

6. C COMO CAVALO

Não há circo sem arte equestre: é a posição, que lembrámos, de Adrian, mas também a de Alexis Gruss, de Valérie Fratellini que se referem ao “teatro equestre” do século XVIII que

deu origem ao género circo. É também a do Théâtre du Centaure que, apesar do seu chamamento, não vê nenhum inconveniente em receber ajudas “para o circo” nem em ter a sua sede nas comissões de atribuição de ajudas ao “circo”.

Mas Zingaro, que poderia aderir a esta dimensão, recusa-a, porque Bartabas assimila o circo às formas mais antiquadas do circo “tradicional”.

Há outros “cavalos de espectáculo” que não os do “circo”: os cavalos do quadro negro de Saumur por exemplo. Apesar de tudo qualquer espectáculo equestre evoca sempre o circo para a maior parte dos espectadores (o que explica que o grande público não hesite em chamar circo à arte de Zingaro).

7. C COMO CULTURA

Será o circo uma arte? Uma arte intrinsecamente popular? Uma arte do espectáculo? As respostas não são óbvias.

A qualidade fundamental da arte (no ocidente) é hoje a originalidade: é esta noção (que os juristas têm dificuldade em definir) que funda as de autor e as de obra, apesar de alguns jovens artistas (entre os quais os que animam o movimento *copyleft*) estarem a pô-la em causa. A noção de “necessidade interior”, que se deve, ao que parece, a Bram van Velde, combina com esta originalidade e com outras herdadas do romantismo (a maldição do poeta) para determinar uma definição hiper-individualista da arte: é artista quem se autoproclama como tal, é artista a pessoa que tenta escapar a todas as determinações sociais, que inventa a sua vida, que cria as condições da sua existência futura, que assegura ao seu nome a duração que o seu corpo não terá.

O circo, segundo uma concepção deste género, é o “meu circo”, que em nada se parece com o circo dos outros. Questionar se o Que Cir Que é circo ou não, não faz qualquer sentido: Que Cir Que é “o circo segundo Que Cir Que”, nem mais nem menos.

As definições anteriores perdem todo o significado se admitirmos o poder soberano do artista, que consiste precisamente em recusá-las todas. Se não negarmos a Bartabas o seu estatuto de artista, somos forçados a reconhecer que

este tem razão: se ele diz que não faz circo, é porque não faz circo. Quando Anomalie apresenta como circo aquilo que Johann Le Guillerm define como teatro, é impossível, em nome do “circo como arte”, desempatar-los.

II. COMBINAÇÕES

Para os puristas do “circo tradicional”, a sua definição combina todas as dimensões descritas: o circo é um género de espectáculo (*crisol*), que apela a “artes do circo” (*capharnaüm*) e a competências singulares, que contém obrigatoriamente arte equestre, que se dá numa pista (centro), sob uma cobertura móvel. E é uma arte popular. Alguns juntariam a isto números de domaçaõ de animais selvagens.

Há no entanto circos ditos tradicionais que não satisfazem todos estes critérios: ausência de animais, de coberturas fixas...

Ao contrário, o novo circo pode ser analisado globalmente como não satisfazendo todas as dimensões:

- os espectáculos “em frontal” contrapõem-se à primeira (Cirque Plume, Baroque, Anomalie etc.);
- espectáculos com base numa única “arte de circo” (Les Arts Sauts, Le Théâtre du Centaure, as companhias de malabaristas, de palhaços, de acrobatas);
- espectáculos não submetidos à economia ambulante.
- espectáculos sem animais;
- espectáculos “populares” ou “não-populares”.

O resultado da combinação das dimensões é uma grande variedade de definições (que não se confunde com a das estéticas, nem com outros critérios de distinção como a moral da profissão, as ideologias, os modos económicos...)

Continua... ● [TEXTOS GENTILMENTE CEDIDOS PELO AUTOR]

[Bechtout]

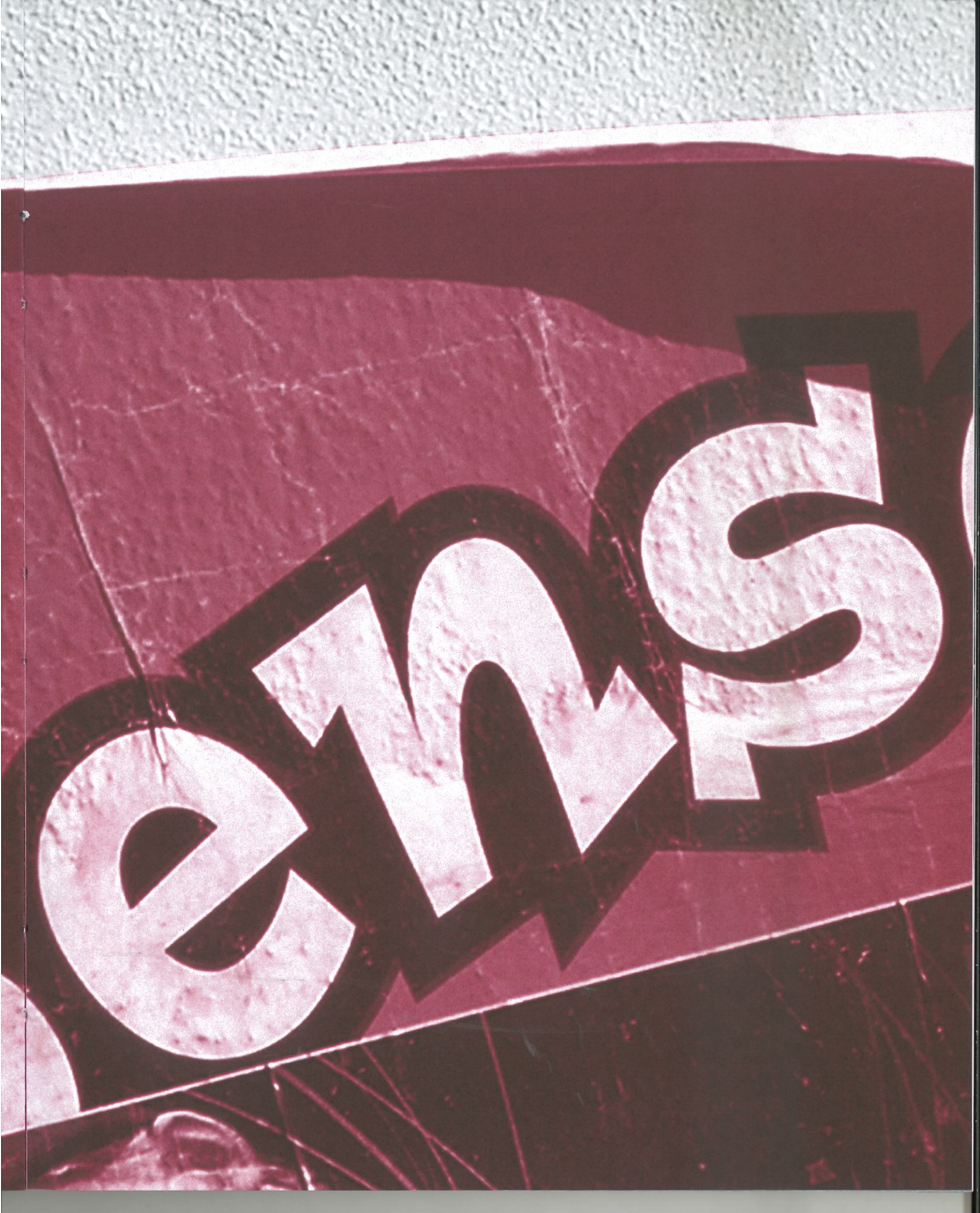












O Circo

J O A N A A F O N S O

UMA TENDA ÀS RISCAS E ALGUMAS CARAVANAS em volta foi o que descobri uma manhã por trás da janela do quarto. Aparentemente nada de novo, um cenário efêmero de todos nós conhecido. Mais uma passagem da fantasia sobre rodas a que chamamos circo e de que eu gostara apenas em criança. No dia seguinte tinham partido e o terreno continuava vazio, como sempre estivera. Foi assim que surtiu em mim a vontade de conhecer o que está por trás deste cenário e que acabou por me levar a viver de terra em terra no circo Chen, obrigando-me a abandonar tantas ideias pré-concebidas sobre este mundo. A minha motivação inicial foi apenas a curiosidade em relação a uma realidade oculta vivida por gente que, afinal, não são apenas palhaços, acrobatas e domadores. Para além do que nos é dado a ver pelo preço de um bilhete, o circo continua a ser uma forma de vida sobre a qual nada se sabe e muito se fantasia.

Independentemente do tipo ou qualidade do espectáculo, o que confere ao circo tradicional um carácter único e absolutamente distinto do 'novo' circo é a realidade social que lhe está associada. Se o novo circo é um fenómeno profissional com objectivos artísticos claros, o circo tradicional é, fundamentalmente, um fenómeno social cujas raízes se perdem no tempo e que assenta apenas na estrutura familiar.

Tal como toda a gente, julgava que o circo era composto por um grupo de pessoas que partilham a mesma profissão e a mesma forma de vida. Mas o circo é muito mais do que isso. Possui características que o tornam numa verdadeira comunidade em que as pessoas, para além de partilharem uma profissão e uma forma de vida, partilham também uma identidade própria e a noção de que pertencem a um

grupo que em tudo se distingue dos demais. Nasce-se, vive-se e morre-se no circo.

A itinerância impõe-se como a característica distintiva mais óbvia das pessoas de circo. Não têm casa, não têm terra, não têm lugar. Num primeiro olhar é, com certeza, este facto que as torna diferentes de 'nós', que as faz pertencer a um mundo à parte onde a riqueza, a estabilidade e a propriedade tal como as conhecemos não fazem qualquer sentido. Por isso, o estereotipo da pobreza do circo parte do pressuposto errado de que a riqueza material tem o mesmo significado para as comunidades nómadas. No circo tradicional itinerante, não são a solidez de uma casa ou a fixação a um território os aspectos mais valorizados, mas antes um capital familiar e simbólico que permite às pessoas encontrar sempre uma forma de vida no mundo onde nasceram.

A mobilidade do circo e as intermitentes aparições nas localidades, escondem a existência de uma comunidade há muito verdadeiramente transnacional que, para além das fronteiras nacionais e da distância que separa as companhias de circo entre si, mantém no seu interior canais e formas de ligação permanentes e um sentido de identidade muito forte. Esta identidade expressa-se de várias formas, nomeadamente através da utilização de uma gíria própria quase incompreensível para quem não conhece, ou da existência de termos diferentes para distinguir as pessoas de circo das pessoas "de fora".

Esta fronteira social e simbólica não distingue barreiras nacionais, geográficas ou linguísticas. Os artistas espalham-se pelo mundo sem que isso constitua um impedimento a um forte sentido de pertença ao seu próprio universo. Um artis-

ta russo não será nunca um estrangeiro num circo português. No circo Chen, apesar de existirem pessoas de múltiplas nacionalidades, a única estrangeira era eu, porque não era 'de circo', não tinha nascido no circo.

No entanto, e ao contrário da imagem comum sobre o circo, este não é uma comunidade homogénea enraizada numa profunda solidariedade entre iguais. Esta ideia é apenas um dos muitos equívocos que rodeiam o circo. Ao contrário do que sobre ele se imagina, o circo encerra uma diferenciação social que marca indelevelmente a vida das pessoas. A diferenciação mais estruturante é a que separa as famílias de artistas contratados das famílias de artistas proprietários dos circos. Embora coexistam numa mesma companhia, estes dois grupos possuem estatutos sociais distintos, que condicionam a natureza das relações entre as pessoas e seu vínculo ao espectáculo e ao trabalho. A família proprietária tem uma posição mais estável na companhia e uma estrutura familiar e económica capaz de acolher cada um dos seus membros, atribuindo-lhes diversas funções mais ou menos duradouras na empresa. Os outros artistas encontra-se sujeitos à fragilidade dos vínculos contratuais com as diversas companhias de circo por onde vão passando.

Um outro equívoco muito frequente é a natureza e duração dos laços que ligam os artistas aos circos. Ao contrário do que geralmente se assume, as pessoas não pertencem aos circos e a sua passagem por uma companhia de circo é sempre transitória. Com excepção das numerosas famílias proprietárias dos circos, que podem ter uma existência mais estável nas companhias, os restantes artistas pertencem a famílias que vendem o seu trabalho de circo em circo, negociando os contratos por temporadas inferiores a um ano. Mais do que a mobilidade geográfica dos circos itinerantes, é esta permanente recomposição dos grupos que confere à comunidade de circo um carácter surpreendentemente mutável.

Mas, em ambos os casos, os artistas viajam e trabalham em família e a cooperação no trabalho é um factor de

integração familiar essencial. Todas as famílias de circo são equipas de trabalho dentro e fora da pista. Toda a gente executa múltiplas funções durante o espectáculo e ainda as tarefas necessárias à manutenção de uma companhia em movimento: a montagem e desmontagem do *chapiteau*, a condução dos veículos do circo, a distribuição de propaganda, a venda de pipocas, etc. Eu própria, só encontrei um lugar na companhia onde vivi quando comecei a participar em várias tarefas do espectáculo e da rotina do circo. Se não o fizesse, nunca passaria de um elemento estranho que apenas observa à distância. Os números de circo são sempre compostos por troupes familiares. Por exemplo, um número de palhaços é muito frequentemente executado por irmãos e sobrinhos, ou pai e filhos homens. As *troupes* de trapezistas e equilibristas são quase sempre um grupo de irmãos. As *partenaires*, que tanta vez assistem os números de circo, são as mulheres, mães ou irmãs dos artistas, elas próprias artistas de outros números do mesmo espectáculo.

A própria contratação dos artistas está sujeita a uma negociação que envolve todas as tarefas suplementares que a família poderá executar, para além dos números no espectáculo. As famílias são contratadas por todos os recursos que têm para oferecer. O trabalho de um artista 'pertence' à sua família e os salários também se encontram sujeitos a esta lógica de solidariedade familiar, constituindo o património comum da família. A colaboração de todos é indispensável e o trabalho de alguns é tomado como o trabalho de todos. Como me disseram várias vezes, "o dinheiro não tem dono". Existe um sentido de lealdade familiar onde se misturam relações de trabalho e relações familiares, o que faz destas famílias um conjunto complexo de interdependências de vários tipos.

A primeira vez que conheci uma artista de circo ouvi uma frase que, no fundo, encerra a natureza do circo em Portugal, embora na altura não tenha compreendido o seu verdadeiro significado: "Em Portugal, os circos não existem. O que existe são famílias de circo". O que é então um circo? Não é, ao contrário do que se possa julgar, uma estrutura →

→ material e empresarial durável e transmissível de geração em geração. É um momento mais ou menos prolongado na história de uma família em que a conjunção de vários factores torna possível a concretização de um projecto comum. Anos mais tarde, pouco resta dele; pode ser alugado, vendido por inteiro ou aos bocados, disperso pelos descendentes, tornar-se obsoleto e acabar num ferro velho. A continuidade do circo não está na existência material, mas no conhecimento transmitido às gerações seguintes, no capital profissional, artístico e simbólico de cada família e na predisposição adquirida para recriar um novo circo ou formar uma família de artistas contratados. Por isso, invariavelmente, por trás de um circo esconde-se sempre a história de uma família. Os circos são, assim, fenómenos conjunturais, materializações no tempo e no espaço (que não é físico mas social). Aparecem e desaparecem, mas não a dinâmica que os faz nascer ou morrer, nem as famílias que os tornam possíveis.

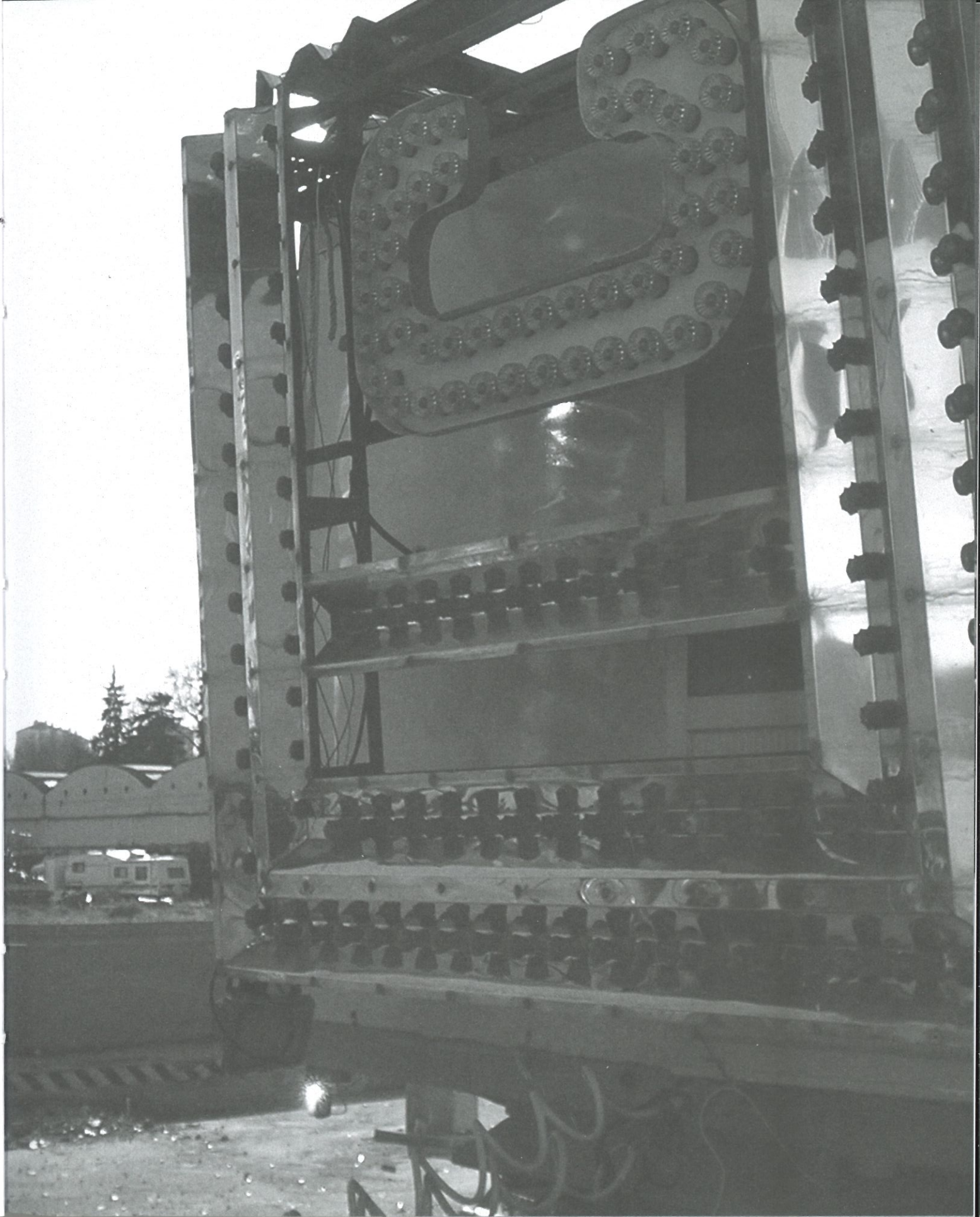
A fragilidade é o conceito chave para entender o mundo do circo tradicional. A natureza das relações entre as pessoas, dos contratos de trabalho, das próprias empresas de circo, da propriedade, dos bens, tudo é volúvel e transitório. Qualquer situação transporta em si um colapso iminente; por isso, a regeneração social e a rapidez com que o cenário se transforma são surpreendentes, o que confere às pessoas de circo uma capacidade única de se reajustarem a todos os equilíbrios precários, de recomeçarem do zero sempre que necessário e encararem a mudança com muita naturalidade. Esta capacidade de adaptação à mudança não se aprende em nenhuma escola de circo, mas na própria vida de circo.

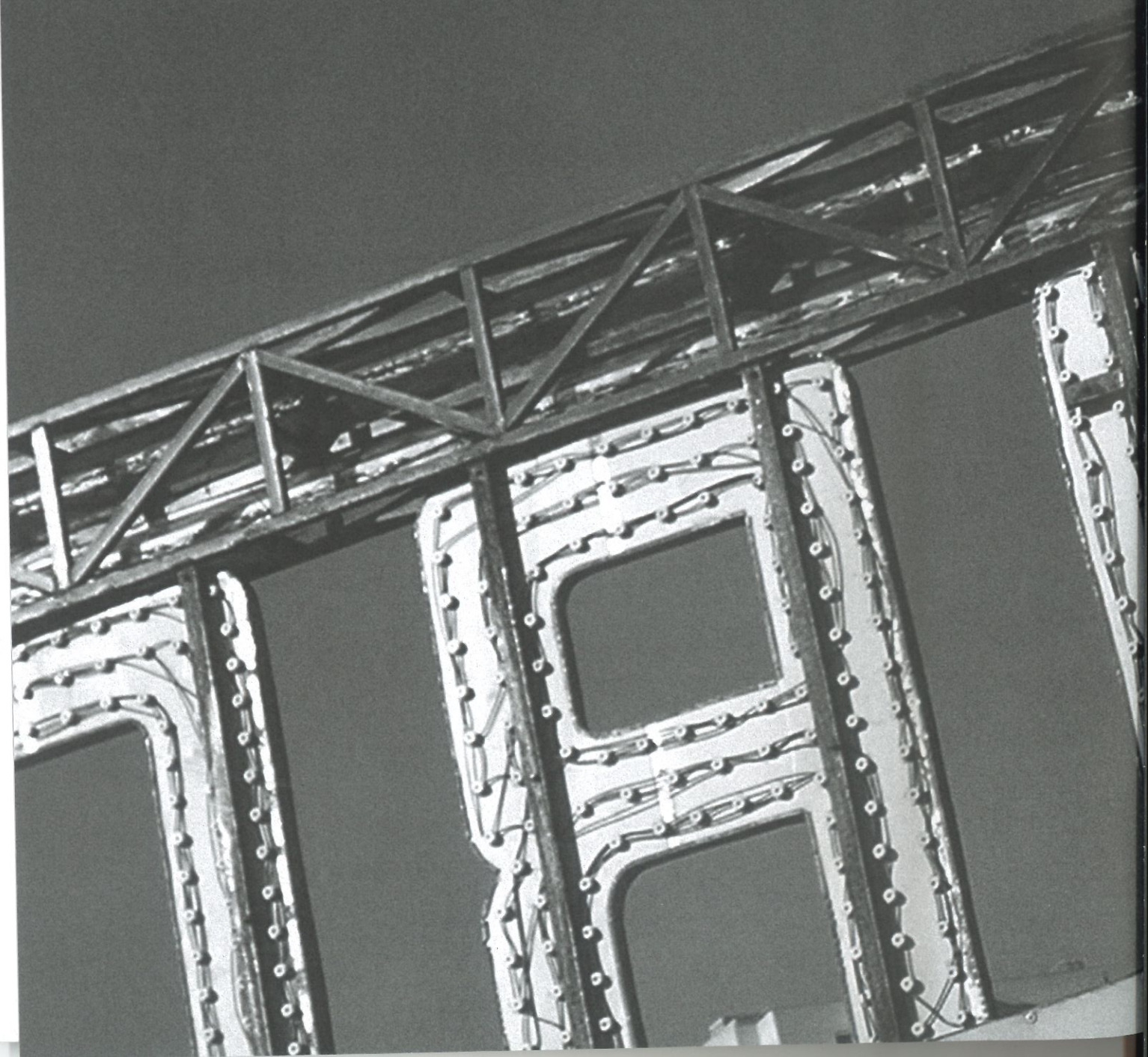
A arte de circo permanece presa a uma lógica familiar de organização e gestão do trabalho. Nalgumas características do espectáculo de circo tradicional podemos reconhecer as marcas disso mesmo. Por exemplo, na falta de relação entre os números, que é fruto da necessidade das múltiplas reformulações do espectáculo ao longo de uma temporada, estas, por sua vez, fruto da recomposição quer das companhias quer das próprias famílias. Também a repetição dos números, que pouco variam de circo para circo, é o resulta-

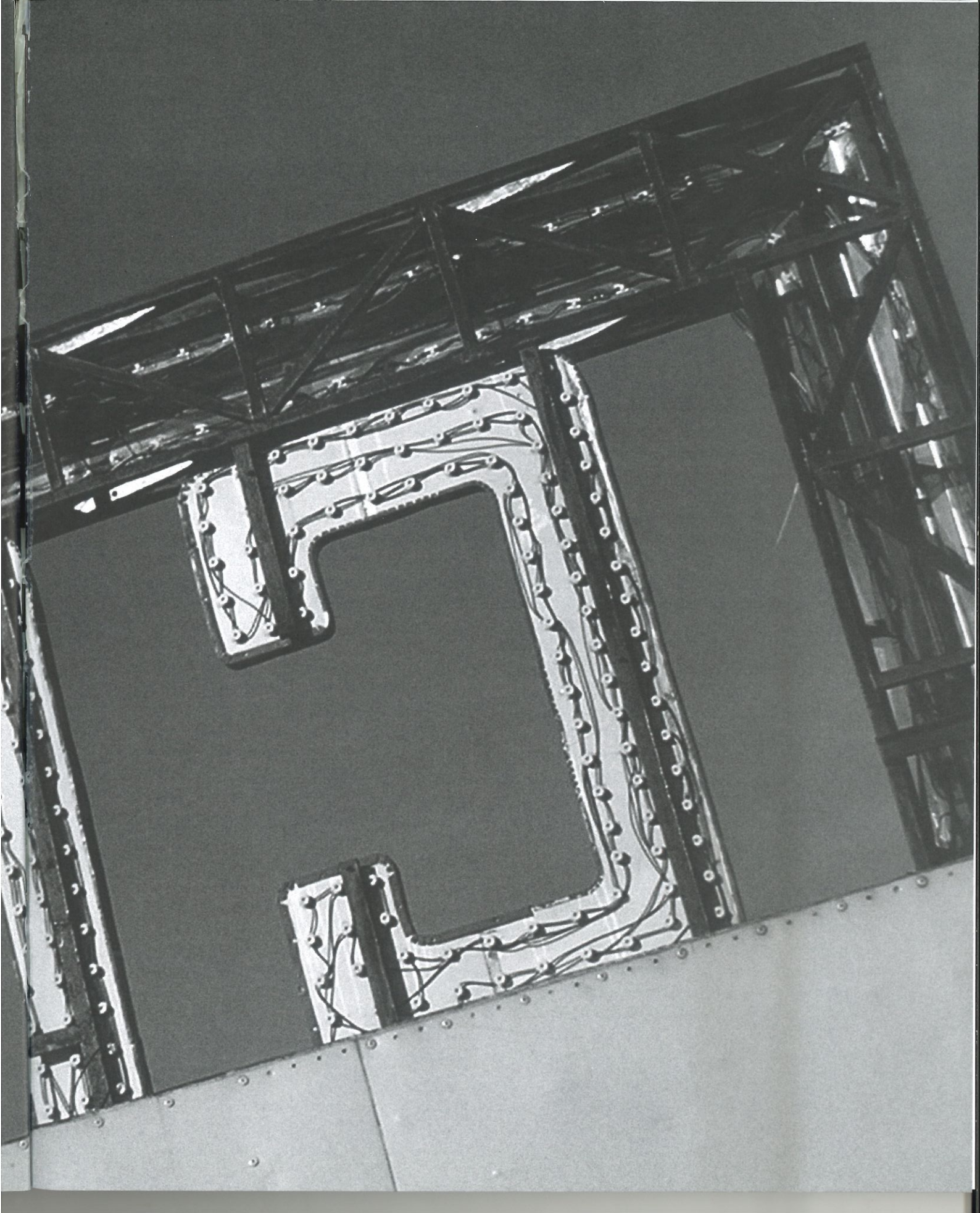
do de uma aprendizagem que não sai fora do universo familiar e da passagem do conhecimento de pais para filhos. A reduzida capacidade tecnológica do espectáculo e dos circos, é fruto das baixas qualificações destas famílias e dos limitados recursos económicos. Assim, o próprio espectáculo, tal como o conhecemos, é o reflexo da complexa realidade social que o suporta.

Este circo parece encontrar menos entusiasmo junto do público, nomeadamente junto do público do novo circo. Mesmo assim, o circo tradicional chega às mais recônditas aldeias do país, mantendo uma carácter popular, enquanto que o novo circo permanece um espectáculo das elites urbanas. As próprias pessoas de circo reconhecem a necessidade de alguma renovação do espectáculo, mas isso, como vimos, obrigaria a uma transformação da organização social desta comunidade e a uma maior ligação com o mundo exterior e com as outras artes do espectáculo.

Em Portugal e noutros países, a experiência acumulada ao longo de gerações consolidou uma forma de fazer circo assente exclusivamente nos recursos familiares, o que não significa que se assim não fosse o circo não existiria, pois a arte de circo é universal. Como espectáculo, o circo em Portugal não difere muito do que encontramos noutros locais do mundo. Mas a realidade social que o torna possível pode ser diferente. É neste sentido que o circo tradicional pode ser um fenómeno antropológico único, ao mesmo tempo tão próximo e tão distante. •







A emancipação das “artes do circo”

J E A N - M I C H E L G U Y

EM PRIMEIRO LUGAR, os anos 1980 assistiram à produção simultânea de dois factos, estando o segundo parcialmente dependente do primeiro: a emergência do novo circo, que tem efectivamente raízes no circo, mas não apenas nele, e a emancipação de cada uma das “artes do circo” (malabarismo, acrobacia, palhaços, artes aéreas...) relativamente às pistas.

Deste modo, um Jérôme Thomas, e em seguida quase todos os malabaristas, podem hoje declarar que “o malabarismo é um malabarismo”, ou seja, não é dança, nem teatro e muito menos uma arte “do circo”. Classificar como novo circo as suas criações, ou o teatro equestre de Zingaro, não faz qualquer sentido.

Até o nome de “artes do circo” é problemático, já que faz referência a um género recente, e quem sabe efêmero, quando o malabarismo tem quatro mil anos, a dança de corda seis mil, não falando da farsa ou da arte equestre, cujas origens se prendem com a noite dos tempos. A expressão “artes do circo” é no entanto uma grande novidade, no que se refere ao reconhecimento da autonomia de cada uma das artes. O facto de ela entrar na denominação do CNAC (*Centre National des Arts du Cirque*), objecto principal da “política do circo”, faz dela uma noção de referência. De facto, a emancipação destas artes (...) é o evento mais notável da história recente do circo, e talvez um marco significativo da história da arte. As companhias de malabaristas e de palhaços contam-se agora às dezenas, algumas companhias dão apenas destaque às artes equestres, e vê-se aparecer espectáculos unicamente com base na acrobacia.

Segunda razão, a diversificação das fontes e das formas estéticas: as obras do Cirque Baroque, ou as do Cirque

Désaccordé, por exemplo, poderiam de modo igualmente legítimo ser chamadas de “novo teatro”, e já não se contam as criações, ditas “de circo”, que se aliam bastante à “dança contemporânea”. Quanto à Compagnie Foraine, as suas criações são também da competência das artes plásticas. De modo mais geral, a multiplicidade das propostas circenses actuais e a originalidade de cada uma delas condena antecipadamente qualquer veleidade de agrupamento.

A terceira razão deve-se ao tempo que passa: formal, como ideologicamente, nada se parece menos com as primeiras criações do novo circo (fim dos anos 1970, início dos anos 1980) do que as últimas experiências dos jovens artistas de hoje, inventores do “circo contemporâneo”. Reforçando estes argumentos artísticos e críticos, que Jean-Marc Lachaud especifica, os próprios espectadores não se identificam com a demasiadamente cómoda oposição circo tradicional/novo circo e recorrem por vezes, como nos confidencia Florence Lévy, a interessantes categorias para a ultrapassar.

Se o termo novo circo é hoje constestável, e partindo da oposição que está no princípio, não deixou de ser, no seu tempo, pertinente e necessário. Martine Maleval demonstra-o ao narrar a epopeia de três circos, Archaos, o Cirque Plume e o Cirque Baroque, todos três filhos do Maio de 68, que continuam rebeldes, apesar da passagem do tempo ou da crítica dos seus sucessores. Caroline Hodak-Druel desenvolve, sem interrupção, um ponto crucial, que é a mudança do olhar dos artistas do circo e dos seus contemporâneos sobre os animais.

ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DO NOVO CIRCO

A presença ou a ausência de espectáculos de animais, espe-

cialmente feras, é uma marca certa para distinguir o novo circo do circo “de antes”. De facto, um Josef Nadj sonhava ainda em 1995 pôr em palco um lince em *Le Cri du Caméléon*, mas não o fez. De facto, a Compagnie Foraine continuava, em 2000, a exhibir dromedários e vacas, mas era para que estivessem ali, simplesmente ali, como animalidade pura, misteriosa, desumana, e quase como cenografia. De facto, não acabamos com os cavalos, aliás talvez tenhamos apenas começado, com esta incrível criação do actor-centauro, ao qual, Emmanuel Bez, aliás Manolo, dá hoje corpo e voz, após ter feito a teoria numa memória de doutoramento. E de facto, há gatos (aquele que seduz Claire Py sob a cobertura móvel de Alexandre Romanès valeria por si só a deslocação), cães (último dos quais: Patapouf, em *La Tribu Iota*, o espectáculo de fim de curso da última promoção do CNAC), pombas na família Morallès, um fantasma de cabra que assombra o acampamento do Cirque Convoi, excepcional, havia o Suzy, o rato de Nikolaus, as galinhas de *Archaios*, há principalmente mil animais imaginários, com aspectos realistas como no Cirque Plume, surrealistas como no Cirque Invisible de Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierrée, ou em *La Symphonie du hanneton* do seu filho James Spencer Thierrée, ou completamente intocáveis, para não dizer conceptuais, como um cameleão que, no espectáculo da sétima promoção do CNAC, grita sem nunca aparecer, excepto sob a forma de um enorme caracol.

Para além da sua recusa de apresentar espectáculos de animais, o novo circo afirmou-se, pouco ou muito, cortando manifestamente com todos os códigos então em vigor: o facto da pista ser circular, a dramaturgia fundada na sucessão de números sem ligação “lógica” entre eles, a estrutura babélica do espectáculo – que progride por escalões até ao ponto certo, porque construído, como sobrenatural –, a estética saturada de vermelho, de brilhos, de rufos, projecção de serradura, de cheiro de caganitas, e de mil e um sinais emblemáticos – peruca, nariz, sapatos imponentes, bancos estrelados dos elefantes, balão equilibrado no focinho do otária, alamares de Monsieur Loyal, cabeça de domador na boca

do leão, etc. O novo circo atacava, ao mesmo tempo, os códigos e a ideologia que o justificavam: uma concepção do homem que considera como pior inimigo o animal que ele é, uma concepção da mulher que a quer exclusivamente graciosa e desejada, uma concepção tribal do mundo que exalta a comunidade (das emoções) para diminuir a desigualdade social (das posições), uma concepção circular e fatalista do tempo (apresentaríamos incessantemente a mesma prova sacrificatória), uma concepção da criança como um derradeiro juiz (costumando a verdade sair da boca delas), como futuro adulto (que deve ser educado nesta perspectiva) e como eternidade inultrapassável (permanecemos crianças durante toda a vida), uma concepção do circo simultaneamente mística e prosaica, que o vê rico de pobreza, orgulhoso da sua marginalidade, tanto crítico como popular. E, principalmente, esta concepção do ir sempre mais além que faz os artistas correrem um verdadeiro perigo de morte.

O novo circo, ou melhor, os novos circos dos anos 1980, não renegaram todos estes traços, nem simultaneamente nem conjuntamente, mas cada um deles terá sido, em cerca de vinte anos, posto em causa. Impregnado de moral cristã, comunitária e rural, o circo tradicional, familiar, dinástico, de clã, construiu uma lindíssima torre de marfim ambulante, de nenhum se diria um gueto, que nada parecia poder demolir, a não ser a desleal concorrência da televisão, que desde os finais dos anos 1960 invadia as residências e as almas, excitando entre os circos desertos a concorrência comercial pouco cristã. Os mais “modernos”, os mais ricos, os mais espertos sobreviveram aos progressos da tecnologia, mas não se aperceberam da chegada do Maio de 68, que ia inexoravelmente pôr em causa, talvez não a fortuna (já colossal em algumas famílias), mas pelo menos o seu sistema de valores e o género de beleza.

Com os códigos estéticos e a ideologia que os funda, o novo circo rejeitou também a economia do circo tradicional, inteiramente virada ou para o lucro máximo, que vinga o nómada – e particularmente o cigano – afrontas incessantes que lhe inflige o sedentário, que vinga o saltimbanco do →

→ opróbrío no qual o seguram os poderes, civis como religiosos, desde há milénios, que vinga o artista do desprezo, da condescendência dos seus pares de outras “disciplinas”. Como veremos no artigo de Gwenola David e Dominique Sagot-Duvauroux, a mudança de paradigma estético também tem incidências económicas, sobre as condições de produção, de difusão de espetáculos, e sobre os modos de vida. Emmanuel Wallon, evoca, por sua vez, as consequências políticas: o novo circo, reivindicando a criação contra a reprodução, o “serviço público” do teatro contra a procura do lucro, e o perigo da arte contra o risco capitalista, tirou partido da melhor maneira do novo dado político introduzido pela eleição de François Mitterrand para a Presidência da República em 1981. Após ter obtido, pela primeira vez na sua história, subsídios públicos, o circo verá nascer, e desenvolver-se rapidamente uma “paisagem institucional” completamente inédita: criação de uma Escola Superior das Artes do Circo, de fundos de apoio à criação, constituição progressiva de uma rede de locais de produção... Vinte anos mais tarde, o “ano das artes do circo” (entre 2001 e 2002) decidido pelo Ministério da Cultura vem consagrar o compromisso do Estado e manifestar solenemente o reconhecimento público das artes do circo. Apesar da “política do circo” se encontrar ultrapassada pelas necessidades que ela própria suscitou, ou dividida entre os princípios contraditórios (ajudar a raridade arriscando o elitismo, apoiar as formas populares arriscando a mediocridade), somos forçados a reconhecer que ela é única no mundo ocidental e que contribuiu profundamente para as mutações das quais nós falamos.

Das instituições que ela criou, é sem sombra de dúvida o CNAC que terá exercido a influência mais notória na evolução das formas estéticas. Porque, desde 1989, saem cada ano da Escola Superior das Artes do Circo que ele abriga, uns quinze artistas polivalentes e de muito alto nível técnico, o que, para além do simples crescimento demográfico dos saltimbancos, cria um efeito de arrebatamento e de rivalidade sobre as outras escolas. Porque a arte e o risco da criação são apresentados aos estudantes como dimensões

pelo menos tão importantes como a competência técnica – uma intenção claramente exposta em todos os espetáculos de fim de curso, encenada por coreógrafos ou dramaturgos contemporâneos (François Cervantès, Josef Nadj, François Verret, Guy Allouche, Jacques Rebotier, Hélé Fattoumi e Éric Lamoureux, Francesca Lattuada, para não se ir além de 1994). Finalmente, porque estes estudantes estão na origem do florescimento de novas companhias.

A EMERGÊNCIA DE UM CIRCO CONTEMPORÂNEO

O *Cri du caméléon* é constantemente citado e há uma razão para isso: é a primeira vez na história do circo que uma peça é tão ostensivamente assinada. Pierre Bidon, Bernard Kudlak ou Christian Taguet, fundadores, respectivamente, dos circos *Archaos*, *Plume* e *Baroque*, mesmo sendo autores, nunca teriam pensado em juntar os seus nomes às suas criações, nem nessa noção de autor que é fundamental, no plano jurídico francês, para a ideia de obra original. O sucesso público de *Cri du caméléon*, a onda de choque que veio suscitar, mas sobretudo a sua simples possibilidade, descolam-se do novo circo e da política de Estado que este inspirou. Devendo-se tudo isto, evidentemente, à arte de Josef Nadj, que saindo do caminho tradicional e fundindo a dança, o teatro e a acrobacia inaugurou, do melhor modo possível, a era do “circo contemporâneo”, fazendo no novo circo, *ipso facto*, um género clássico.

A diversificação das estéticas e a renovação das gerações tiveram, por vezes, como consequência o atear de discussões inéditas: é o caso da acusação que alguns rebeldes históricos do novo circo fazem ao CNAC de produzir artistas “formatados”, “viciados”, ou do aborrecimento que as criações dos “mais velhos” provocam nos jovens artistas. Entre estas tensões, que são bem normais num meio que Pierre Bourdieu considera estar em vias de se constituir em “campo artístico”, há um diferendo que tem um peso muito particular – aquele que opõe a pista à cena. A razão de ser do circo é a pista, a área central de representação, ou o círculo não é senão uma forma contingente, possível mas não necessária,

do circo? Philippe Goudard sustenta a primeira tese, também subscrita por numerosos artistas. O facto de Héra Fattoumi e Éric Lamoureux, e depois Francesca Lattuada, terem montado os espectáculos – verdadeiramente audaciosos – das duas últimas produções do CNAC, tendo-se limitado absolutamente ao círculo da pista, mostra a actualidade desta questão, que os adeptos do novo circo acreditavam já nem existir. A bem dizer, o problema não é unicamente estético: reivindicar o circo é optar também pela “itinerância”, um modo de difusão incomparavelmente mais caro que o dos espectáculos “em frontal”, até mesmo por causa da vida nómada. Mas então, vamos considerar que as criações da *Anomalie*, do *Cirque Plume*, e de tantas outras companhias que concebem os seus espectáculos “frontais”, não têm a ver com circo?

A distinção que Johann Le Guillerm, fundador do Cirque Ici, estabelece entre saltimbancos e circenses convida à clarificação do debate. Os primeiros, dotados de competências imemoriais (dançar sobre uma corda, lançar e apanhar os objectos com desembaraço ou virtuosismo, etc.); podem usá-las nas mais variadas configurações arquitecturais. Os segundos, ao contrário, desenvolvem-se a partir do “jogo central” ou “em torno” de uma especialidade. Trata-se então de saltimbancos não circenses, de circenses não saltimbancos, e claro, de saltimbancos circenses. O circo é apanágio destes últimos, ou poderão as três categorias encarná-lo legitimamente? A questão permanece em aberto.

Uma coisa é certa: o circo é um conceito tão necessário como a dança, o teatro ou a música. Mesmo continuando a ser difícil de definir e prestando-se a interpretações contraditórias, o circo é experimentado, todos os dias, pelos malaba-

ristas, pelos acrobatas, pelos trapezistas, pelos equilibristas, condicionando os seus gestos e a sua maneira de estar no mundo. É apenas a sua experiência que o fundamenta; os bailarinos, os comediantes, os músicos sabem por experiência própria que o circo, especialidade dos seus colegas, é uma arte indispensável, incluída na sua própria formação.

Não pretendemos aqui fazer uma lista das invenções estéticas do circo nos últimos trinta anos, mas fazer vislumbrar, com a ajuda de alguns exemplos, em torno de que elementos gira a criação circense actual. As noções de colectivo de criação, de convívio partilhado com os espectadores, de economia de meios, de audácia, de empenho são essenciais aos olhos dos artistas de circo de hoje. Falta ainda juntar-lhes os valores da sinceridade, da generosidade e da simplicidade que todos praticam igualmente. Eles delineiam um pensamento da arte contemporânea que se cruza, muitas vezes, com o dos bailarinos ou com o dos comediantes. Muito aberto para o social e resolutamente anti-elitista, empenhado na prática das artes do circo por amadores (actualmente muito em voga) e, sem dúvida, animado pela vontade raivosa de acabar de vez com a imagem de “arte menor”, de “desporto de lantejoulas” ou de marginalidade, que está colada à pele do circo há cerca de cinquenta anos, este pensamento, tão exímio como a imaginação dos artistas, posiciona hoje as artes no circo na vanguarda.

A poesia, o humor (muitas vezes absurdo), a mistura dos géneros, a construção, sobretudo sob a égide da música, de universos sensoriais singulares, e a proximidade de artistas e espectadores são alguns dos traços aparentes do circo contemporâneo. Mas os resultados da convivência dos →

→ espectáculos, da prática das artes do circo amador e da criação actual são mais profundos neste domínio do que o fascínio por estas novas formas do “espectacular”. Devido, pelo menos, a duas das suas características fundamentais – a energia e o “solismo”, o circo dá, hoje, uma representação do mundo em consonância com os nossos sonhos contemporâneos: solistas por necessidade, os artistas de circo incarnam um individualismo não egoísta nem autista, tão positivo e fácil de assumir quanto mais é posto ao serviço do colectivo. Quanto à energia, que se dá a ver no empenho do artista, de corpo e alma, na sua “presença” nos outros e em si mesmo, ela é também uma vantagem: uma matéria pouco conhecida, que é explorada pelas artes ditas “energéticas” ou pelas suas primas “marciais”, e que tem a ver, sem dúvida, com esse “mental” que faz toda a diferença entre dois competidores do mesmo nível. Esta energia é-nos transmitida sob a forma de novas sensações, mais subtis, mais diversas que as três emoções fundamentais, riso, medo e encantamento, que o circo tradicional exaltava. Isto acontece, por exemplo, com o voo planado de *Les Arts Sauts*, com a extrema lentidão de quase todos os malabaristas, com o assombro de certos quadros de *Où ça?* do *Cirque Ici*, com o cocktail explosivo de risos e lágrimas em *Chain cru* de *Cahin-Caha*, com a vertigem desejada nas composições de Mathurin Bolze no trampolim.

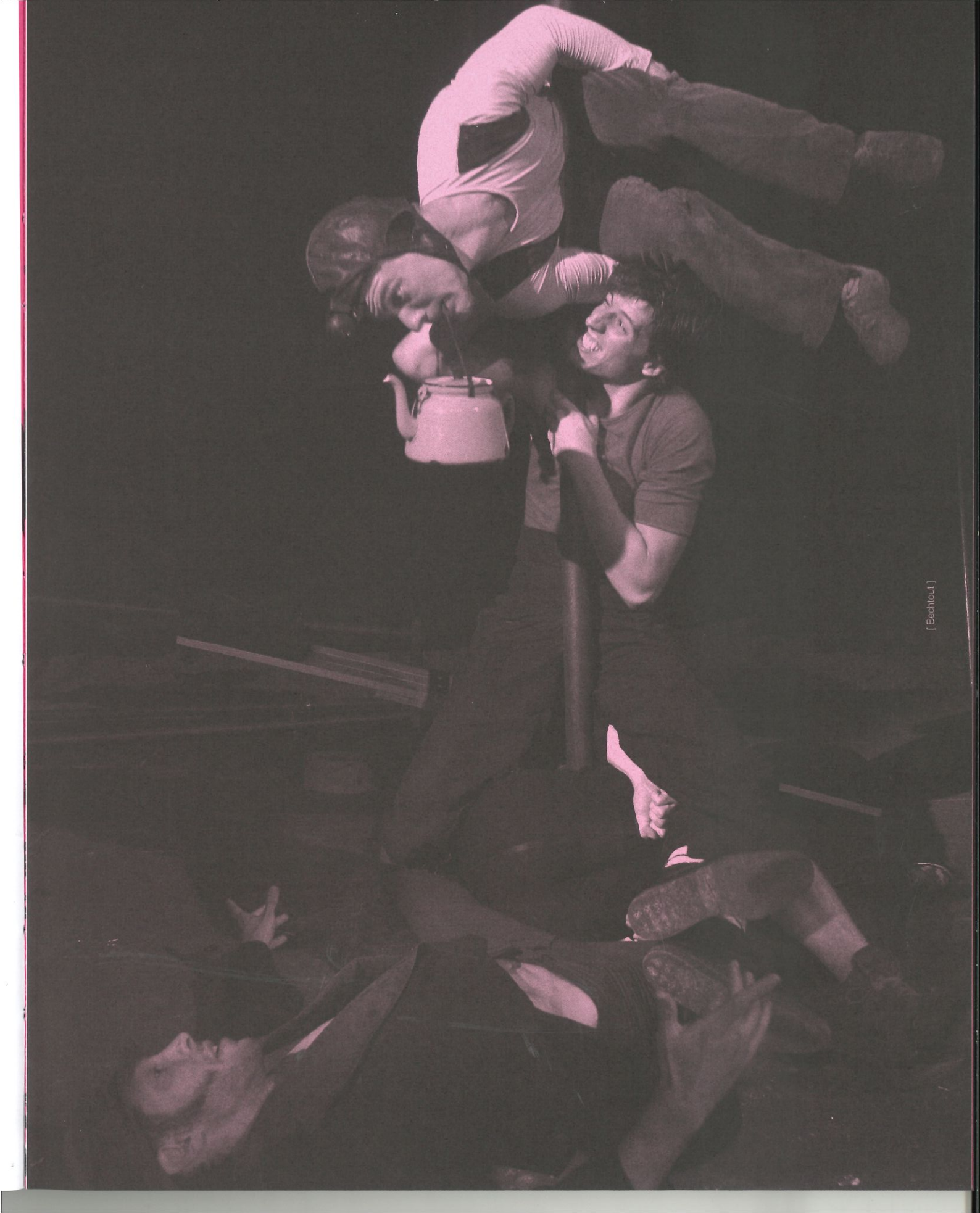
Modo de interrogação do mundo e do conhecimento, o circo não é, simplesmente, uma arte do espectáculo. A sua mutação não é, tão pouco, exclusivamente artística: ela é também sensível ao modo como as artes de circo são transmitidas, recebidas e “administradas”. A invenção do novo

circo, em meados dos anos setenta, é contemporânea da abertura das duas primeiras grandes escolas de circo ocidentais: a *École nationale Annie Fratellini* e a *École au carré d’Alexis Gruss et Silvia Monfort*. Hoje, em França, há cerca de seiscentas estruturas de ensino das artes do circo (entre as quais uma Escola Superior e vinte escolas de nível elevado). Milhares de crianças iniciam-se, todos os anos, nestas escolas de artes acrobáticas e *clownescas*.

(...)

Mas, embora as mudanças tenham começado em França, elas estendem-se agora a outros países. Lentamente, o teatro acrobático chinês moderniza-se, os Estados Unidos abandonam o “maior espectáculo do mundo” para redescobrir um certo intimismo, o Quebeque viu nascer a mais florescente empresa de circo de todos os tempos, o *Cirque du Soleil*, cuja glória internacional terá, sem dúvida, tanta repercussão como o circo contemporâneo francês. A Rússia, atravessando dificuldades económicas, tem tido dificuldade em encontrar a inventividade do passado, mas permanece um país cheio de promessas para as artes do circo. A novidade mais surpreendente vem, sem dúvida, de África, onde a aliança entre o circo europeu e as tradições musicais e acrobáticas locais poderão “dar à luz” um género inédito. ●

[TEXTOS GENTILMENTE CEDIDOS PELO AUTOR]



[Bechtout]

A mulher palhaço

PAULO CUNHA E SILVA

PORTUGAL ERA O PAÍS DO CIRCO. As tendas de circo eram um dos mais persistentes sistemas de descentralização cultural do país. Havia circos nacionais e internacionais que rivalizavam pela nossa atenção e assentavam arraiais na mais recôndita vila. O circo era um cinema paraíso com actores de carne e osso.

Lembro-me de, com a minha avó, miúdo de 10 anos, ficar na imensa agitação de uma matiné no Coliseu do Porto. A minha avó era vidrada em cadeiras de pista. Ela dizia aquilo com uma solenidade definitiva. Chegava à bilheteira e pedia “duas cadeiras de pista”.

Não sei porquê, mas os números de que gostava menos eram os palhaços. Aquela forma como a graça era obrigada a sair sem qualquer tipo de contemplação e hesitação, não me convencia. A partir daí sempre desconfiei de anedotas, de quem as contava e fazia disso uma profissão de fé. Nunca gostei dos “malucos do riso” nem, naturalmente, do abjecto “levanta-te e ri”, um dos mais obscenos e indignos momentos da televisão portuguesa, só rivalizando com o agonizante *Big Brother* na candidatura a tal pretexto.

E, assim, quando me convidavam para o cinema e me propunham uma comédia, eu dizia sempre, drama! Faltava à comédia seriedade. Verosimilhança. E a ficção embrulhada em gargalhadas perdia esse contracto com a verdade. Quem vai ao cinema, quem vai ao teatro, mesmo que aquilo que se vê seja violento e perturbante, tem sempre o íntimo desejo, o desejo muitas vezes perverso, de que aquilo possa ter qualquer coisa a ver consigo. Mesmo que não gostemos é importante que estejamos em condições de dizer “isto podia ter-me acontecido”. A comédia é uma superação da mentira.

A comédia é uma subvida. As vidas felizes nunca estão próximas da comédia. São, sim, uma versão resplandecente da tragédia. A felicidade absoluta é sempre trágica. É sempre um excesso que transporta dentro de si uma irrazoabilidade.

É por isso que no circo preferia os acrobatas e os trapezistas e também as feras. Porque, aí, a tragédia era uma iminência. O trapezista podia cair, o domador de leões podia ser comido pela fera. E o circo era para mim esse universo bipolar em que a gargalhada que eu não dava era rapidamente substituída pelo perigo, pela vertigem da morte.

Os palhaços pareciam-me sempre um intervalo, um anticlímax, cuja função era só criar condições, limpar emocionalmente o terreno, para o clímax que se seguia.

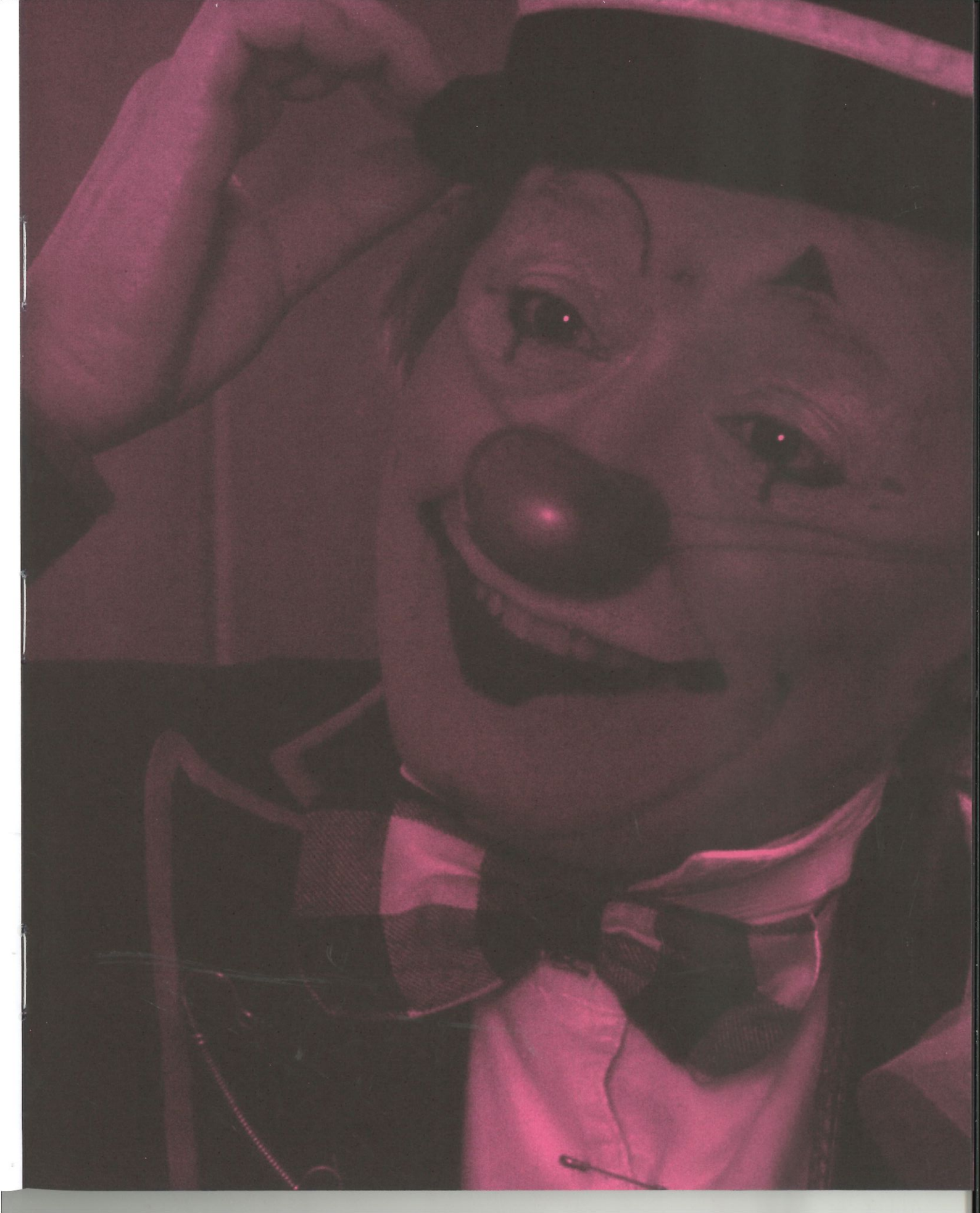
Mas um dia fiz um *zoom* até um palhaço. Era uma mulher palhaço. E tudo aquilo que do alto da minha segurança trágico-literária eu repudiava, deixou de acontecer. A mulher palhaço conseguia resgatar aquela dimensão impossível, aquele voo de águia que só reconhecia aos trapezistas. Ou aquele fascínio pela domesticação do medo que os domadores de leões exibiam.

A mulher palhaço era um ser ambíguo que se colocava totalmente para lá da dicotomia simples do palhaço rico, palhaço pobre. Ela rompia esse determinismo social que no circo (o lugar da felicidade triste) continuava a existir. A mulher palhaço era a terceira via do circo.

Alguém que se colocava para lá do perigo eminente de números arriscados e para lá da segurança fácil da gargalhada imediata.

Longa vida, mulher palhaço! ●

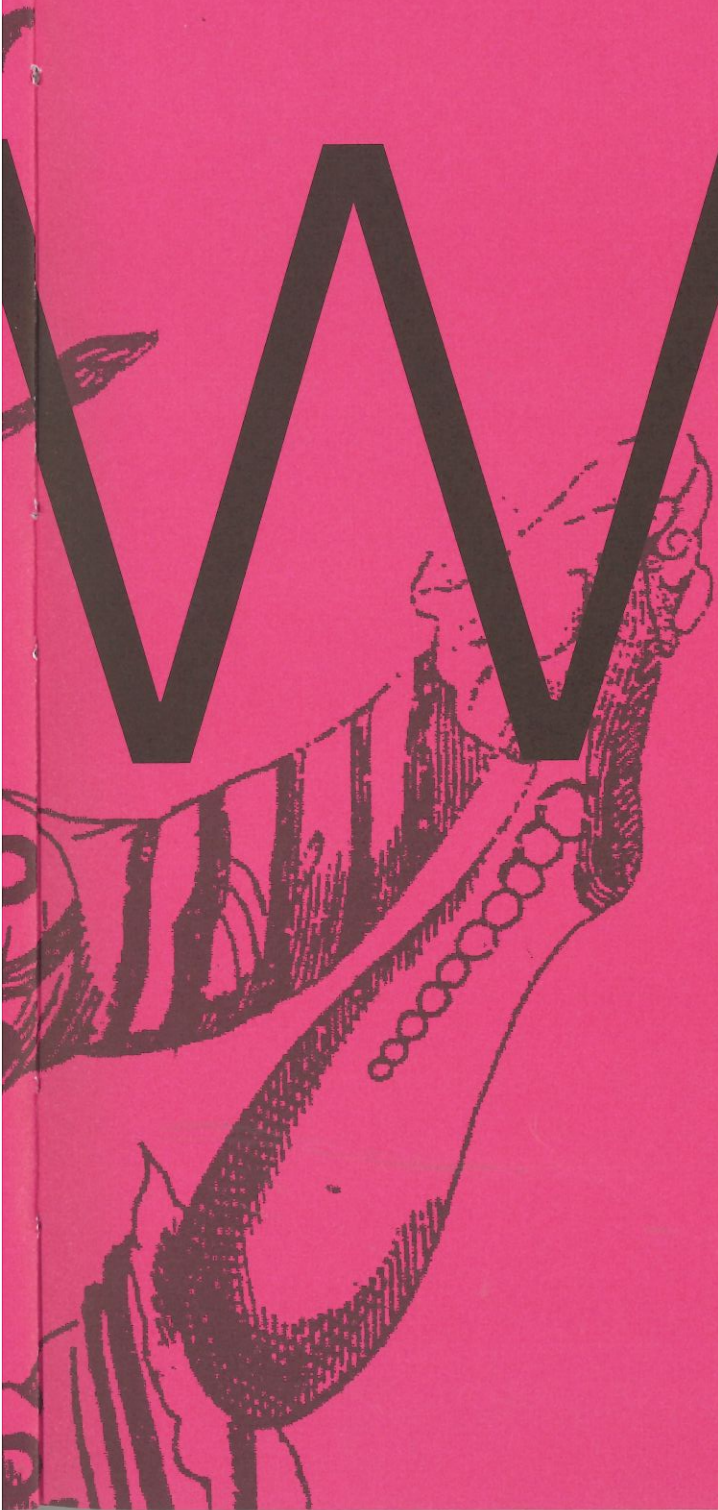
[IN “DIÁRIO DE NOTÍCIAS”, 23.11.2003]



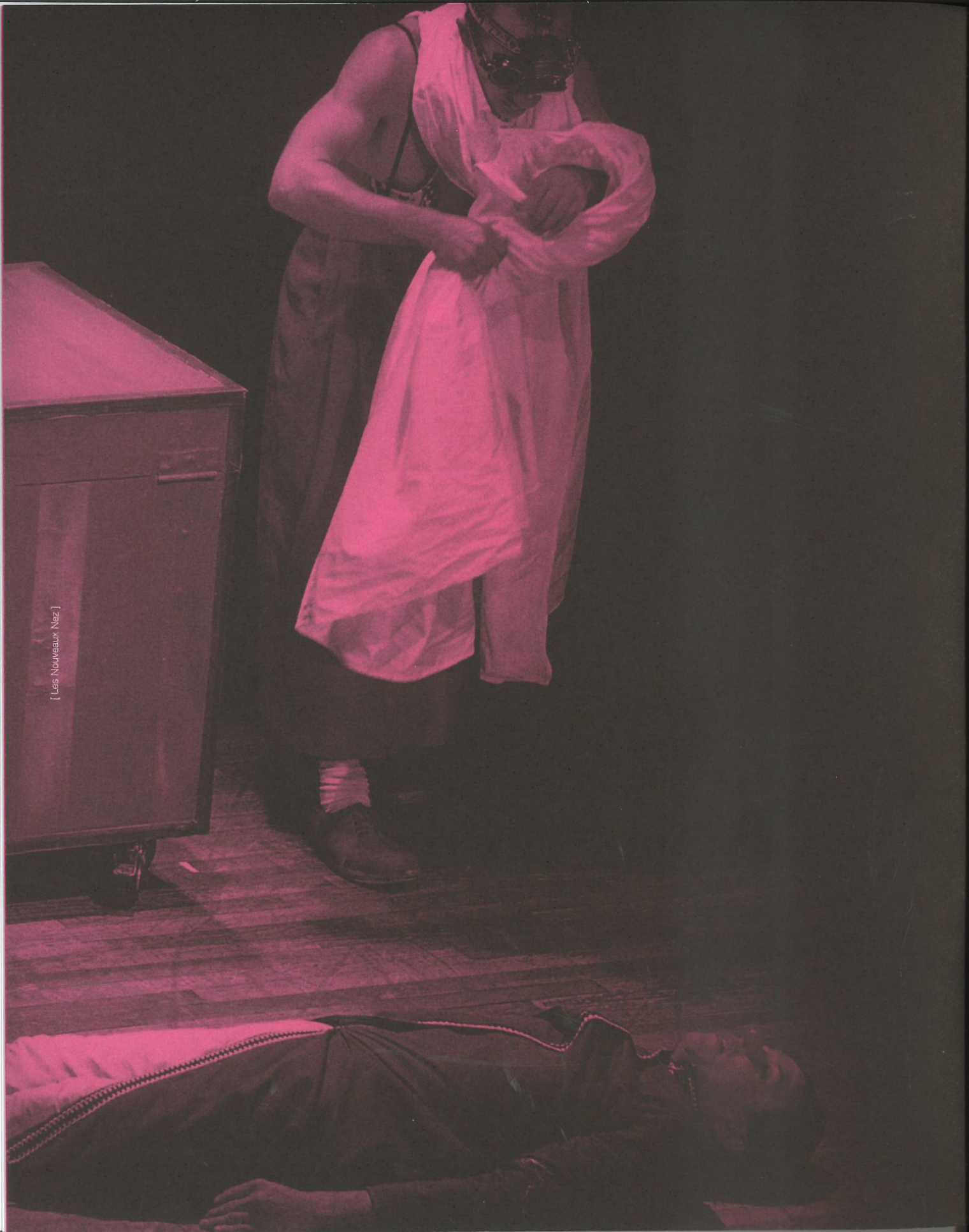
Clo



W W n !



[Les Nouveaux Nez]

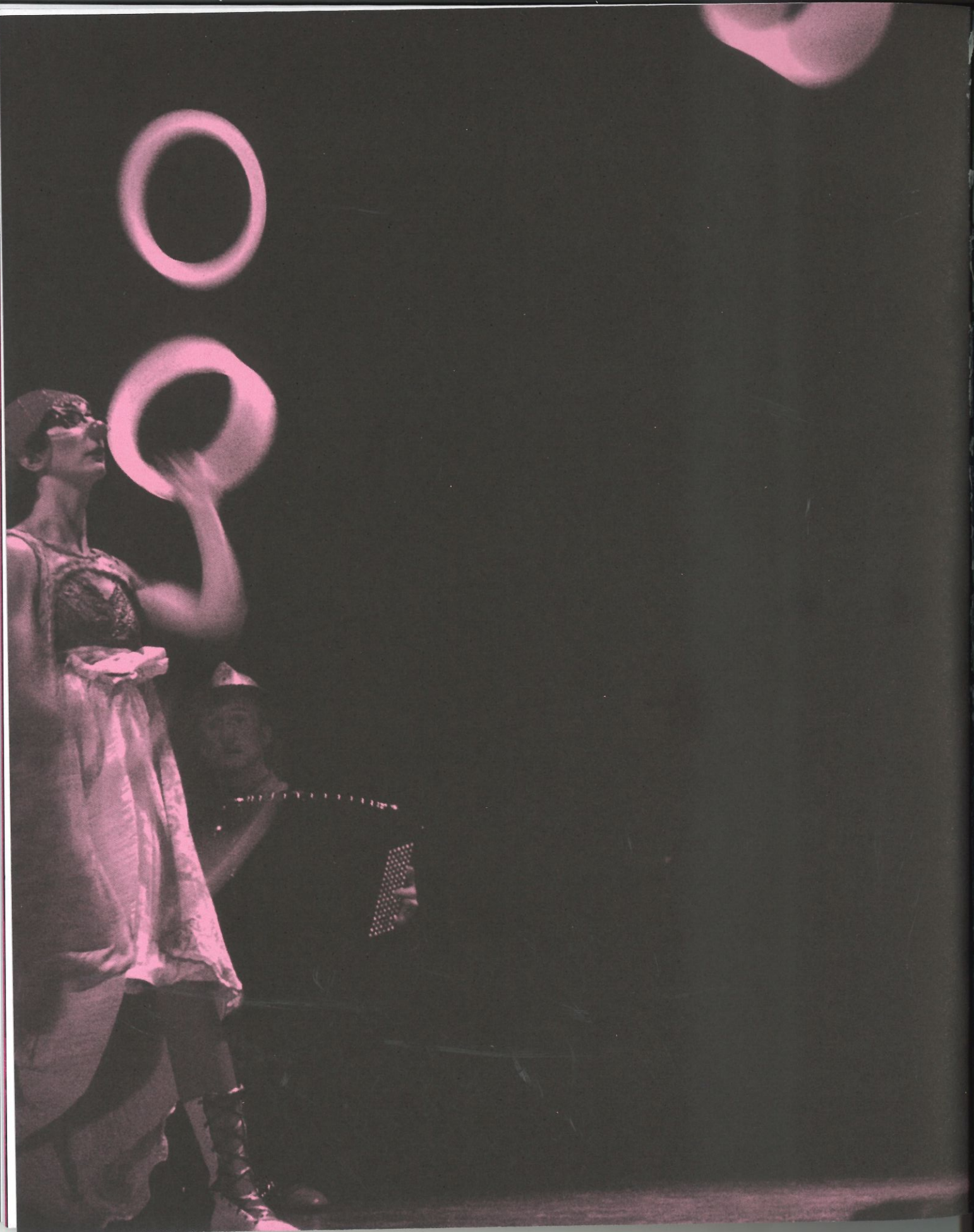


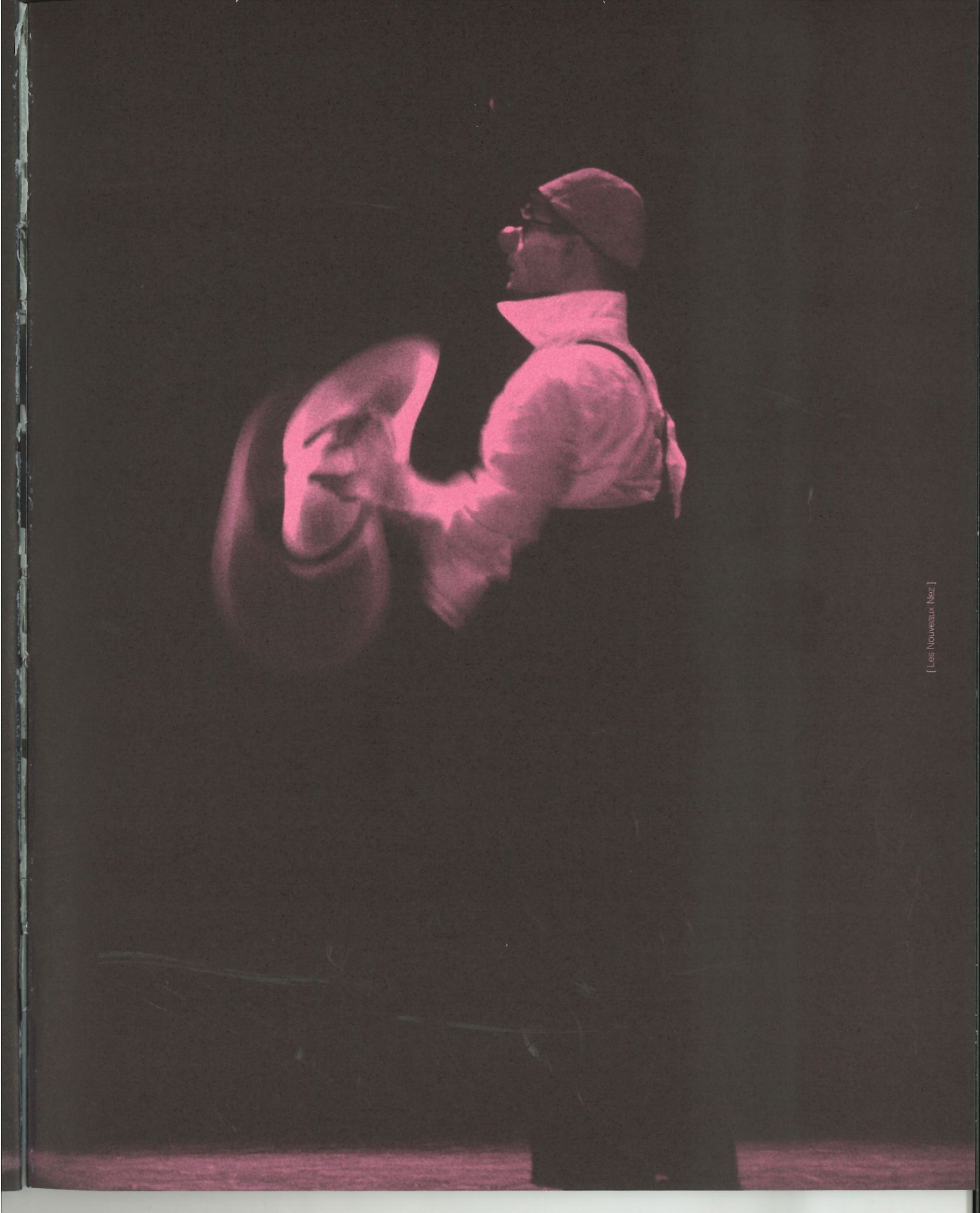
“

O palhaço é
um poeta em
acção... ele é
a história que
desempenha.

HENRY MILLER

”





[Les Nouveaux Nez]

O clown

FRANÇOIS CERVANTES

JÁ QUE CRIEI VÁRIOS ESPECTÁCULOS com palhaços e que trabalhei com circos, já que o “trabalho de palhaço” está muito espalhado na França nos últimos anos, já não em circos mas em teatros e em escolas de arte dramática, várias vezes me interrogaram sobre o meu trabalho, pediram-me para responder a duas perguntas: *porquê o palhaço, e como o palhaço?*

Sinto-me constrangido a responder, porque o palhaço, a meu ver, não vem de nenhum exercício, de nenhuma espécie de aprendizagem ou de melhoria.

Não é um acto de intérprete.

O palhaço não é um actor.

O palhaço é um poeta, e apesar de estar acompanhado, rodeado, e aconselhado durante a criação dos seus espectáculos, afinal de contas, o seu acto é absolutamente pessoal e autêntico.

O palhaço e o autor estão sós.

Estão lado a lado na sua criação, um com o corpo e o outro com as palavras.

Estou a dizer isso apesar de ter passado milhares de horas a trabalhar o palhaço com comediantes e artistas de circo. Mas o que me incomodava, de facto, era sempre esta maneira gregária de trabalhar. Eu via que era necessário mais solidão para que a obra aguentasse.

Claro que o palhaço, como a escrita, pode ser benéfico àqueles que o tratam, ajudá-los a viver ou a encontrar o seu caminho.

Mas tento aqui falar daqueles que se tornam palhaços, ou seja daqueles que vão até ao fim de uma metamorfose.

O palhaço e o autor lutam ambos com a poesia, mas o palhaço faz ao autor uma pergunta fundamental, ou seja se o poema é um seguimento de palavras alinhadas numa folha de papel, ou se é um músculo.

O palhaço interroga a literatura indo até à fonte do acto poético.

O palhaço não recita um poema, não faz um poema, ele “é” um poema.

Ele é com o corpo como o autor é com a linguagem.

Para ele, o corpo, esta trapalhada de músculos de nervos e de pele, é a linguagem, e actualizar o palhaço, é actualizar o poema incarnado, a presença única desse corpo, tornar legível o poema escrito pela vida, inscrito no grande livro.

Um autor, cujo nome não me recordo, desculpem-me, mas lembrar-me-ei, fala de dois irmãos dos quais um era um grande filósofo do seu tempo, e o outro era louco, e ele diz a propósito desses dois irmãos que um expôs a sua filosofia, e o outro expôs o seu cérebro.

O palhaço, meio-anjo meio-animal, ébrio por chegar à terra, na carne do homem. A relação com o mundo e a relação com o outro, tudo tem que ser escrito, inventado.

René Char dizia que um poema é a realização de um desejo que permanece desejo. Eis o centro.

Tornar-se palhaço, não é colocar um nariz vermelho, não é fazer rir, ser caricatural ou excêntrico, vestir roupas coloridas e pôr cabelos vermelhos, não é rir ou chorar alto.

Tornar-se palhaço é tornar-se poema.

Será que a abertura dos braços se poderá tornar num poema, e como é que isso seria possível?

Vai ser necessário, quase de certeza, descer abaixo de tudo aquilo que foi aprendido e que incomoda, para regressar aos gestos de origem, para que seja o desejo a agir directamente, que possua o corpo.

Operação delicada: mudar o condutor do veículo, apesar do antigo saber conduzir e do novo ainda não saber. Operação que exige tempo, minúcia, paciência e principalmente uma razão profunda para o fazer.

Posso dizer que vi poemas sobre patas.

Vi poetas sem poema, compositores sem música e pintores sem tela. Vi artistas sem obra.

Acompanhei palhaços na sua criação, mas não posso dizer nada do que acontece em segredo, porque não sei nada. Acho que isso não exige qualquer método, é um acto solitário, um poema escrito na carne.

Não sou um palhaço, não me lancei nesta aventura irreversível, não entrei na luz, na catástrofe dos desejos impossíveis, no meio das gargalhadas.

Só posso falar ao lado deste acto solitário, porque tem afinidades com a escrita, porque o palhaço está no seu corpo como numa matéria tão estranha como as palavras da língua. O palhaço incarna-se e entra em cena como o autor entra na página vazia.

Tal como na escrita, não se trata de inventar algo novo mas antes procurar em si para encontrar o que sempre aí esteve, escondido.

Como a criança que olha um escultor acabar um cavalo e que lhe pergunta: como sabias que havia um cavalo escondido na pedra?

O palhaço entra na terra como o lugar mais alto, mais distante do céu, entra com vertigens, levado pelo desejo impossível, quer seja de roubar ou de conhecer o amor. Erra em volta do seu corpo, não podendo entrar no seu braço para fazer um sinal àqueles que o recebem e que se comportam correctamente. Anda em volta do seu corpo como um pássaro esfomeado anda em volta de uma criança que como um

biscoito. Tem fome, quer provar a carne do homem.

Somos árvores invertidas, as nossas raízes estão no céu, e estamos longe nesta terra. Quem virá dar-nos novidades do céu, quem contará a história que nos trouxe ao mundo?

Estamos no ponto mais alto da árvore, o mais distante das raízes. A mais pequena agitação faz-nos perder a vida. Tudo o que nos rodeia é-nos desconhecido. A terra está lá, sobrenatural. Vamos apanhar um objecto do chão, ao ponto extremo, à beira da queda. O corpo treme como um fumo.

Vemos vir a nós desconhecidos, a carne do homem: o que é que se deve dizer, o que é que se pode fazer?

No meio dos que sabem falar, cantar, saltar, fazer dançar os ursos, andar de bicicleta numa só roda ou fazer desaparecer uma locomotiva, o palhaço não sabe fazer nada.

Está no seu corpo, completamente inadaptado aos seus desejos impossíveis.

O palhaço “é” um falhanço, diz que o homem é um falhanço, que está na terra como uma chama na água.

Não há nenhuma razão para esperar mas não é razão para desesperar.

As crianças e os velhos fazem-me rir, os adultos raramente.

As crianças estão cheias de desejos impossíveis: caminhar, saltar, falar, entrar em contacto com os outros. Estão mergulhadas na aventura da incarnação e há sempre um grande desvio entre os seus desejos e os seus actos. Tentam encontrar o seu lugar com desejos imensos e corpos frágeis.

Ensaíam frases que ouviram: à volta deles rimos, e um dia deixamos de rir. Conseguiram roubar uma frase e torná-la deles. Apetecia-lhes que parássemos de rir e que os levássemos a sério. É a ideia que eles têm do mundo dos adultos.

Mas algumas crianças, ao ouvirem risos à sua volta, fazem disso uma experiência decisiva. Aprendem que tornar-se adulto não é conseguir ser levado a sério, mas sim conseguir manterem-se sérios como uma criança, lembrarem-se do adulto que estava em nós quando éramos crianças.

Aprendem que trazemos connosco desejos impossíveis →

→ que jamais serão realizados, mas que não temos qualquer razão para ceder, porque se esses desejos não são a nossa vida, são a nossa razão de viver.

Os velhos têm desejos que já não são possíveis, desencarnam-se. Até descer umas escadas se torna uma grande história. Olham o mundo como uma terra estranha que vão deixar.

Poucos adultos são adultos. As crianças e os velhos são as melhores testemunhas da nossa condição. São os frágeis, os fora de jogo, os inconsoláveis, os irrecuperáveis. São os que não nos deixam tranquilos.

Tenho lembranças de ter chorado a rir. Não conseguia parar. Era uma loucura, momentos que eu sentia irreversíveis, que iriam contar na minha vida.

Nesse rir até às lágrimas, sentia que estava a aprender algo da ordem do idiotismo.

Nessas alturas, o meu corpo dizia “sim” e “não” ao mesmo tempo, com a mesma força: sim e não. O que eu via era tão verdade quanto mentira, tão maravilhoso quanto atroz.

Não ficaria espantado de descobrir que nas grutas pré-históricas, enquanto um tigre estava a trincar um homem, enquanto os ossos estalavam e o sangue corria na garganta do animal, um outro homem na garganta chorava de riso.

Sim, um tigre comia um homem.

Não, o homem nem sempre seria comido pelo tigre.

O riso, o conhecimento do idiota.

Nesses momentos da minha vida em que ri assim, acho que reconheci desejos impossíveis e derrotas fundadoras. Sem o saber, a rir, estava a aprender algo fundamental.

Os palhaços são livros de carne.

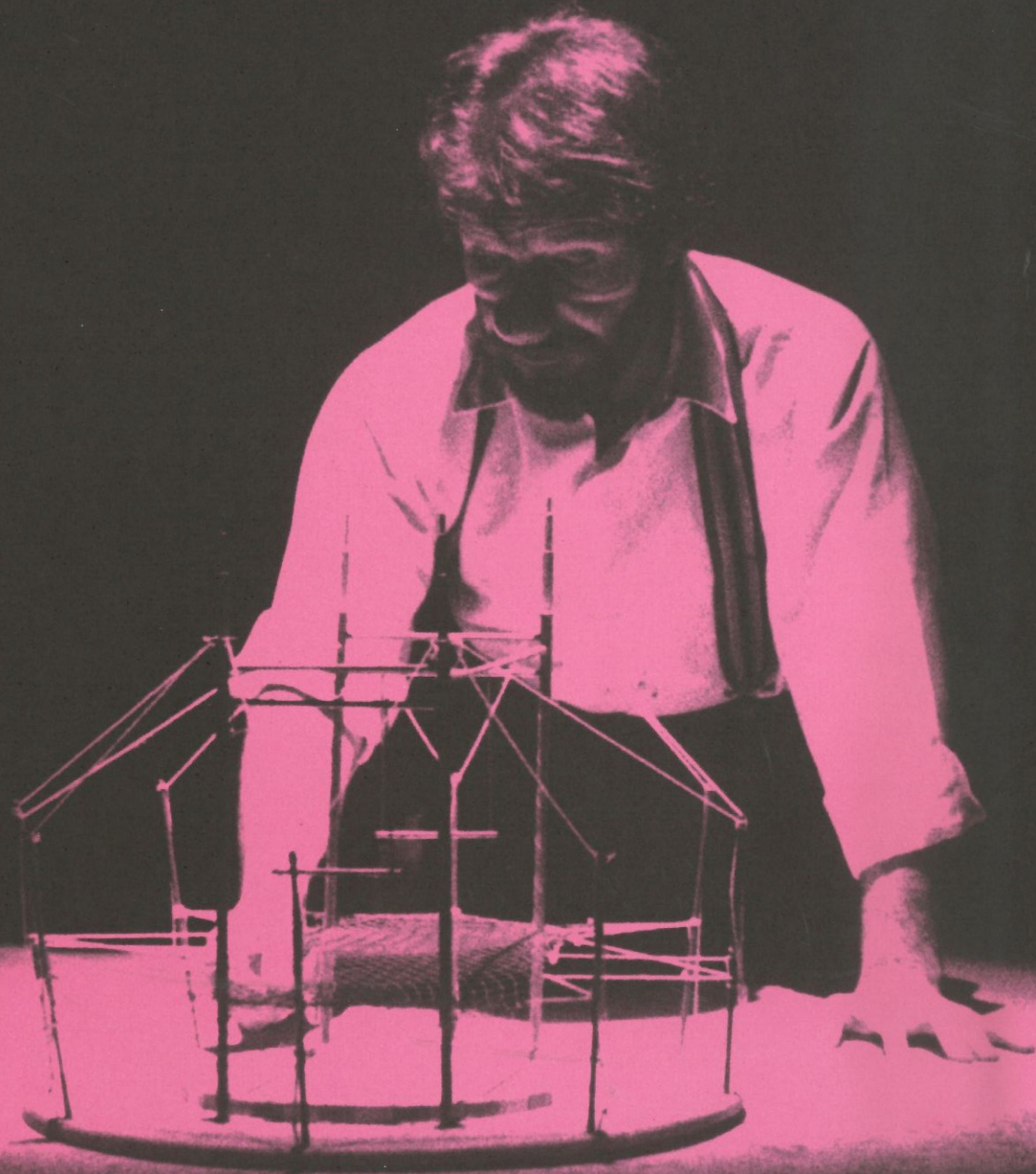
Na África, diz-se que um velho que morre é uma biblioteca que desaparece.

Acho que um palhaço que aparece, é um poema que nos é dado, e que um palhaço que desaparece é um poema que já não poderá ser lido. • [DEZEMBRO 2001]



Em todo o lado se ouviu:
hoje começa o
CIRCO!

TEXTOS : JOÃO LÓIO



A MAGIA

Os Antigos pensavam que com a magia conseguiam fazer tudo e nós queremos fazer tudo para conseguir magia.

Andava por esse tempo um mágico, já envelhecido, apregoando por todas as terras onde passava quem queria tomar para si uma bola mágica que ele tinha e, segundo dizia, realizava todos os desejos pedidos. E, nunca tinha arranjado comprador, visto ele pedir muito dinheiro por essa bola e, secretamente, nem ele próprio desconfiava, fazia isso para não se separar dessa bola mágica.

E nessas errantes caminhadas andava quando se encontrou com um velho de cabelo e barbas todos brancos e lhe contou a história da sua bola e, se acaso, ele queria ficar com ela, ao que o ancião se foi inteirando dos poderes daquela bola e lhe ia perguntando:

– Se eu desejar um jarro de ouro bem cheio de moedas essa bola dar-mo-á?

– Bastará pedir – respondeu o mágico.

– Então, continuou o ancião, bastava-me pedir neste momento a essa bola que me desse uma quantia enorme de ouro e desse modo já tu poderia comprar.

E o mágico ficou muito maravilhado com a sagacidade desse velho e teve

que reconhecer que na verdade era ele que não se queria desfazer daquela bola maravilhosa.

Mas o ancião continuou a fazer perguntas: – E se eu pedisse à bola mágica que me levasse neste momento ao Japão, isso acontecia?

– Nada mais fácil seria – respondeu o mágico.

– Se eu desejasse que esse rio mudasse de leito isso poderia ela fazer-me?

– Sim, ancião – disse o mágico.

E o velho ia-lhe sempre perguntando se se realizariam os mais estranhos pedidos que lhe vinham à cabeça, cada vez mais difíceis e espantosos.

Até que parou de perguntar e depois de um tempo de silêncio falou assim o velho:

– Diz-me mágico, se essa bola faz assim tudo o que desejo tão repentinamente, quando se esgotarem todos os meus desejos, poderá ela criar outra bola mágica que me faça ter mais desejos para pedir?

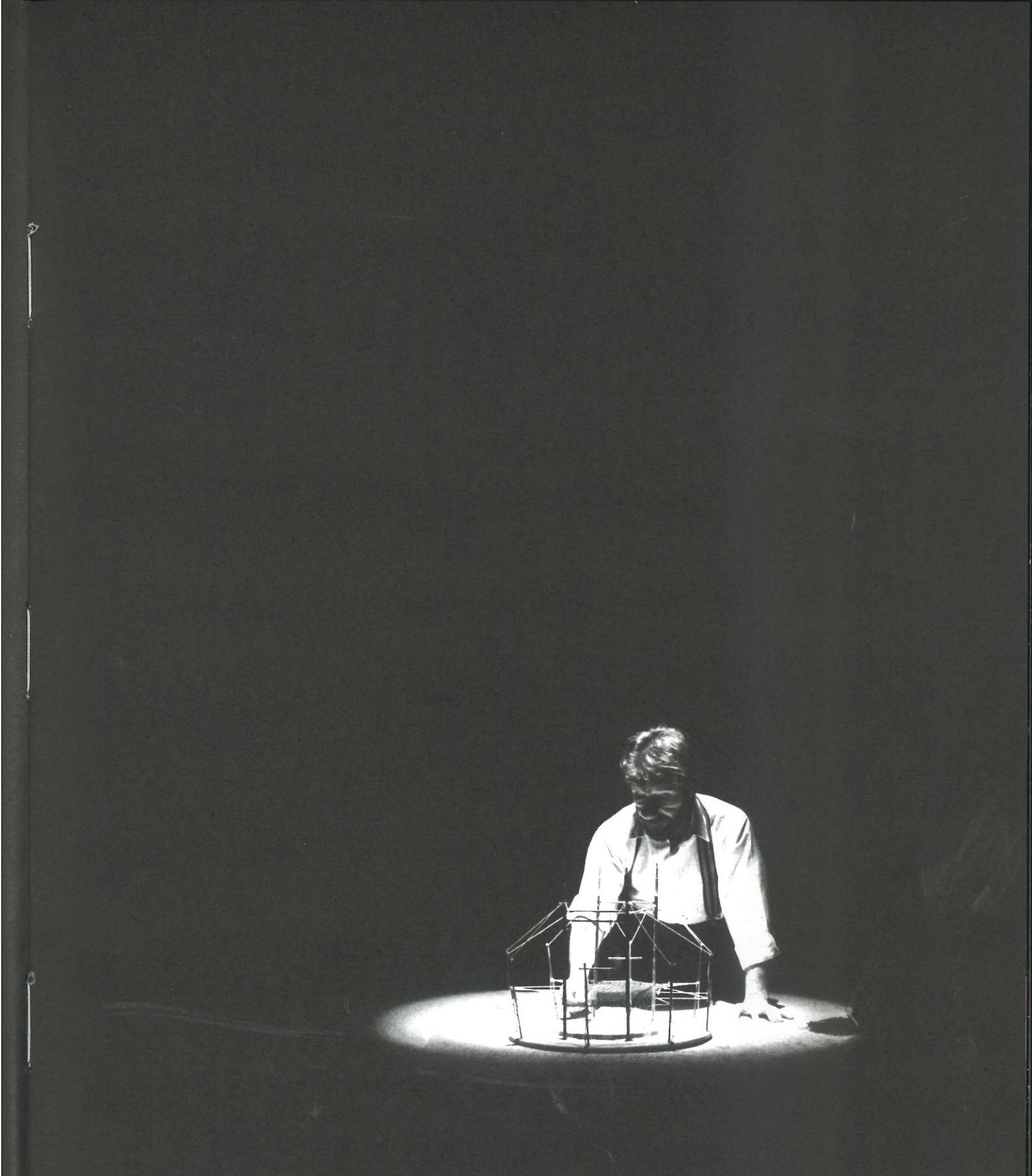
Ao que o mágico respondeu:

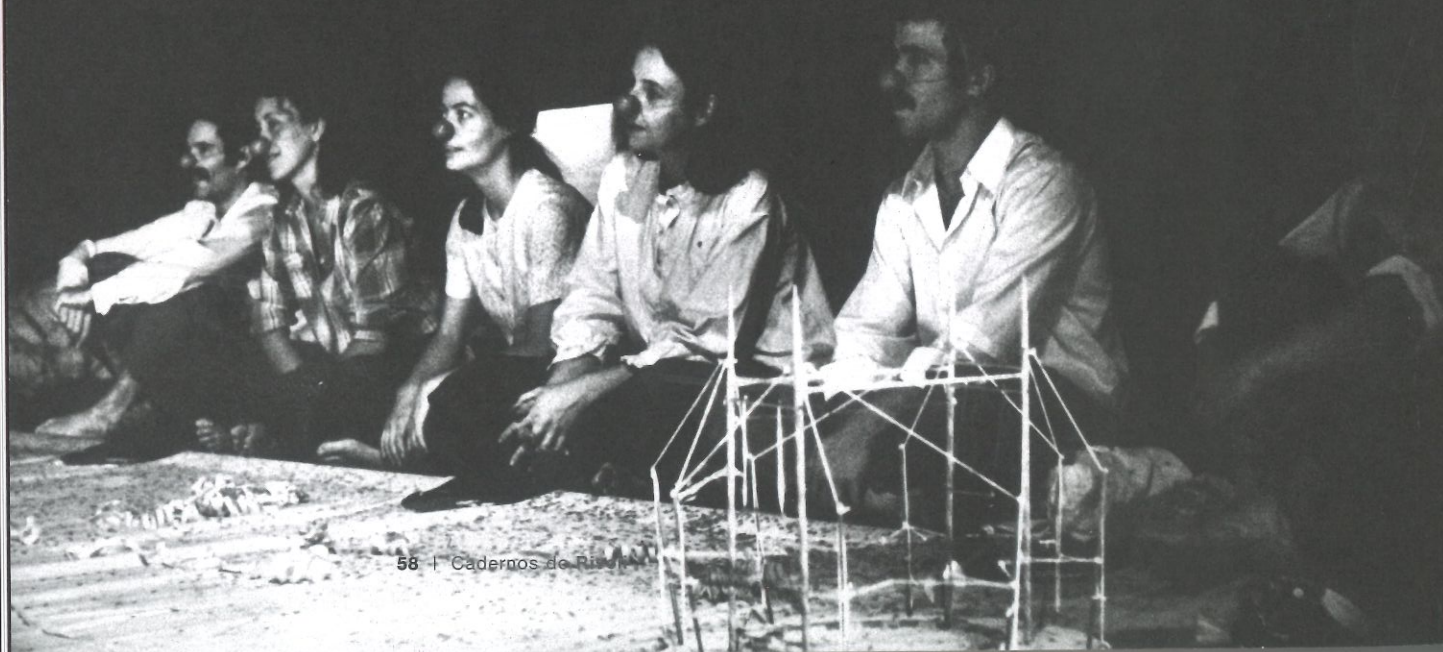
– Isso não pode ela fazer. Era criar uma coisa nova e ainda por cima superior a ela.

– Olha mágico, a tua bola não me interessa porque só faz o que está feito e só mexe no que está mexido. Mais valho eu

na minha pequenês, que construo e penso em coisas superiores a mim e me elevo até elas.

E assim consta que o mágico ficou a meditar durante muito tempo a fio e depois deitou fora a bola e com uma lâmina de ferro fez, de bocadinhos de madeira que encontrava pelo chão, estátuas prodigiosas que maravilhavam os olhos de quem as viam e as elevavam muito acima delas próprias.





A FANTASIA

Era costume dizer às crianças: *Não vás àquele quarto! Está lá o papão!* E elas ficavam com uns olhos muito grandes, a repetir para si: *papão, escuro*. E, quando, não resistindo à curiosidade, se arriscavam a ir ver o tal papão, lá estava ele, medonho, amarelo e sisudo, tentando puxar pelos seus bracinhos, para engolir no escuro. Corriam logo para o colo da mãe a chorar, enquanto os adultos presentes começavam a pensar, seriamente, se já não seria altura de lhes tirar aquilo da cabeça.

No Natal, era uma alegria! O adulto com mais habilidade, vestia-se de Pai Natal e, fingindo ter descido pela chaminé, entregava os presentes às criaturinhas a pular, de mãos no ar, certas de agarrar aquilo que tinham pedido, há muito, a essa personagem celestial.

Como eu ia dizendo, todas estas fantasias eram o costume de quase todas as casas e da minha também.

Mas, numa noite de Natal, passou-se a história que vou passar a contar.

Tinha começado a noite como as restantes noites de festa dos anos anteriores. Todas as crianças da família a brincarem na sala, enquanto

esperávamos a hora de alguém se ir disfarçar de Pai Natal para depois entregar os presentes.

O meu tio foi ao quarto de arrumos buscar um jogo para entreter as crianças, quando, passado pouco, entra ele na sala, amarelo, quase a desmaiar e a balbuciar palavras desconexas, apontando para o quarto de onde vinha.

Corremos todas naquela direcção para ver se descobríamos alguma coisa, enquanto as crianças nos gritavam para não irmos lá porque ali estava o papão.

E foi grande o espanto quando vimos um papão medonho, amarelado e sisudo, que nos queria agarrar nos braços e engolir. Fechámos imediatamente a porta, não fosse aquele monstro soltar-se, e voltámos para a sala, de boca aberta, sem conseguir perceber nada daquilo. Decidi então fazer um chá, para nos acalmarmos um pouco.

Estava eu a mexer a chaleira quando comecei a ouvir um ruído estranho na chaminé. Logo caiu, mesmo no meio da cozinha, um Pai Natal ainda com neve nas sobranceiras e com um saco enorme. Começou a rir muito alto e a chamar as crianças, que vieram numa algazarra receber os presentes que ele

trazia, enquanto nós, os adultos, ali todos de boca aberta até às orelhas, não acreditando em nada do que víamos.

Depois de muitos abraços e risos das crianças, lá se foi o Pai Natal, da mesma maneira que tinha entrado.

E na sala de estar ficámos o resto da noite sem dizer nada, aparvalhados de todo, enquanto as crianças, brincando com os presentes novos, começaram a pensar seriamente se já não seria altura de nos começarem a explicar a realidade do seu mundo.

O CIRCO

O homem semi-roto dançava ao som duma garrafa vazia. Volteava em torno de um candeeiro da rua, a bela ribalta dos vagabundos. E cantava como quem se mata e renasce ao mesmo tempo. Era a bebedeira do palco e a bebedeira da noite, cada estrela cadente era o voo do trapezista rompendo a treva do medo, levando os olhos a sonhar o voo sem asas. Cada olho brilhante dos transeuntes pardos, confundindo-se com a chuva das ruas, era mais uma lanterna de oiro a cegar o sol.

E o velho vagabundo, palhaço do tempo antigo, surripiando ao quotidiano uns olhos alcoólicos e infantis, fazia equilíbrio numa lata de feijões, cantava e dançava a valsa do circo.

Nessa noite maravilhosa, o circo tinha voltado. E em cada janela amarelada com o fumo das avenidas, em cada parede enegrecida em que o tempo escorria cheio de humidade, em cada rua e viela, passeadeiras a transeuntes sonâmbulos, colaram-se, como por encanto, mil folhetos de cores antigas e cores novas a anunciar o grande espectáculo.

E isso lembrava qualquer coisa àquele coração enorme e cansado da cidade.

Sim, um tempo antigo, ou seria um tempo novo? Decerto que já houvera tudo aquilo noutra época, na infância talvez. Ou seria antes apenas como uma coisa desejada? Quem sabia o que era?

Sentia-se entrar pelas narinas e insuflar nos peitos ficando todos abstractos a procura de não sabiam o quê.

Todos se olhavam estranhamente sem conseguirem compreender e viam espalhados por todo o lado cartazes de cores lindíssimas que tinham sonhado, ou vivido? Quando? Ontem ou amanhã?

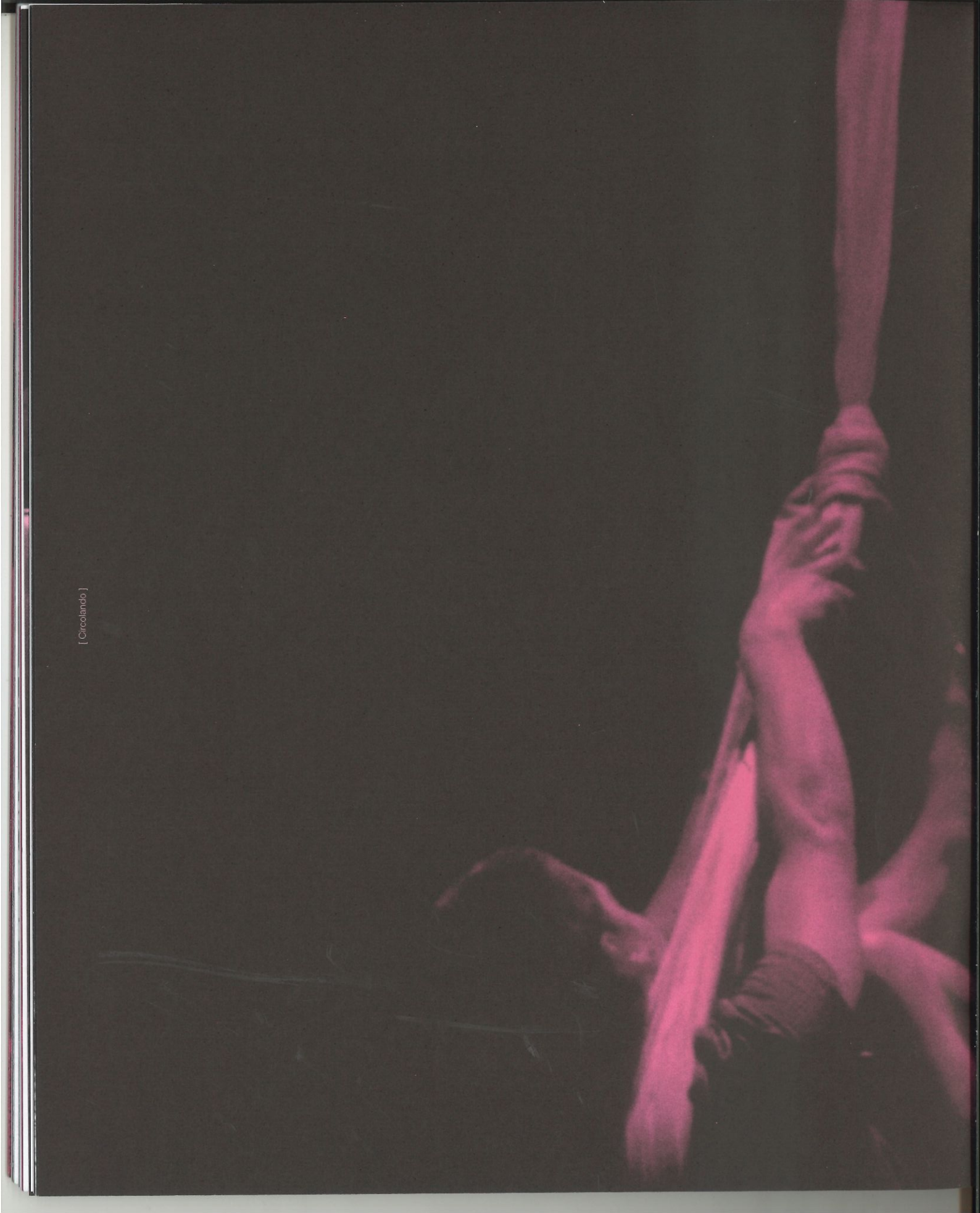
E a cidade, aquele amontoado gigante de carne viva abriu os olhos e, a princípio com muito custo, começou a trautear uma canção. E todo o seu corpo se foi levantando, apoiando os cotovelos nos prédios de cimento, conseguindo-se levantar da prostração que tinha tido, deitada enchendo as ruas.

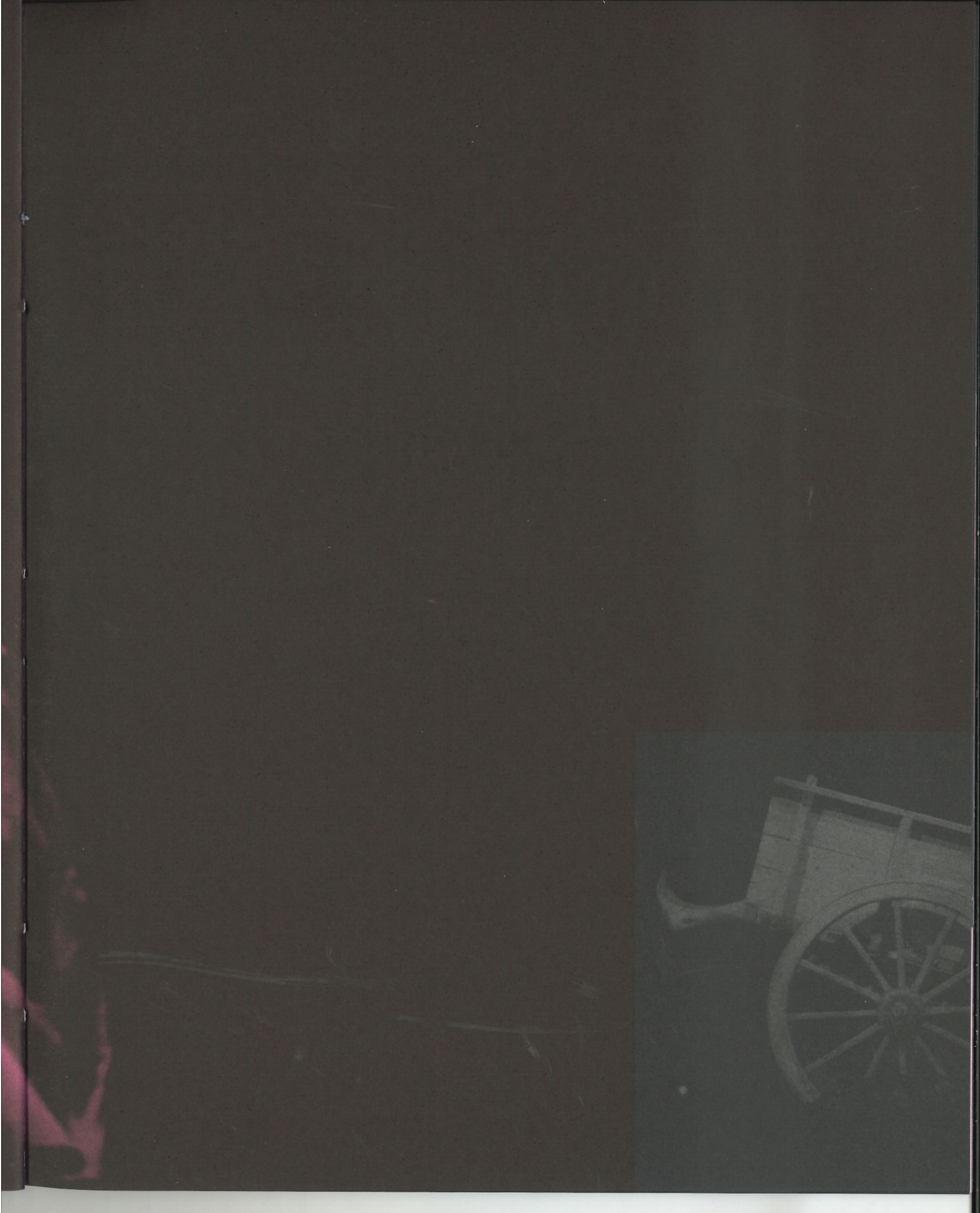
E ficou alta, mais alta que a nuvem de pó e fumo que a tinha sempre asfixiado, cantando um cântico selvagem e primitivo, saudando o vento com a cara.

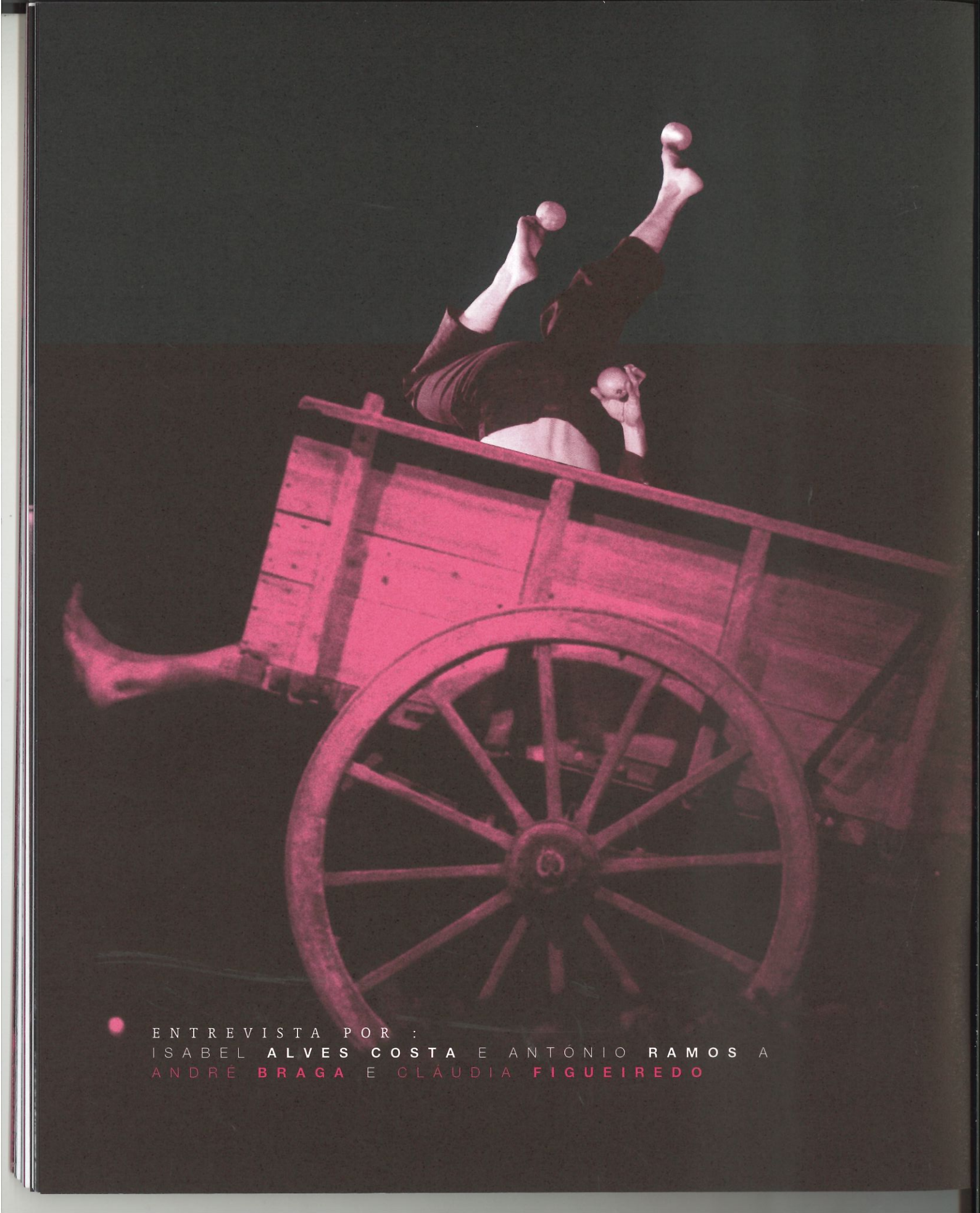
Em todo o lado se ouviu: HOJE COMEÇA O CIRCO!



[Circolando]







ENTREVISTA POR :
ISABEL ALVES COSTA E ANTONIO RAMOS A
ANDRÉ BRAGA E CLÁUDIA FIGUEIREDO

Circolando



Não gostam muito (nada!) de classificações e rótulos, mas é difícil fugir deles quando se entra na discussão teórica. Novo circo ou não, a sua linguagem tem antes a ver com a procura de formas artísticas em que há sempre a relação com um objecto. Só que esse objecto pode ser tudo. Emoções para viver (e dar a viver ao público), numa sucessão de imagens que tanto podem ser visitas no Porto (onde existem e trabalham como companhia) como noutra lado qualquer. A linguagem é universal.

Circolando não vem de circo, antes da procura do movimento, do percurso que avança. Com todas as dúvidas, como o novo circo! →



▷ **António Ramos** _ Porque é que escolheram o novo circo? Ou porque é que escolheram o circo? Ou ainda, qual é a diferença entre as duas coisas?

André Braga _ Bom, acho que chegámos a um ponto em que questionamos se escolhemos o circo...

AR _ OK! Se as respostas vão ser todas assim longas, isto vai ser rápido.

Expliquem-me, então, por favor, qual a diferença entre o *circo* e o *novo circo*?

AB _ ... O novo circo surge em 1975, estamos em 2003, passaram quase 30 anos!

Isabel Alves Costa _ Portanto, se calhar, hoje em dia a designação novo circo já não é a mais apropriada...

Cláudia Figueiredo _ Quando se põe em questão se fazemos *circo* ou *novo circo*, andamos à volta de designações. E as designações (etiquetas, divisórias...) não são o mais importante.

IAC _ Vamos tentar perceber... Presentemente, a designação *novo circo* é uma coisa completamente fora de moda, ou melhor, não corresponde a uma tipologia correcta. No entanto, para o público português é mais fácil fazer a identificação com a expressão novo circo, como sendo uma área que se diferencia do circo tradicional. Mas isso não responde à pergunta que o António vos pôs...

AR _ Fazendo a pergunta de outra forma: vocês chamam-se *Circolando*; isso não indicia desde logo uma opção?

AB _ Desde o princípio que estamos a falar de (a abordar as) artes circenses – talvez seja esta a forma mais correcta de as chamar, artes circenses ou artes do circo. De facto, atraí-nos, desde o princípio, a ideia de circo.

CF _ Sim, começámos por encontrar motivação na forma como o novo circo aborda o espectáculo – no espaço, no movimento, no trabalho com o objecto – partindo daí para a construção da cena... Um trabalho colectivo, musical e ao mesmo tempo plástico, a que se juntam as técnicas circenses, se assim se podem chamar...

AB _ O circo foi a primeira das artes que se cruzou com outras... não foi

o teatro que foi ao circo, foi o circo que foi ao teatro, foi o circo que foi à dança, à música, às artes plásticas e não o contrário. Foi este movimento que nos interessou logo.

CF _ E é por esta razão que questionamos se aquilo que fazemos é novo circo ou não. Porque, de facto, o que nos interessa é este diálogo com outras disciplinas.

AB _ O que não impede que um dia façamos um espectáculo de novo circo mais virado para as artes plásticas, outro mais musical, outro mais teatral ou com malabarismo.

AR _ Portanto, aquilo que vos interessá é o diálogo entre as diversas artes, que terá à partida uma raiz qualquer nas artes ditas circenses. De outra forma não havia razão para se falar em (novo) circo ou para usarem o nome *Circolando*; podiam antes dizer que faziam dança, ou teatro.

CF _ Poder podia, só que, se calhar, chama-se circo, porque há algo dele que está sempre presente. Quando o André diz que questionamos o novo circo... (*André interrompe*)

AB _ O circo tem quatro marcas que são o trabalho com objectos, sempre presente no circo, o trabalho de aéreos, de malabarismo e de acrobacia. Desde que alguma destas parcelas esteja presente, podemos sempre chamar ao resultado novo circo. Mas, por outro lado, não precisamos de lá estar os objectos clássicos: as maçãs, os palhaços, os trampolins. Podemos tirar esses objectos clássicos, sejam eles maçãs, as bolas de malabarismo, o trapézio, o nariz de palhaço, os trampolins...

CF _ ...até propostas um bocado vagas de circo se definem pelo trabalho com um objecto. Todas as técnicas têm essa relação com um objecto, que abre e fecha possibilidades. Essa relação existe sempre

AB _ Há pessoas que não dominam completamente as técnicas, antes procuram as misturas.

AR _ Mas a escolha de uma determinada técnica para um espectáculo envolve o domínio de uma via dita clássica, não acham? Isto é, aprende-se malabarismo, aprende-se acrobacia, aprendem-se "aéreos" – formas típicas do circo; a diferença está depois na forma como são usadas essas técnicas.

AB _ Pois, mas eu questiono é o domínio tecnicamente clássico, ou a predominância deste domínio, quando me importa mais a capacidade de uma pessoa, eventualmente com menos formação ou prática, para pegar em algo (um objecto) e dar-lhe vida, a vida necessária para a linguagem conceptual que escolhemos para o espectáculo.

IAC _ Essa é a grande discussão hoje nas artes circenses, desde que há trinta



anos começou a renovar-se (e aqui podemos fazer um paralelismo com a nossa dança, quando se dizia que não era necessária formação nesta área. Até se passou pela fase da não dança.) Eventualmente vocês estão numa fase de não circo. Mas penso que hoje, em termos teóricos, há uma acentuação da necessidade de não perder no circo contemporâneo aquilo que lhe é mais importante: a performance física, a capacidade de fazer malabarismo... mesmo que seja para depois...

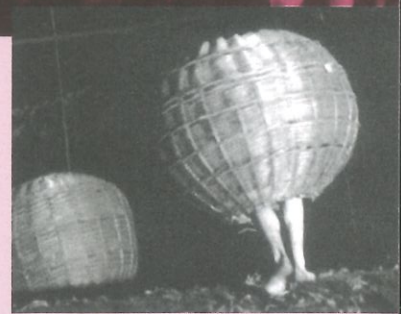
AB _ Sim, mas isso não significa que seja mais importante fazer bem, no sentido de atingir a proeza...

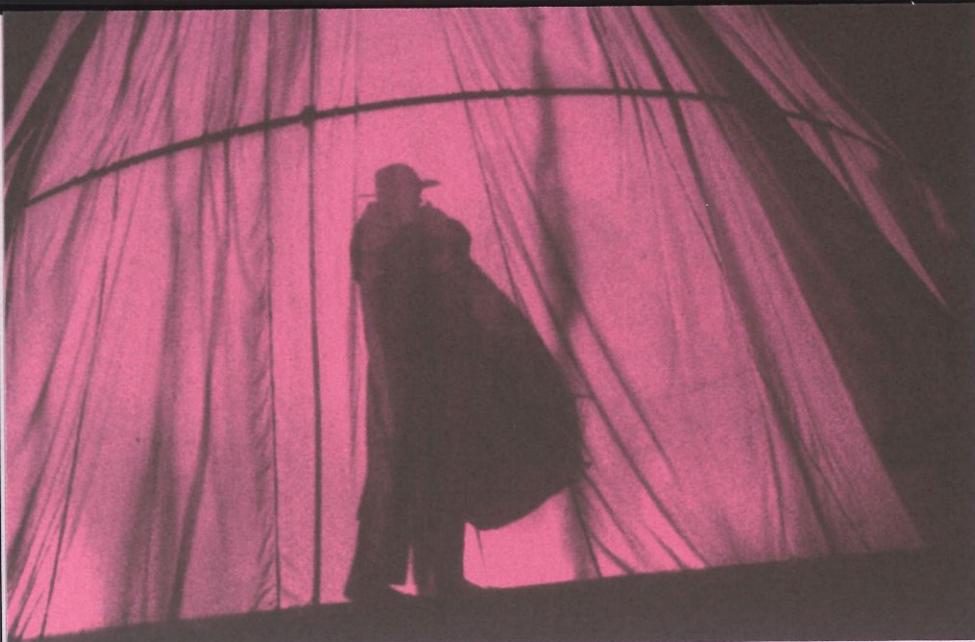
AR _ Mas isso parece-me que é mais uma questão de escolha de linguagem que outra coisa qualquer. Isto é, usar o malabarismo, por exemplo, quando isso é importante para o objecto artístico global (o espectáculo), inserido numa ideia e não apenas para mostrar a destreza de quem faz!

AB _ Esse é um dos objectivos e ao mesmo tempo um dos problemas do *Circolando*, queremos que todos dance, que todos sejam músicos, que todos sejam malabaristas. Claro que vamos buscar o pendor plástico ao artista, a música ao músico, mas todos têm que contribuir para as diversas partes...

AR _ Então porque é que vocês não dizem que fazem espectáculos umas vezes de dança, outras vezes de teatro, outras vezes de....

AB _ Nos dois espectáculos que fizemos até hoje, não são muitos... há uma cena que é nitidamente de marionetas, há uma cena que é só dança. →





¹ CNAC: Centre National des Arts du Cirque, em Châlons-en-Champagne

→ Mas também há uma preocupação em pôr algo da dança na marioneta, ou vice-versa, da figura do palhaço. Vamos pôr o palhaço a dançar – partimos sempre para uma linguagem onde vamos buscar muitas outras coisas.

AR _ Para atingir esse objectivo, são precisos requisitos complexos. Qual é a formação da vossa companhia e de que forma é que é distintiva de outras companhias?

AB _ Nós, infelizmente, temos poucas possibilidades de formação técnica...!

IAC _ Nas artes do circo e das marionetas Portugal está completamente deficitário, não há praticamente escolas de formação. O que é, obviamente limitativo.

AB _ Claro, limita-nos enquanto indivíduos artistas e dificulta imenso as hipóteses de encontrar outros artistas com quem colaborar. Mas também não acho que seja o maior impedimento... aliás, na nossa companhia até hoje trabalharam muito poucas pessoas vindas de uma escola, quer de teatro, quer de outras áreas... são pessoas com formações pluridisciplinares e com potencialidades físicas fortes.

IAC _ Mas se houvesse possibilidade de terem uma formação técnica forte, se calhar o questionamento que vocês colocam hoje não se colocaria a um outro nível.

AB _ Sim, talvez. Mas também chegamos ao ponto de questionar a formação que se faz no CNAC¹, por exemplo. Gostaria muito de fazer os dois anos de pré-especialização, mas os dois anos seguintes são, na minha opinião, demasiadamente especializados. Na primeira fase, os alunos têm

oportunidade de estudar as mais variadas disciplinas – o que é impossível em Portugal, onde precisaríamos de ir para uma escola de dança, outra de teatro, outra específica de circo. Já o módulo seguinte, em Châlons, me parece excessivamente virado para os domínios das técnicas...

IAC _ A grande dificuldade (e Châlons também se está a tentar encontrar aqui) é saber como se consegue fazer o equilíbrio entre as duas partes. Penso, no entanto, que é essencial o domínio em várias técnicas.

AB _ Mas há artistas geniais que sendo bons numa área, conseguem usar outras, que conhecem menos...

IAC _ Mas a especialização é muito importante para, a partir dela, passar para outras pesquisas e resultados. Por isso é que acho pena que o tempo de formação não seja contemplado no tempo de criação, especialmente numa área multidisciplinar como o novo circo, em que a questão da performance técnica é fundamental. Como os grupos se debatem entre a sobrevivência e o cumprimento de regras, por exemplo, dos subsídios, só nos intervalos, à sua custa, é que se tem possibilidades de ir fazendo formações, geralmente pontuais.

CF _ ...que muitas vezes tentamos (ou temos mesmo que) integrar no processo de criação.

AB _ E às vezes somos obrigados a procurar informação e conhecimentos junto de pessoas com os percursos mais díspares, ou no estrangeiro, uma vez que nem o conhecimento técnico (de materiais ou técnicas) encontramos aqui.

CF _ Por exemplo, para usar o *boudrier* (cinto de suspensão) foi preciso ir buscar um professor lá fora.

AB _ O que implica também um grande esforço pessoal. Para o próximo espectáculo, estamos todos a aprender instrumentos de sopro, um desafio para as capacidades de aprendizagem dos diversos elementos.

IAC _ Esse é um lado perseverante que me fascina na vossa companhia, como esse da realização de todo o processo de construção de uma orquestra de sopros!

CF _ Embora a fragilidade (técnica) à partida possa ser interessante para o espectáculo.

IAC _ Mas uma coisa não invalida a outra...

CF _ Há uma entrega do actor tal que ultrapassa a representação; está-se lá todo.

AB _ E depois é um processo muito colectivo, por causa do tempo de demora – no trabalho do *Circolando* o tempo de entrega é especial, com muitas histórias, muitas vivências comuns, que unem as pessoas.

CF _ Muitos dos problemas que temos com o novo circo têm a ver com o facto dos actores se forçarem a representar, quando não o sabem, por isso quando usam a técnica não estão lá – estão concentradíssimos, não sei se me faço entender...

AR _ Estás a dizer que há um hiato entre as partes técnica e interpretativa?

CF _ (*hesitante*) Sim.

IAC _ Mas isso faz parte do tal questionamento em relação à escola (de uma escola), onde para além do domínio perfeito de uma ou várias técnicas, deverão ser estudadas outras disciplinas – dança, teatro, mesmo artes plásticas – para que esses deslizes não aconteçam. E para que, independentemente das capacidades físicas inatas, se possam preparar os alunos para o domínio da representação, no seu sentido mais lato.

AR _ Abordando um outro aspecto: fizeram os vossos espectáculos em espaços diversos – desde um jardim até a um palco convencional. Como é que o público recebeu estas apresentações, que tipo de adjectivação lhes dão?

AB _ **Eu acho que não os rotulam. Os nossos dois espectáculos são muitos diferentes, o primeiro muito vivo, rápido, de carácter popular, o segundo mais lento, mais pensado... o que talvez seja uma surpresa...**

Uma das coisas que tenho percebido entre as pessoas da plateia é que estão à espera de palhaços, quando de palhaços aquilo não tem nada.

IAC _ Essa questão das expectativas tem a ver com a questão da formação dos públicos, com as marionetas acontecia exactamente a mesma coisa, as pessoas estavam sempre à espera de robertos (é a referência mais comum), sempre à espera que o espectáculo fosse para crianças, com uma determinada dramaturgia infantilizante, de poucos meios, encenável em qualquer tipo de palco. Quando o FIMP (Festival Internacional de Marionetas do Porto) apareceu foi exactamente para mostrar como esta área do espectáculo era mais abrangente – uma tomada de consciência que é muito lenta, e que deverá agora ser também levada a cabo no que toca ao novo circo.

AR _ Bem, também deve haver casos de surpresa agradável, de pessoas que

não se identificam com o circo mas gostam da linguagem do novo circo.

CF _ Sim, aliás, aquilo que pretendemos conseguir nos nossos espectáculos seria algo que gostaríamos que vissem como teatro de imagens, e não tanto o produto das técnicas que usamos. Queremos construir imagens, sensações, mais do que dar a conhecer a proeza técnica.

IAC _ Isso é aquilo que eu chamo uma defesa, pela positiva, mas uma defesa.

CF _ Não..., é uma opção.

AB _ De facto, no *Giroflé*, o primeiro espectáculo que fizemos, começamos por acumular, acumular, para depois ir retirando, retirando, num esforço para deixar cada vez menos efeitos de malabarismo.

IAC _ Certo, mas só podes "destruir" o que sabes fazer. No *La Veste*, o intérprete tem uma grande cena em que faz malabarismo sem bolas, como se as estivesse a manipular. E só o consegue porque domina perfeitamente a técnica.

AR _ Mas ao *Circolando* parece que interessa menos o novo circo como futuro, antes a possibilidade de escolher as linguagens estéticas ou artísticas que mais se adequem aos seus projecto específicos.

IAC _ Mas essa é precisamente uma das características do circo contemporâneo, a de poder englobar diferentes vias, uma vezes mais teatral, outras vezes mais gestual, outras mais dançadas, ou que em determinados espectáculos dão maior enfoque a esta ou aquela disciplina artística, mesclando todas; a grande caldeira que é o novo circo permite todos estes cruzamentos.

CF _ Quando questionamos cada vez mais a nossa inserção dentro do novo circo, estamos no fundo a admitir de forma consciente que não vamos investir no domínio técnico, no caminho da proeza. Ao contrário de um período inicial, hoje sabemos que nos interessa abordar as diferentes técnicas de uma forma frágil.

IAC _ É uma questão de opção individual da companhia, não de contexto global...

CF _ Por isso é que dizemos que, se calhar, nos vamos afastar gradualmente do circo.

→

→ **IAC** _ Passando a debater-se com outros problemas e outras dúvidas, como agora. Isso é o processo natural...

AB _ E o mais importante. Um dos senhores de que gostamos muito, o Alain Platel, parou, exactamente para se poder questionar a si próprio, os seus métodos, as suas técnicas. Se pudesse, gostava igualmente de ter tempo para preparar cada espectáculo estudando as técnicas, ou procurando informação sobre essas técnicas, sejam elas japonesas, circenses, o que forem.

IAC _ Isso não é um bocadinho contraditório com o que diz a Cláudia?

CF _ Penso que não. É evidente que queremos sempre ir à procura de novas aprendizagens, mas sem ficarmos presos a uma técnica determinada e à noção de perfeccionismo (técnico) que acabe por limitar outras possibilidades artísticas.

AR _ Não querem especializar-se numa técnica em detrimento de outras...

IAC _ É mais do que isso, não querem que na aplicação de uma técnica, seja ela qual for, seja a preza que está em evidência como factor primordial.

CF _ Sim, é isso mesmo.

AB _ É preciso arriscar em áreas novas, senão não há sentido nenhum no percurso. Embora esta experimentação traga sempre problemas novos.

IAC _ Uma das coisas que me parece interessante nesta actual viragem de Châlons é o facto de neste momento ter uma estrutura que permite aos alunos fazer residências, destinadas à montagem dos seus espectáculos, com professores de diversas áreas, que ajudam a encontrar as soluções mais adequadas às necessidades e dificuldades de cada percurso individual.

AB _ O problema da escola é conseguir evitar uma especialização tão exagerada que quase atinge a deformação física... Isto à custa de uma polivalência que considero ser muito mais interessante e produtiva.

AR _ Mas a polivalência é quase sempre inimiga da perfeição...

IAC _ Penso que a questão do tempo (de montagem de um espectáculo) é fulcral. Tem de haver consciência em Portugal da importância da pesquisa na

actividade artística, particularmente nesta área do novo circo. O caso do estatuto dos intermitentes em França é um bom exemplo de como esse problema foi resolvido. Enquanto no nosso país a preparação para um espectáculo nunca está contemplada por subsídio.

CF _ Esse tempo de formação é aliás fundamental. E só o vamos conseguindo, fazendo um esforço duplo durante os períodos de itinerância do espectáculo anterior.

IAC _ Um espectáculo de circo tem uma vida particularmente longa. Precisa mesmo desse intervalo de respiração para se ir moldando – por isso o tempo de circulação é importantíssimo, não só para a evolução de um espectáculo, como para a preparação do seguinte. É uma das características específicas de produção do novo circo.

AR _ Um tempo de vida mais longo...?

IAC _ Na maior parte dos casos, há uma linguagem universal nos espectáculos, uma gramática expressiva que permite uma mais fácil recepção e como tal também facilita a circulação por diversos meios e culturas. Lembro até que está presentemente a ser feita pelo Jean-Michel Guy uma tentativa de “notar”, pela primeira vez, uma dramaturgia do espectáculo *Chants des Balles*. Não existe, para já, uma forma de arquivo para memória futura, como existe na música como as partituras, ou com as notações de dança.

AR _ Se a linguagem do novo circo é tendencialmente universal, ou tenta sê-lo, sentem problemas com a utilização de texto?

AB _ Acho que não sabemos usar texto, mas se...

IAC _ Se calhar mais um anito (*risos*).

AB _ Nós queremos atingir um público mais lato possível, crianças, adultos, cultos, menos cultos; a escolha das linguagens (formas de expressão) tem a ver com isso. O actor de circo é um intérprete mais físico. Para já não trabalhamos o texto...

CF _ ... mas se alguma vez o fizemos, não será como ingrediente principal, antes como mais um elemento de um jogo que os espectadores poderão continuar a entender, mesmo que não partilhem o mesmo idioma.

AR _ Como se estivessem numa exposição...

CF _ Sim, queremos que os nossos espectáculos sejam vistos como uma sucessão de imagens, que as pessoas podem ler de formas muito diferentes. Para isso, a nossa linguagem também se baseia no pictórico, no sensorial, uma forma de viver com o público.

AB _ ... ou de pôr o público a viver a emoção. ●



Um Porto de circo

LUISA MOREIRA

PRODUTORA DE ESPECTÁCULOS

1. O CIRCO FAZ-SE OUVIR ...

Através de uma actividade profissional em torno das artes do circo pautada pela organização de *ateliers* de formação e pela produção de espectáculos, procuro contribuir para o desenvolvimento destas formas. Na cidade onde vivo, o Porto, enquanto interveniente ou enquanto espectadora, assisti ao crescente interesse das instituições culturais por esta área de programação. Sobretudo desde o Porto 2001 e tendo como palco principal o Teatro Rivoli, têm vindo a ser apresentados diferentes espectáculos de circo, muitas das vezes acompanhados por ateliers de formação em torno de disciplinas específicas.

Contudo, a procura de caminhos para o circo no nosso país é moldada por dois vectores que importa considerar. De um lado existe o chamado “Circo Tradicional” que, fruto da desresponsabilização do Estado, enfrenta uma profunda crise artística e económica. Do outro, tenta emergir o “Novo Circo” mas este encontra enorme dificuldade de afirmação, permanecendo apenas acessível com carácter pontual e maioritariamente de oferta estrangeira.

O “circo tradicional” e o “novo circo”, designativos um tanto polémicos mas que por força da sua generalização são aqui utilizados, são contextos marcadamente distintos e universos a muitos níveis inconciliáveis. Têm, no entanto, partilhado as hesitações do Ministério da Cultura na definição de uma política enquadradora. O novo circo não é sequer considerado uma área autónoma nos concursos de apoio e os circos tradicionais, sem acesso a subsídios, subsistem quase sempre num limbo de decadência artística, social e económica.

Ao contrário do que por cá acontece, nos diferentes países da Europa o circo tem merecido a atenção dos poderes públicos. Em França, vive-se, desde os anos 70, o paradigma maior da renovação do género, ainda que tenha sido num ambiente de estagnação e sucessiva degradação idêntico ao que encontramos em Portugal, que surgiram os primeiros movimentos de ruptura que afirmam o “novo circo” como uma área artística emergente.¹

O “novo circo” é contemporâneo das duas primeiras escolas de circo da Europa ocidental: a *École Nationale Annie Fratellini* e a *École d'Aleis Gruss et Silvia Monfort*. Estas instituições de ensino representaram uma primeira resposta às crescentes necessidades de formação da classe e travam a asfixia que atingia globalmente o circo dinástico. Com elas transformaram-se gradualmente as formas de circulação das disciplinas do circo, que deixaram a esfera da família e passaram a integrar planos curriculares especializados e surgi-

¹ O “novo circo” propôs o corte com os códigos estéticos em vigor, tais como a circularidade do espaço, a dramaturgia fundada na ligação entre números sem uma relação “lógica” entre si, a estrutura do número que se edifica gradualmente do mais simples para o mais complexo para depois atingir um clímax, a estética visual saturada de vermelhos e lantejoulas, a música que sublinha a actuação do artista e o apresentador iluminado pela luz de um *follow spot*.

ram dezenas de associações e ateliers de circo de lazer, o que permitiu uma primeira tomada de consciência dos poderes públicos em relação à pertinência deste sector cultural.

Nos anos 80, a vitória de François Mitterrand e a nomeação de Jack Lang para a pasta da Cultura em França foram absolutamente determinantes para a renovação destas artes em toda a Europa. Este ministro viu o orçamento da cultura dobrado e pôde assim subsidiar formas artísticas completamente negligenciadas até aí e definir as primeiras linhas de apoio do estado ao sector. Em 1985, o Ministério da Cultura definitivamente impulsiona a requalificação do circo através da criação do *Centre National des Arts du Cirque* - CNAC, a primeira Escola Superior de circo em toda a Europa. O CNAC tem por missão formar artistas altamente qualificados, capazes de uma abordagem pluridisciplinar que favoreça o surgimento e a afirmação das novas estéticas.

Para além do CNAC, existem hoje em França várias outras escolas profissionalizantes e cerca de 550 estruturas que promovem ateliers de carácter formativo.

Fruto da acção profundamente articulada entre diversas instituições, ao longo das últimas décadas, extinguiu-se a ideia de que circo é “baixa cultura”. A conjugação do esforço do Estado no desenho e na implementação de uma política nacional para o circo originou não apenas novos artistas e companhias como permitiu ultrapassar a profunda crise que o “circo tradicional” atravessava.

Actualmente em França, o circo é o espectáculo performativo mais frequentado, acolhendo mais de dez milhões de espectadores por ano.

As mutações do circo aconteceram também em países como o Canadá - que viu nascer o *Cirque du Soleil*, a empresa de espectáculos mais bem sucedida do mundo - e que tal como a Grã-Bretanha, a Bélgica e os países escandinavos possuem Escolas Superiores de Circo.

O CIRCO EM PORTUGAL

À semelhança do que aconteceu em toda a Europa Ocidental,

o circo alcançou em Portugal momentos de glória e de reconhecimento público, mas não escapou à pressão da modernidade nem à concorrência dos novos atractivos culturais.

Se nesses países foram tomadas medidas de recuperação do sector, em Portugal, devido a um conjunto de deficiências estruturais, assistimos a uma profunda crise de criação artística que se manifesta na baixa qualidade de repertórios e espectáculos. Contrariamente ao que acontece com a ópera, a dança, a música e o teatro, nunca o circo obteve do Estado qualquer apoio ou assistência.

Esta crise perpetua-se com o facto de os circos tradicionais manterem os mecanismos de funcionamento e criação que herdaram. Teoricamente, ao basear o espectáculo numa sucessão de números cujo propósito é estabelecer um crescendo de complexidade técnica, poderiam apenas ser bons os circos que conseguissem assegurar os melhores especialistas em cada área. Mas o défice cultural dos agentes, e as dificuldades financeiras resultantes da falta de público e apoios, impedem este tipo de desenvolvimento e modernização. O esvaziamento dos circos traduz-se, por isso, numa crise endémica com efeitos sociais e culturais profundos.

A TRANSMISSÃO E A FORMAÇÃO

Os cerca de 70 circos que inscritos na *Inspecção Geral de Actividades Culturais* - IGAC subsistem quase exclusivamente com base nos seus recursos familiares. A contratação de pessoal para cada uma das funções é inviável, o que obriga a que os circos contem com a colaboração intensa e não especializada de todas as famílias que nele trabalham num dado momento.

Há uma diferença essencial entre o circo, o teatro e a dança: toda a actividade de um circo é iminentemente itinerante. Esta forma de vida impõe por isso custos sociais directamente ligados ao nomadismo, em particular em termos de habitação e escolarização.

Para uma família de circo, colocar um filho na escola implica ter com quem o deixar e obriga ao seu afastamento. As crianças dos circos - com uma guia de transferência atri- →

→ buída pelo Ministério da Educação – saltam por isso de escola em escola; essa é a única forma de acompanharem os seus pais. O sistema de ensino para as populações itinerantes revela-se assim completamente desajustado. Como será possível a estas crianças instruírem-se convenientemente se professora, manuais e colegas mudam semanalmente? Em consequência desta realidade a taxa de abandono escolar é enorme o que ajuda ainda mais à marginalização da comunidade circense. Por outro lado, e uma vez que os filhos cedo se tornam mão-de-obra da pequena economia familiar, a escolarização é muitas vezes vista pelos pais como algo que pode até ser prejudicial ao desenvolvimento do projecto circense.

Nos circos portugueses a aquisição de competências técnicas é largamente ministrada pela família. Aliás a aquisição de competências e a inserção profissional confundem-se, pois acontecem em simultâneo como se fossem uma e a mesma coisa.

Muitas pessoas provenientes das “famílias do circo” pensam em enveredar por outra profissão mas o facto de não possuírem a escolaridade mínima obrigatória limita fortemente a realização deste sonho. O talento embora importante não é um requisito obrigatório. Os pais ensinam as técnicas tal como eles próprios as apreenderam, o que faz com que os números de hoje sejam os mesmos de há cinquenta anos.

QUE FUTURO PARA O CIRCO?

O circo existe à imagem das condições que o viabilizam. Foi assim ao longo da História, e deste modo se explica a enorme diferença entre o nível de desenvolvimento do circo francês e do circo português.

As modificações estéticas e as transformações organizacionais que o circo tem vindo a sofrer nos diferentes países da Europa, não tiveram eco suficiente nos empresários do circo português. Neste contexto, se o alheamento do Estado subsistir, as perspectivas permanecerão as mesmas, com a agravante de a baixa escolaridade, a desqualificação profissional, a falta de rigor técnico e a ausência de competências

específicas ao nível da gestão de uma empresa itinerante, acentuarem ainda mais a guetização do circo.

Mas, com o baixo capital escolar dos agentes qual o futuro do circo em Portugal?

A família, independentemente do perfil sociocultural que a caracteriza, não poderá continuar a ser a única unidade social que sustem a recomposição e continuidade do circo. Só através da criação de escolas será possível desenvolver verdadeiramente estas formas.

2. CONTRIBUTOS PARA UMA INTERVENÇÃO: TRÊS EIXOS PARA UMA FORMAÇÃO DE ARTÍSTICA

O circo tradicional e o novo circo são, como vimos, realidades diferenciadas. Alguns anos volvidos em torno desta actividade, a par do conhecimento das práticas culturais nacionais e europeias, levam-me a defender políticas que favoreçam estruturalmente o sector, procurando que integração social, viabilidade económica e qualidade artística sejam vectores de intervenção.

A questão da qualificação profissional e da criação de escolas é absolutamente determinante para que tal aconteça, pois só a formação de artistas permitirá perspectivar a produção de espectáculos, clássicos ou contemporâneos, capazes de atrair públicos exigentes.²

É sabido que, para além do risco, da poesia e do humor, é na excelência técnica e no virtuosismo que se apoiam as várias formas de circo. Aos artistas, de ontem e de hoje, é sempre exigido um trabalho quotidiano intensivo porque, em circo, a falta de consistência não é admissível. Daí que, numa primeira

² Convém, neste aspecto, referir que o Chapitô promove um curso de Artes e Animação Circense que confere equivalência ao 12.º ano de escolaridade mas esta Escola Profissional de Artes e Ofícios do Espectáculo não é especificamente uma escola de formação circense.

fase, as orientações devam incidir na criação de uma escola com uma formação de cariz profissionalizante capaz de gerar artistas com uma sólida preparação técnica e artística. Esta escola deve ter em conta as necessidades dos jovens não oriundos de famílias com tradição mas, também, as especificidades dos jovens oriundos dos circos de natureza familiar.

Tomando como princípio que a dinâmica em prol da mobilização dos estados e dos indivíduos para a fundação de estruturas pedagógicas e artísticas de apoio ao desenvolvimento das artes do circo encoraja novas formas estéticas que afirmam o circo como agente social e culturalmente vivo, numa segunda fase, uma política cultural em torno do circo deveria considerar 3 eixos de intervenção ao nível da formação:

Formação Profissional: Diploma profissional em Artes do Circo (3 anos) – O objectivo é formar jovens altamente qualificados capazes de uma abordagem pluri-disciplinar que permita o surgimento e a afirmação das novas estéticas.

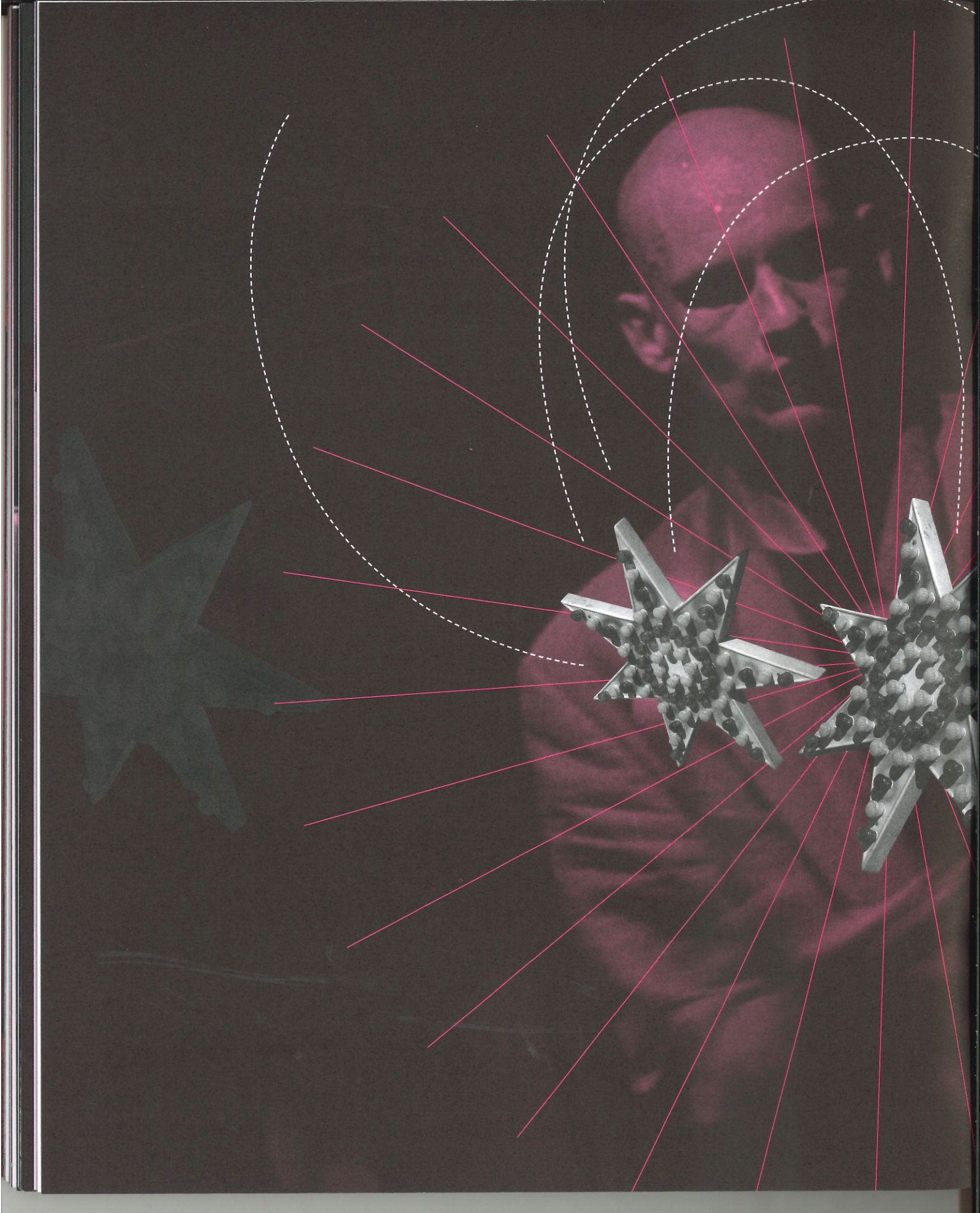
Cursos de Lazer – Os ateliers de iniciação às artes do circo permitem o acesso das crianças e jovens às práticas de lazer do circo. Estas iniciativas geram um aumento de públicos e favorecem a identificação de novos artistas.

Cursos de formação contínua para profissionais – Cursos que visam a reciclagem de profissionais do circo em disciplinas específicas. Destinam-se a jovens que se dedicam ao circo de criação e/ ou a artistas do circo tradicional familiar.

Paralelamente, o regime de formação dos filhos de pais de profissões itinerantes deve ser alvo de uma reavaliação por parte do Ministério da Educação. Esta será bem mais

eficaz se, como antes, os circos puderem contar com o acompanhamento de um professor que, a partir de programas curriculares específicos para as várias idades, ministre uma formação regular e estável. Só assim as crianças do circo poderão transformar-se em agentes capazes de melhorar a realidade que herdaram.

Estas são pistas para políticas que necessariamente associariam os Ministérios da Cultura e da Educação mas também o do Emprego e da Solidariedade Social e que exigiriam uma vontade do Estado em reflectir na concepção e desenvolvimento de um circo nacional contemporâneo. Portugal tem muitos benefícios ao estabelecer compromissos com entidades e indivíduos disponíveis para partilhar experiências pedagógicas e artísticas neste campo. Estimamos que o Porto continue a ter um papel impulsor no sentido de levar o Circo a desenvolver-se e que, de futuro, os poderes públicos acompanhem este indispensável esforço de reestruturação de um sector indispensável a uma verdadeira economia da cultura. ●





Novo Circo no Rivoli Teatro Municipal

MAD OU NOMAD

André Riot-Sarcey

Les Nouveaux Nez

11 e 12.04.2001

QUIERO, QUIERO

André Riot-Sarcey

07.2001

HIC-HOC

Jérôme Thomas, Pascal Rouet

Cie Jérôme Thomas

6 e 7.10.2001

LA SYNCOPE DU 7

Fatou Traore

Collectif AOC

18 e 19.01.2002

LE CHANT DES BALLES

Vincent Lavenère e Éric Bellocq

12.04.2002

PETITES HISTOIRES

EN L'AIR

Sébastien Bruas e

Cécile Mont-Reynaud

Cie Lunatic

23.11.2002

UN CERTAIN ENDROIT DU VENTRE

Chloé Moglia e Mélissa Von Vépy

L'aileron de Rakham von Vépy

23.11.2002

BASCULE

Vincent Gomez e Christian Lucas

Cie Anomalie

7 e 8.03.2003

L'HOMME D'HUS

Camille Boitel

23 e 24.05.2003

BOUGEZ PAS BOUGER

Sébastien Deault

Cie Oki Haiku Dan

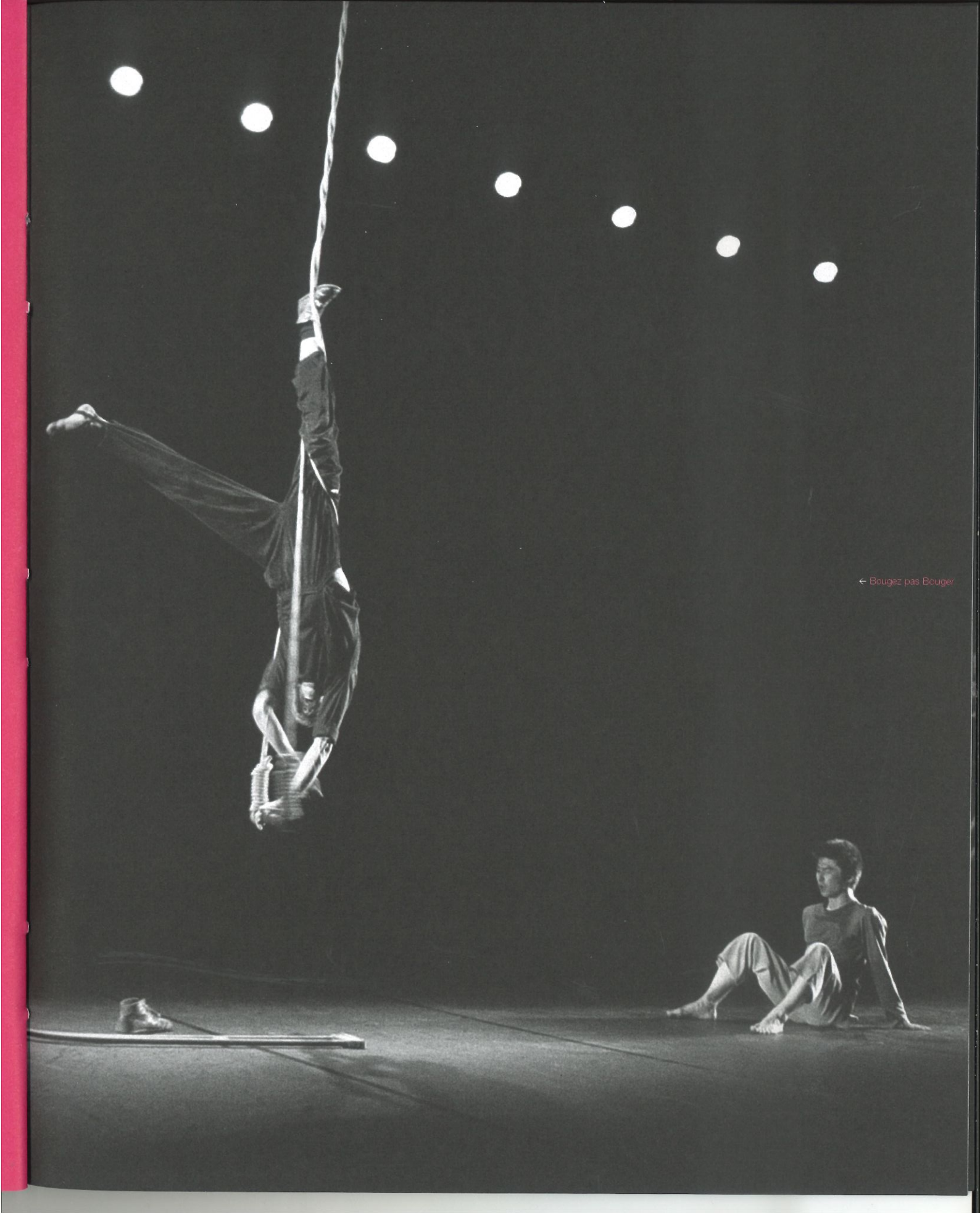
29 e 31.10.2003

LA VESTE

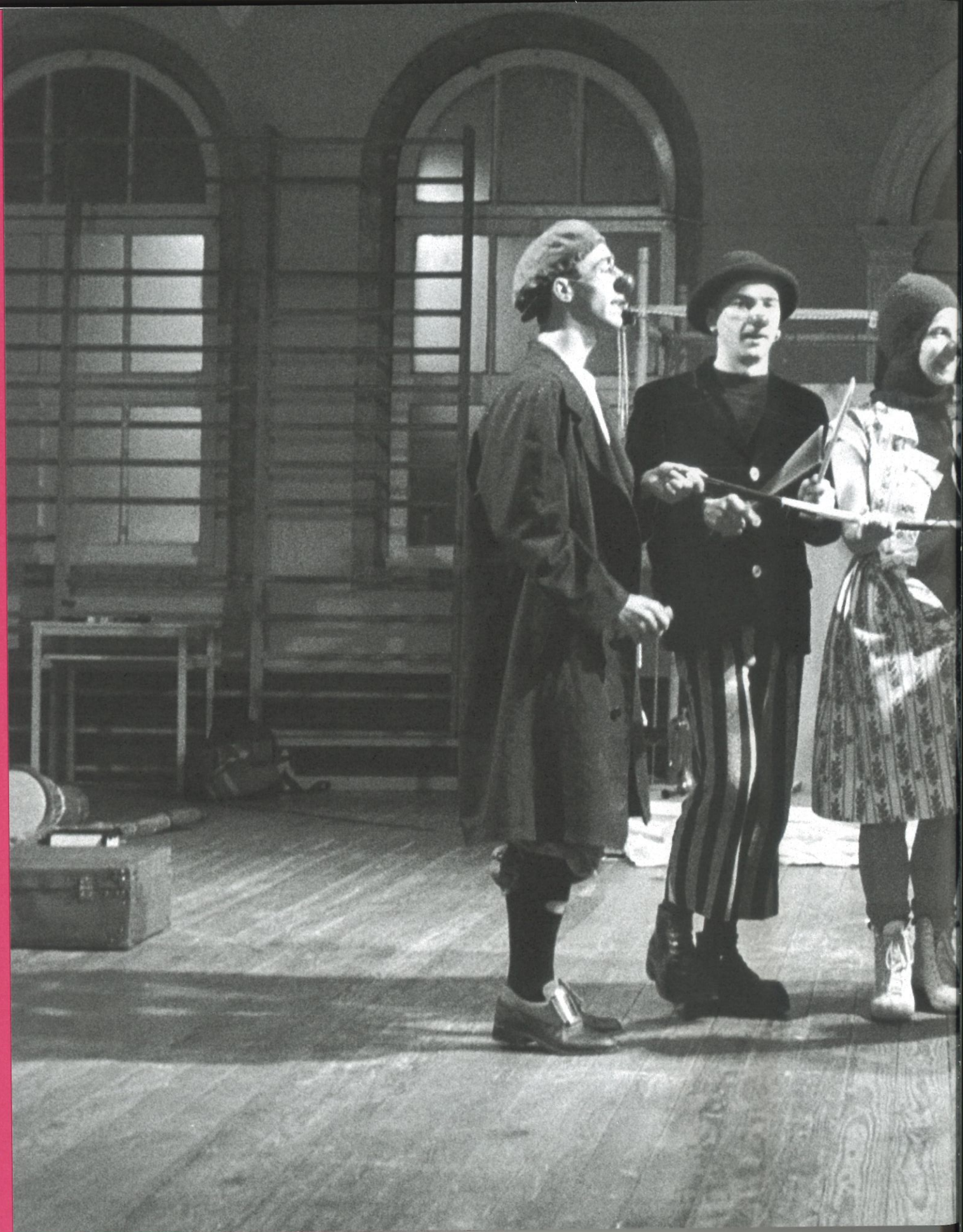
Vincent Berthault

Cie du Singulier

14, 15 e 16.11.2003

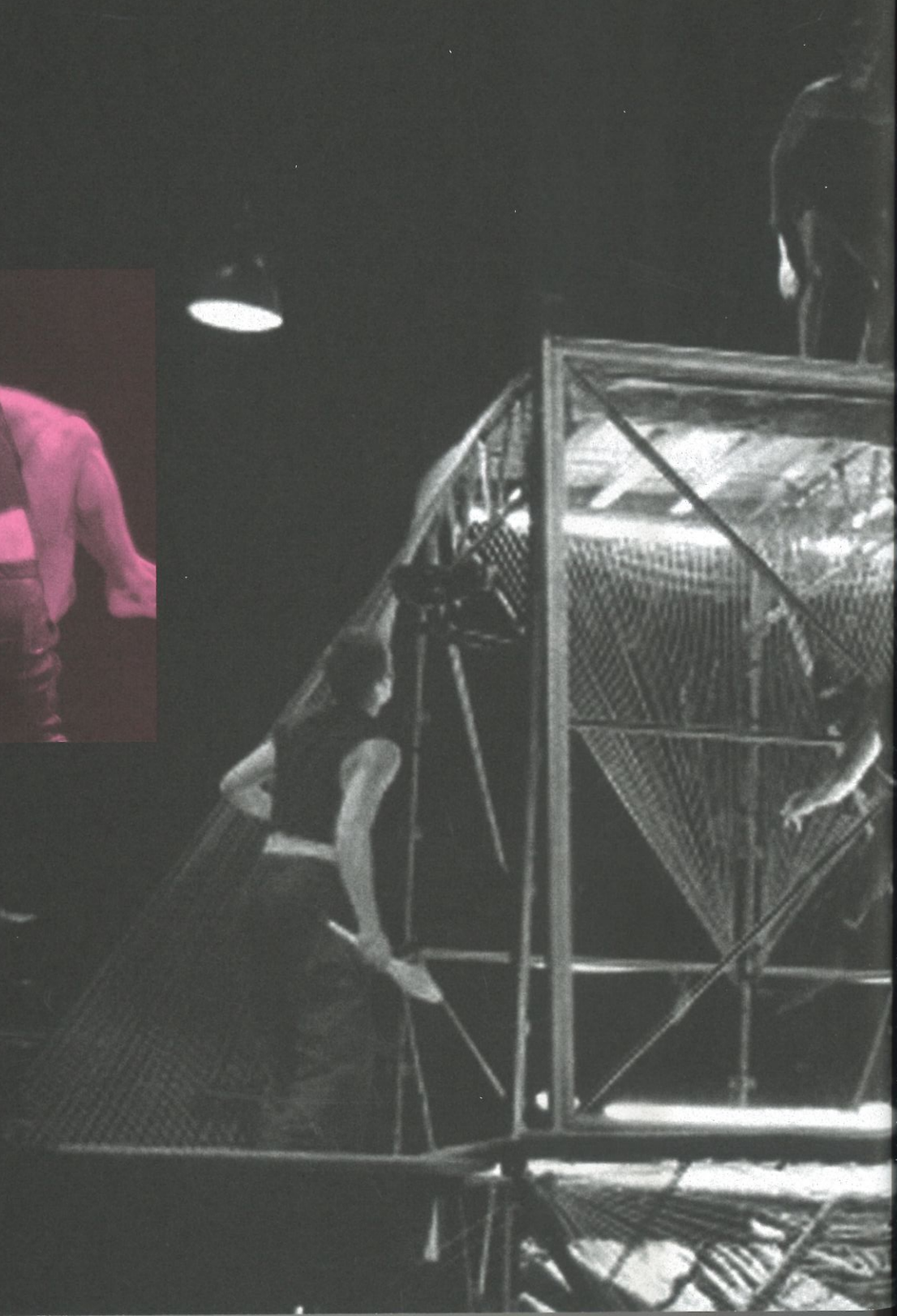


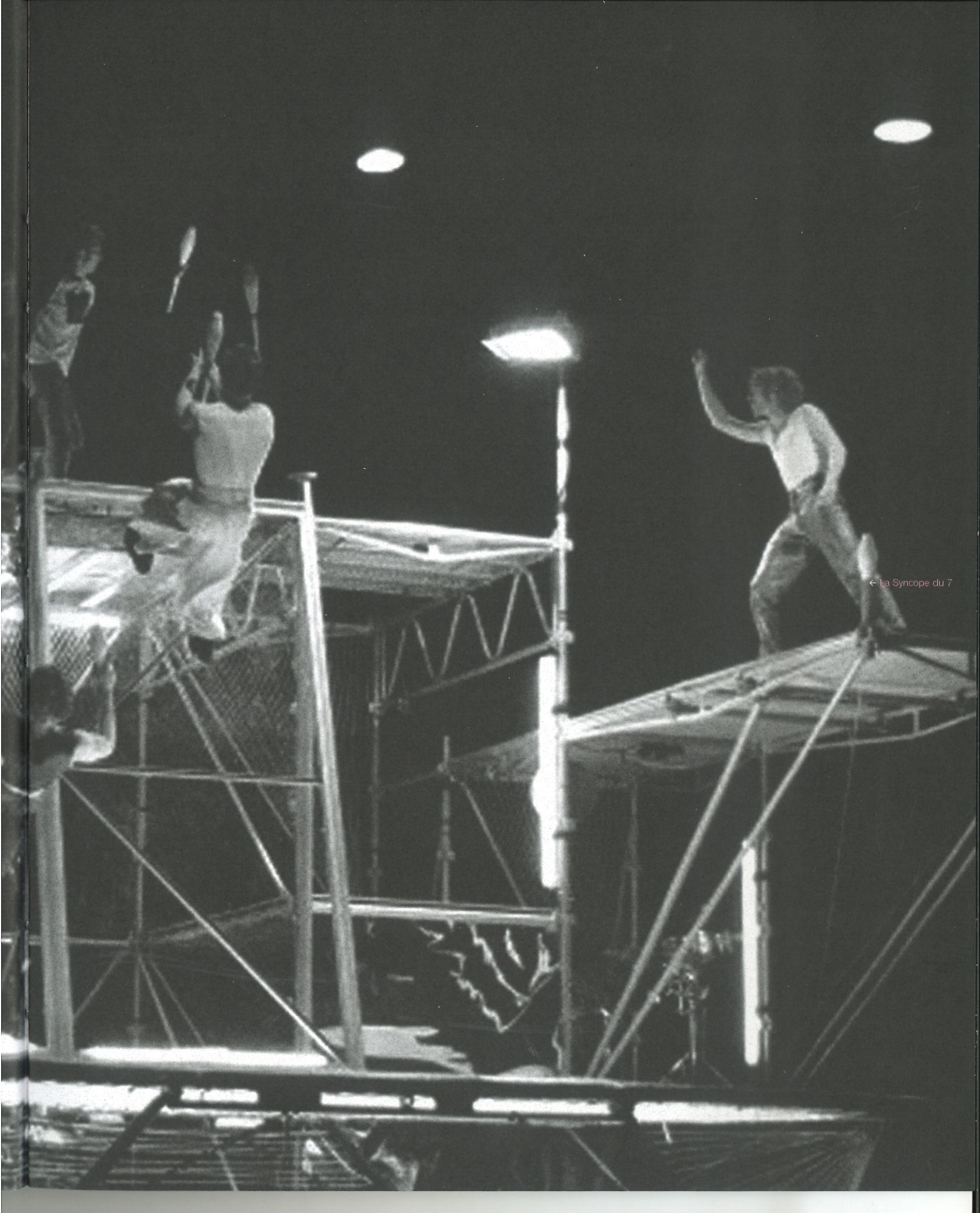
← Bougez pas Bouger



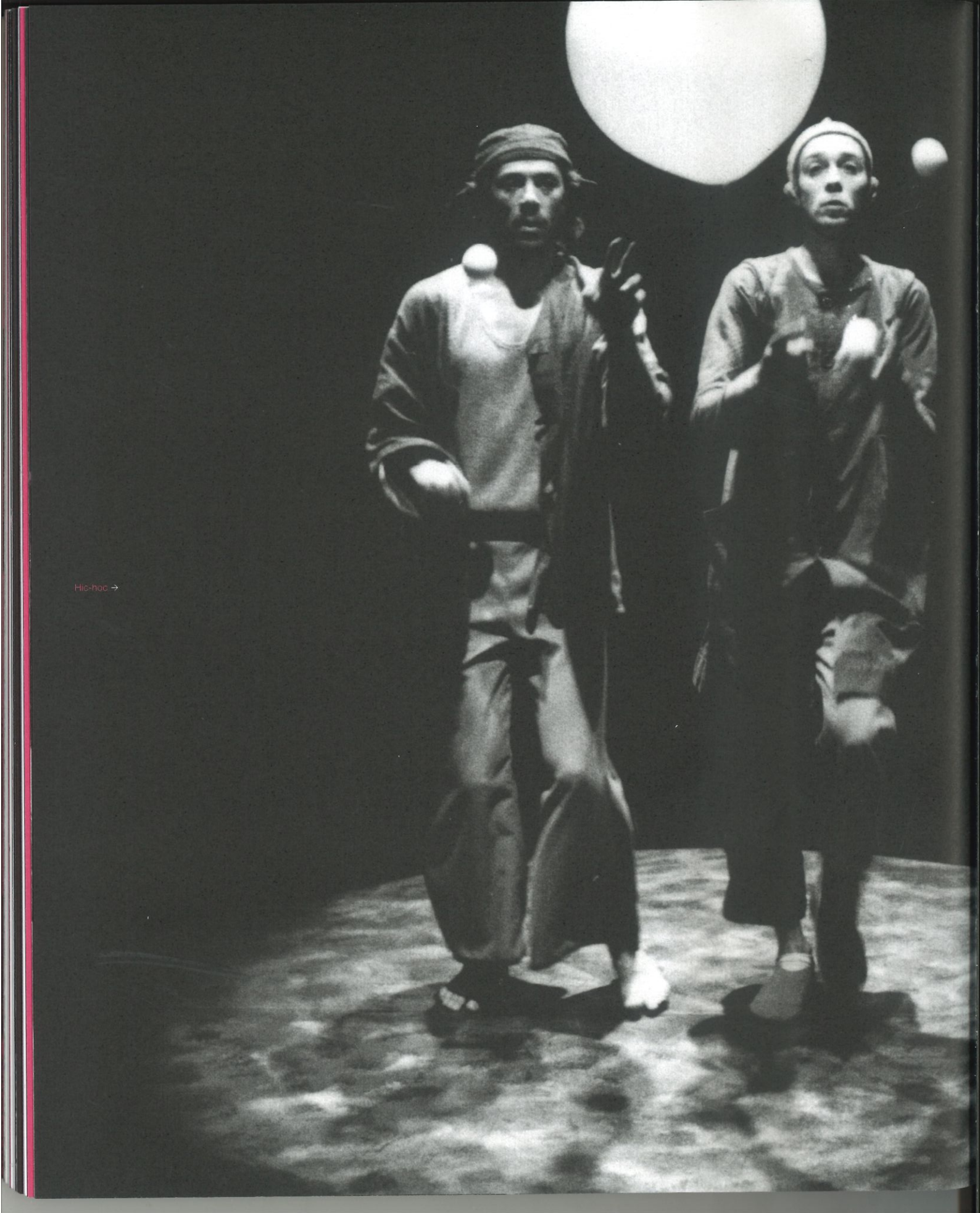


← Quiero-Quiero





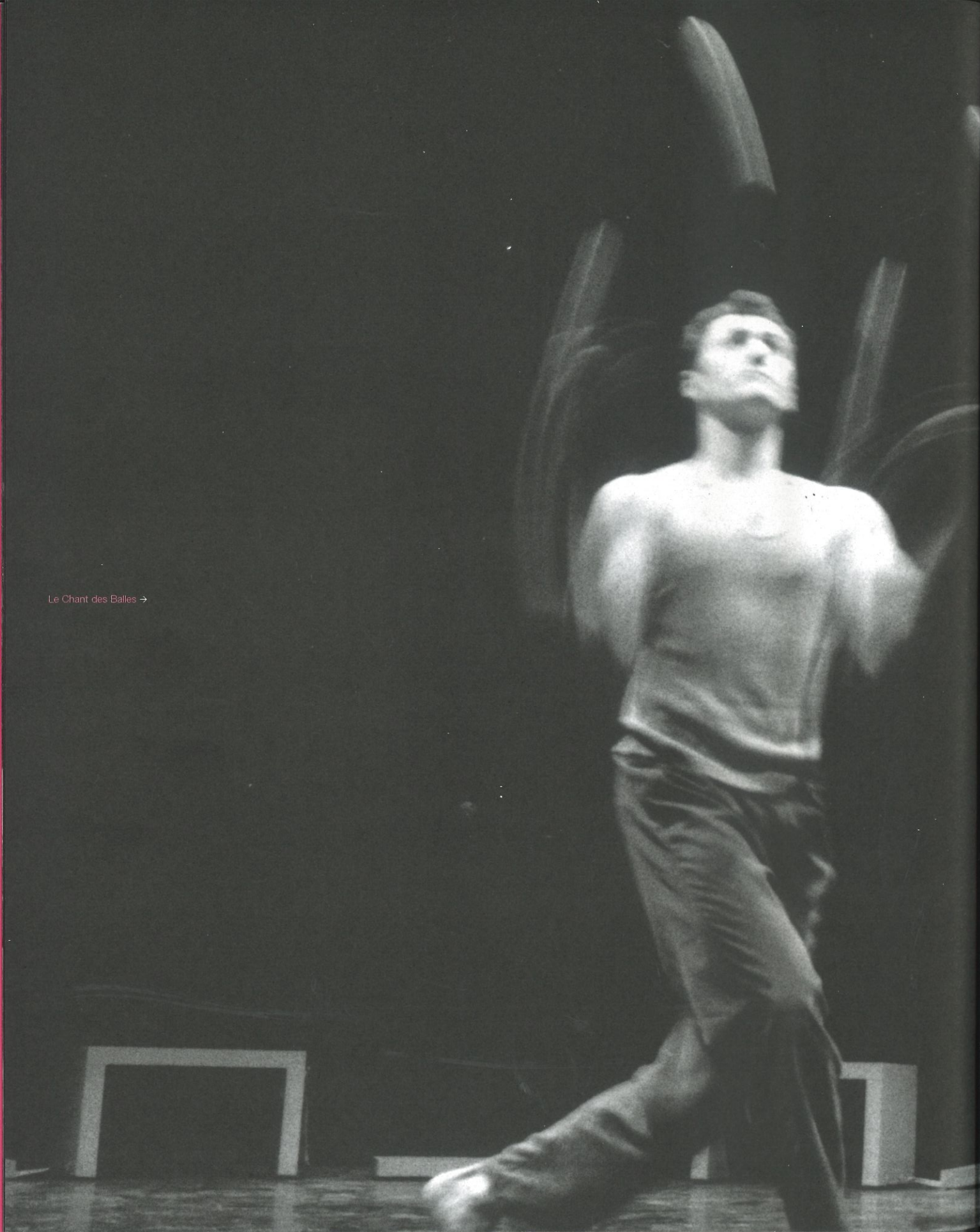
← La Syncope du 7

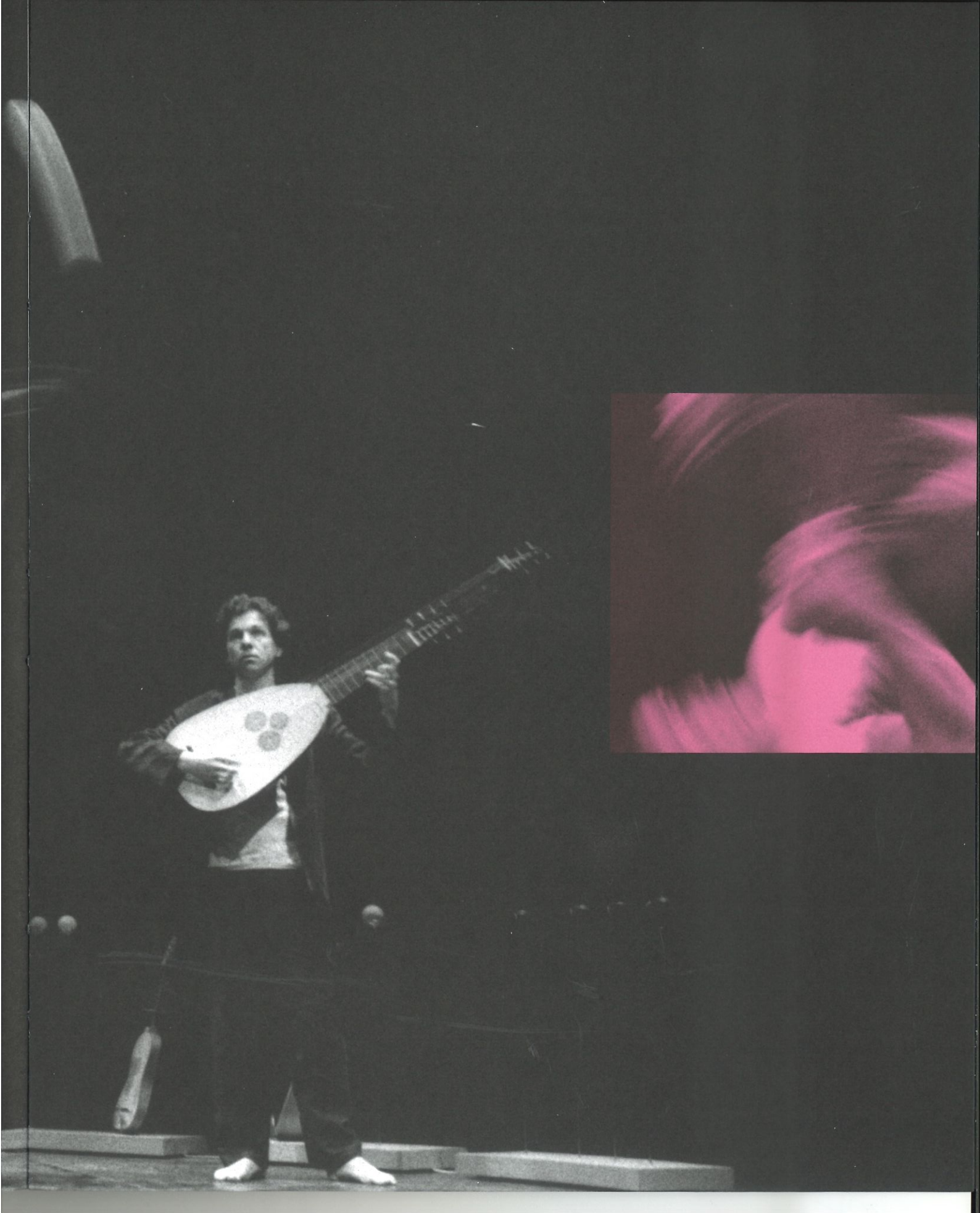


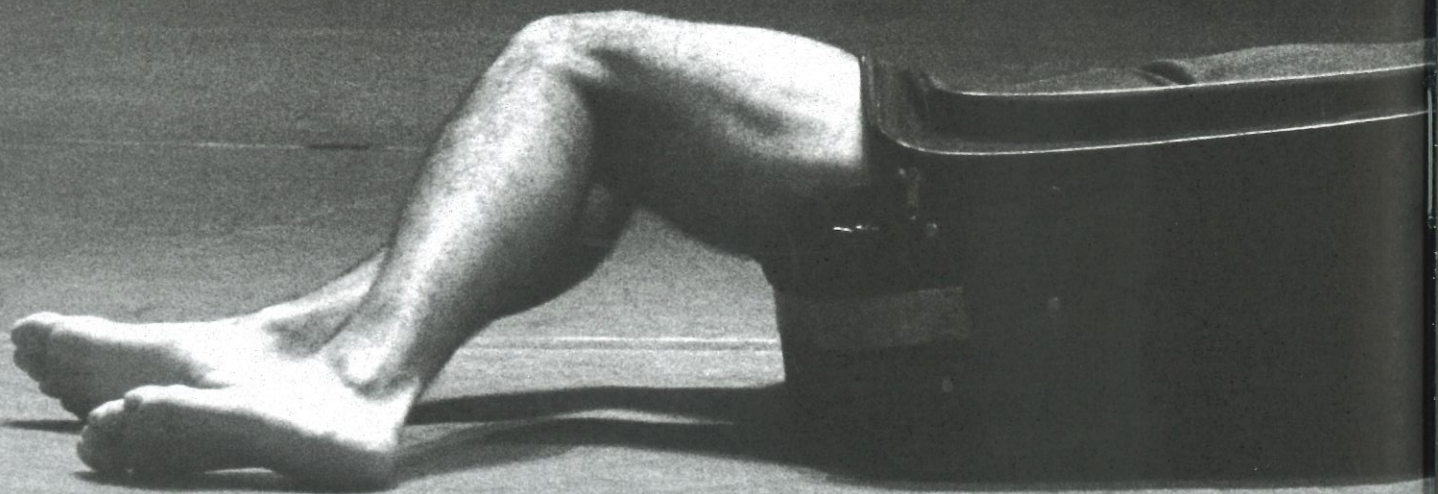
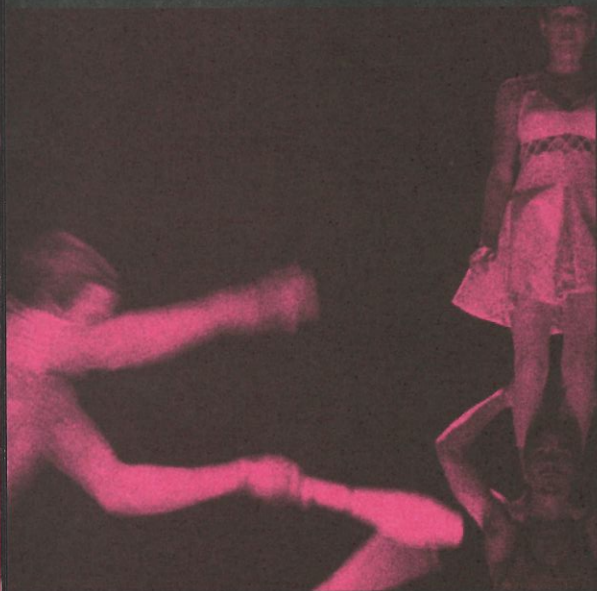
Hic-hoc →

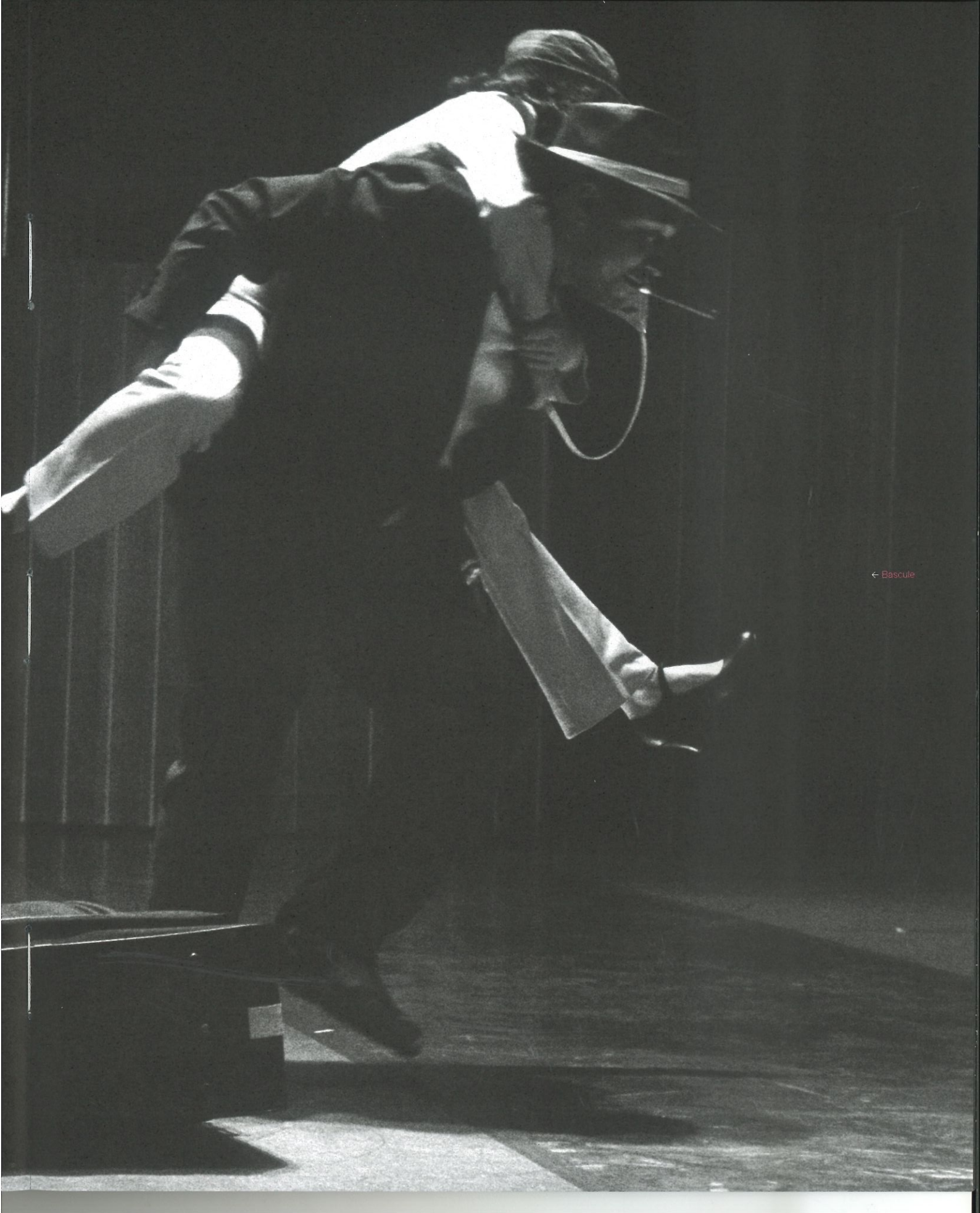


Le Chant des Balles →

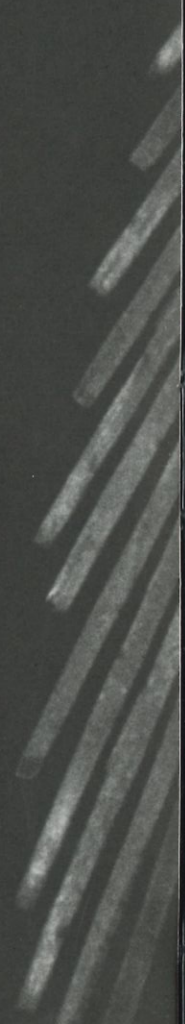
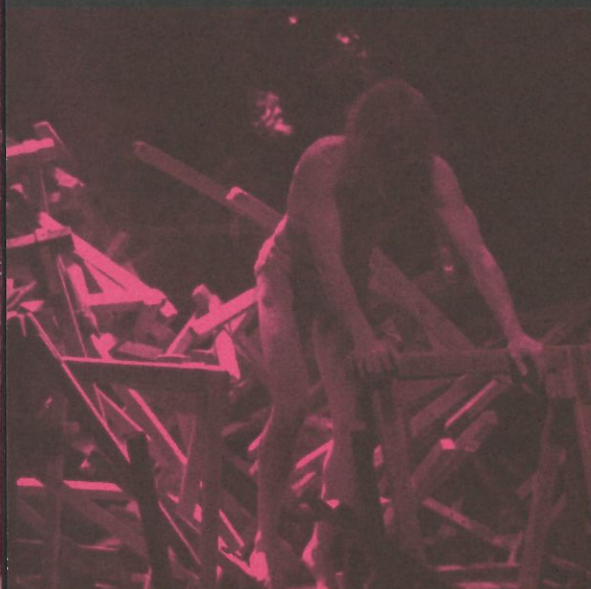


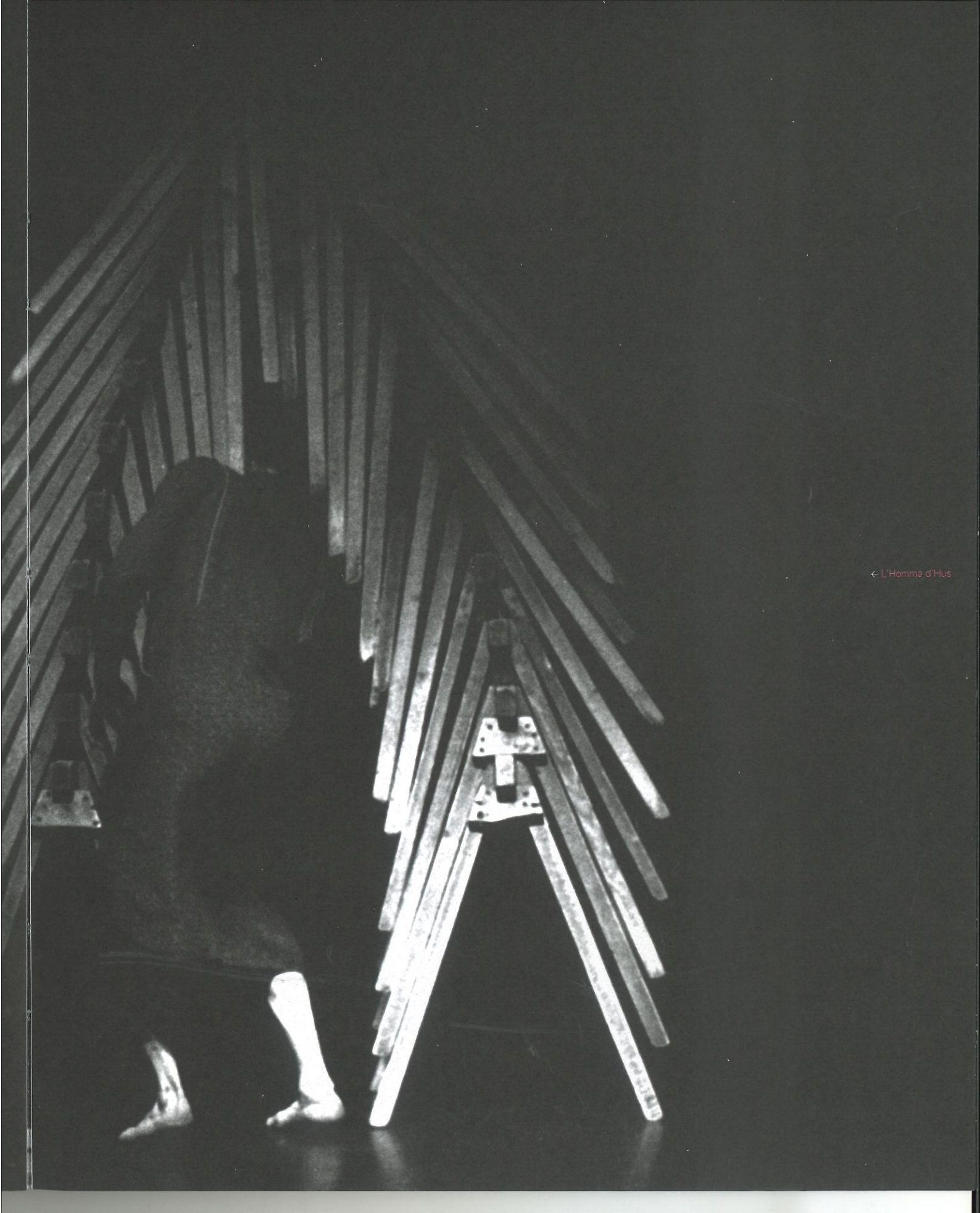




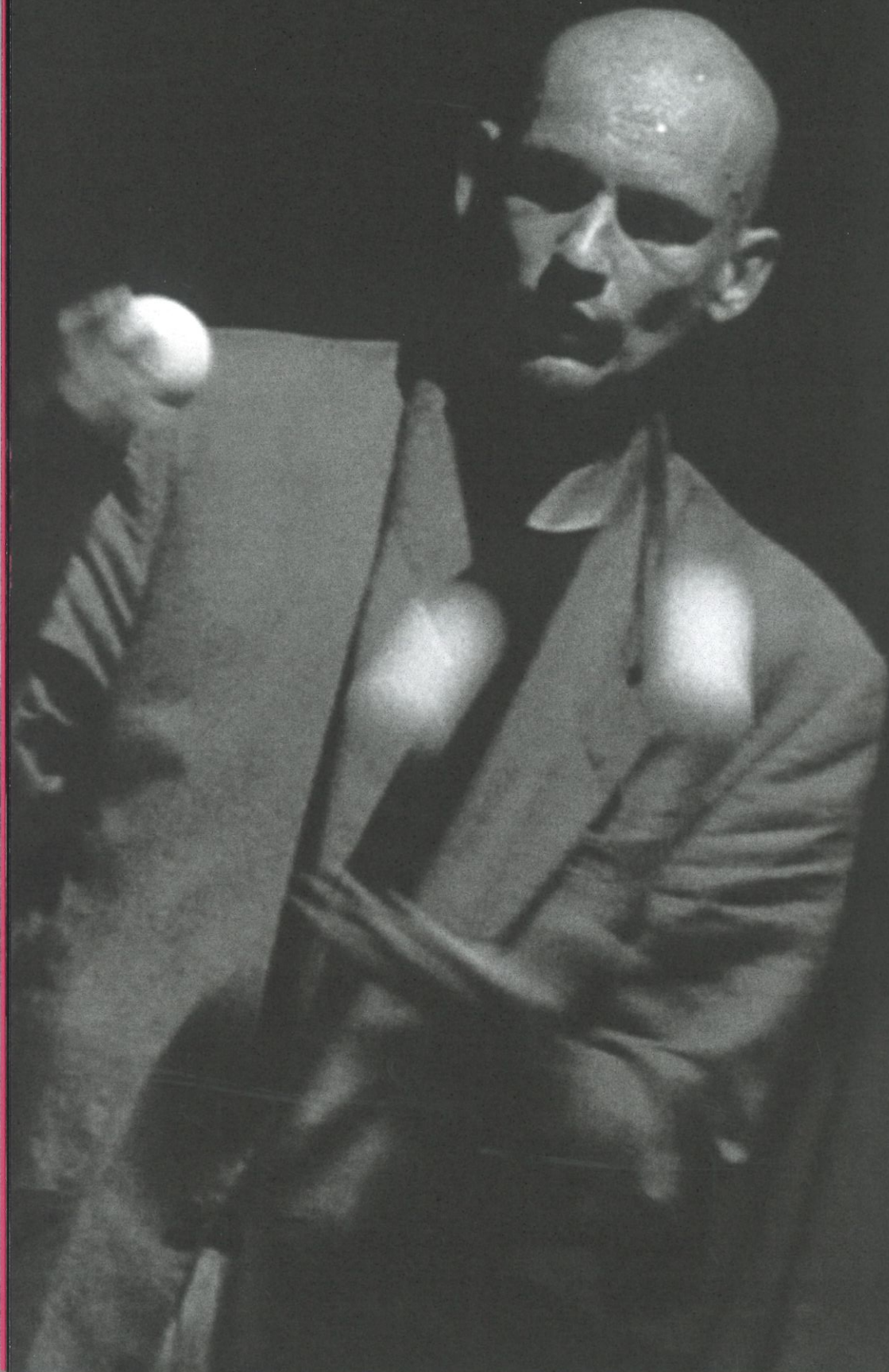


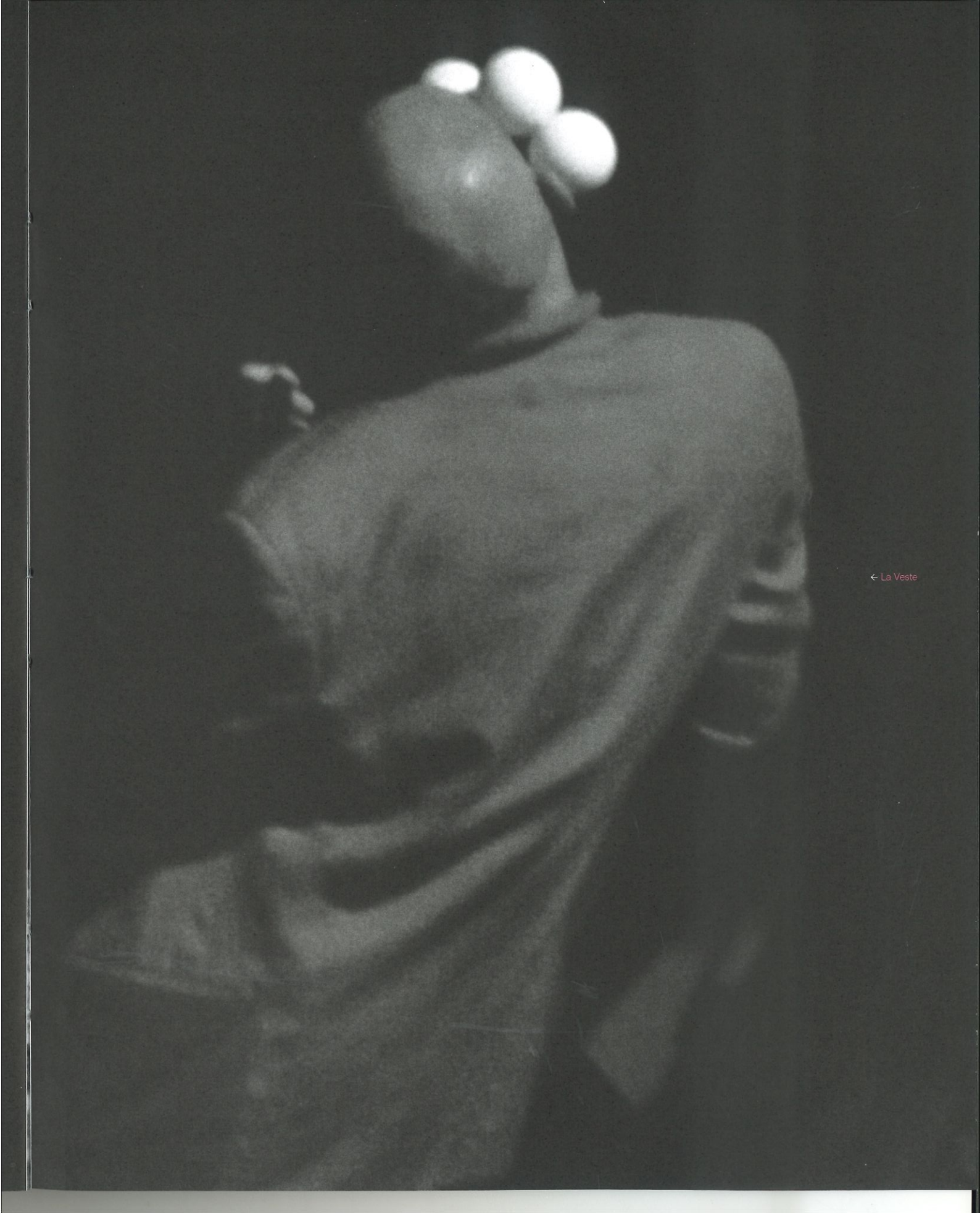
← Bascule





← L'Homme d'Hus





← La Veste

Os autores

ANDRÉ RIOT SARCEY

Formou-se na Escola Internacional Jacques Lecoq (1972-74). Iniciou-se como palhaço principal no Circo Roncalli (Alemanha) em 1976. É co-autor e encenador da companhia "Les Nouveaux Nez", premiada com o Grande Prémio Nacional de Circo do Ministério da Cultura Francês, entre outros. Foi professor de actores de circo e arte clownesca no CNAC (Centre National des Arts du Cirque). É formador da Associação para a Formação Profissional das Artes do Espectáculo. Pesquisa e cria novas formações do domínio do clown:
La naissance de clown – Parole de clown – Le clown et sa musique – Le chant du clown – Une vie de clown

CIRCOLANDO

O Circolando é uma companhia que desde 1999 consolida um projecto artístico que se centra na reinvenção do circo através do cruzamento de linguagens.

JEAN-MICHEL GUY

Pesquisador no Departamento de Estudo e de Prospecção do Ministério da Cultura de França, onde conduziu vários estudos sobre os públicos do espectáculo vivo. Actualmente é responsável pelos estudos internacionais. Paralelamente desenvolve um trabalho de pesquisa sociológica sobre os malabaristas na EHESS, e colabora regularmente na revista *Arts de la Piste*. Em 2000 lançou *Les Arts du Cirque en France en l'an 2000* (Chroniques de l'AFAA) e *La Culture Cinématographique des Français* (La Documentation Française).

FRANÇOIS CERVANTES

Autor, encenador. Estudou teatro no Espace Acteur de Paris e depois em Montréal. Desde 1981, escreve para teatro. Em 1986, cria e dirige a *L'Entreprise*, onde encena os seus próprios textos. Em 1993, Cervantes conhece Didier Mouturat, então director do Centre Culturel La Barbacane e fabricante de máscaras. A vontade conjunta de fazerem uma pesquisa sobre o teatro de máscaras levou-os à criação do espectáculo *Masques*, que constituiu uma surpresa no Festival d'Avignon.

JOANA AFONSO

Antropóloga social, autora do livro *Os Circos não Existem* (Edições Afrontamento, Fevereiro 2002).

JOÃO CARNEIRO

Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova de Lisboa. Crítico de teatro do jornal *Expresso*.

JOÃO LOIO

Início a sua carreira artística no Grupo de Acção Cultural "Vozes na Luta", onde se dedicou à composição e ao trabalho de recolha e investigação da música tradicional portuguesa. As suas canções podem discurrir das nossas tradições culturais, como podem inspirar-se nas músicas, quaisquer que elas sejam, que têm o condão de o emocionar.

JOSE BARRIAS

Nasceu em Lisboa, em 1944. De 1950 até 1967 vive no Porto, onde passa fugazmente pelo curso de pintura da Escola de Belas-Artes. Entre 1967 e 1968 vive em Paris, e de 1968 até hoje em Milão, salvo uma estadia de 2 anos em Lisboa, entre 1979 e o início de 1981. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian em Milão em 1981-1982 e em 1996 realizou uma exposição antológica nessa mesma Fundação. Prémio AICA 1996.

O tríptico de desenhos reproduzidos neste número dos Cadernos do Rivoli, dedicado ao Novo Circo, foi pensado como um divertimento, que vagueia entre a memória e a ironia, e também como um tributo à antiga amizade que me liga à Isabel Alves Costa, exactamente pelas mesmas razões. (José Barrias)

LUÍSA MOREIRA

Licenciada em Direcção de Cena/Gestão de Produção pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (ESMAE), Porto. Produtora.

PAULO CUNHA E SILVA

Actual director do Instituto das Artes, do Ministério da Cultura. Fez parte da equipa da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Médico, mestre em Medicina Desportiva e doutor em Ciências do Desporto. Publicou artigos e fez várias conferências em torno de uma abordagem pluridisciplinar do paradigma-corpo.

Alguma bibliografia essencial

PORTUGUESA

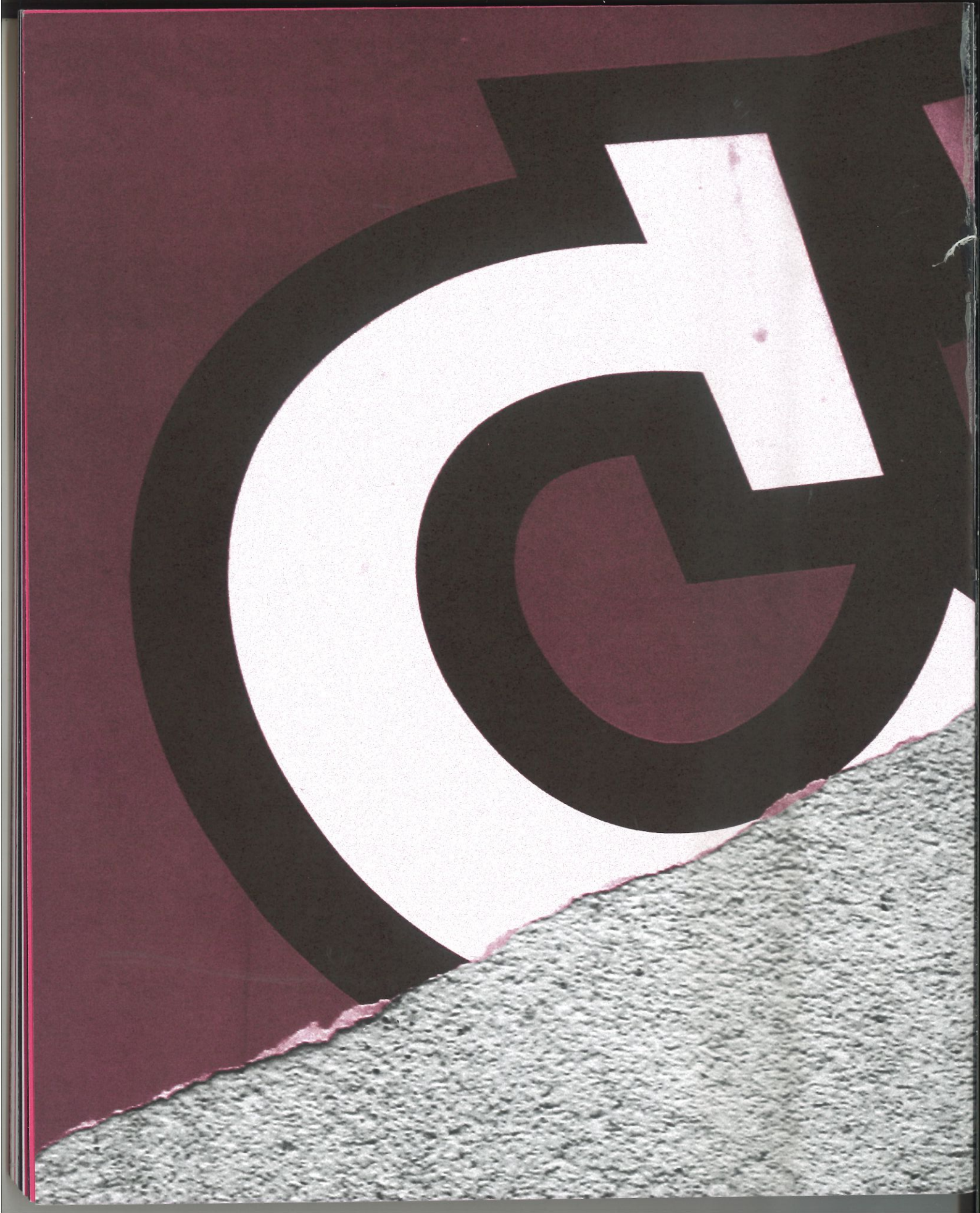
- Jorge Tavares, *O Circo*, Ed. Nova Crítica, Porto 1978
- Luciano Reis, *História do Circo Vol. I*, Ed. Teatrinho de Santarém, Santarém 2001
- Luciano Reis, *História do Circo Vol. II – Famílias*, Ed. Teatrinho de Santarém, Santarém 2001
- Joana Afonso, *Os Circos Não Existem*, Ed. Imprensa de Ciências Sociais / Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa 2002

ESTRANGEIRA

- Albrecht E., *The New American Circus*, Florida University Press, 1995
- Art Press*, n.º 20, «Le Cirque au-delà du cercle», 1999
- Auguet R., *Histoire et légende du cirque*, Flammarion, Paris, 1974
- Avant garde cirquel*, numéro de la revue *Autrement*, 2000
- Beaux-Arts magazine*, H.-S. Consacré aux arts du cirque, Juin, 2002
- Begadi B., Estournet J.-P., Meunier S., *L'Autre Cirque*, Éd. Mermon, 1990
- Bouissac, P., *Circus and Culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1973
- Collectif, *Carnet de cirque Que-Cir-Que*, Gallimard, Paris, 2001
- Collectif, *Clowns et Farceurs*, Bordas, 1982
- Collectif, *Le cirque au risque de l'art*, actes du colloque tenu à la BNF, Actes Sud Papiers, Paris, 2001
- Collectif, *Le Grand Livre du cirque*, Bibliothèque des Arts, 1977
- Collectif, sous la direction de C. Amiard-Chevel, *Du cirque au théâtre*, Théâtre des années 1920, l'Âge d'homme, avec le concours de CRNS
- Cook J. W., *The arts of deception*, Harvard, United States, 2001
- Culhane J., *The American Circus*, Henry Holt, 1990
- Dupavillon, C., *Architectures du cirque*, Le Moniteur, Paris, 1982, rééd. Augmentée, 2001
- Forette, D., *Les Arts de la piste: une activité fragile entre tradition et innovation*, rapport au Conseil économique et social, JO, Paris, 1998
- Fratellini A., *Nous les Fratellini*, Grasset, 1955
- Gründ E., *La Ballade de Zingaro*, Éd. De Chêne, 2000
- Guy J.-M., *Les Arts du cirque en l'an 2000*, Chroniques de l'AFAA, Paris 2000
- Guy J.-M., *Avant-Garde, cirquel*, Les arts de la piste en révolution, Autrement, Paris, 2001
- Hoffman N., Bavelier A., *Quel cirque – des écoles à la piste*, Éd. Alternatives, 1999
- Jacob P., *Le Cirque, regards sur les arts de la piste de XVIIe à nos jours*, Éd. Plume, Paris, 1996
- Jacob P., *Le Cirque, un art à la croisée des chemins*, rééd. augmenté, Découvertes Gallimard, Paris, 2001
- Jacob P., *Les Acrobates*, Éd. Magellan, Paris, 2001
- Jacob P., *Les Clowns*, Éd. Magellan, Paris, 2001
- Jacob P., *Les Écuycers*, Éd. Magellan, Paris, 2001
- Jando D., *Histoire mondiale du cirque*, J.-P. Delarge, Paris, 1977
- Laurendon G. et L., *La Grande Aventure du nouveau cirque*, Le Cherche Midi Éditeur, 2001
- Leroux H., *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Plon, 1889
- Les Écritures artistiques. Un regard sur le cirque*, actes du séminaire tenu dans le cadre du CIRCA à Auch en novembre 1998, Centre national des arts du cirque, Châlons-en-Champagne, 1999
- Lévy, P. R., *Les Fratellini: trois clowns légendaires*, Actes Sud, Arles, 1997
- Mauclair D., *Un jour aux cirques*, Bordas, 1996
- Miller M., *Circus Dreams*, Joy Street Little Brown, 1991
- Popov O., *Ma vie de clown*, Stock, 1968
- Reiss B., *The showman and the slave*, Harvard, United States, 2001
- Rémy T., *Entrées clownesques*, l'Arche, Paris, 1973
- Rémy T., *Les Clowns*, Grasset, Paris, 1949
- Romain, H., *Histoire des bouffons, des augustes et des clowns*, Joëlle Losfeld, Paris, 1997
- Romanès A., *Un peuple de promeneurs*, Éd. Le temps qu'il fait, rééd. 2000
- Théâtre aujourd'hui*, n.º 7, «Le Cirque contemporain. La piste et la scène», CNDR, MNERT, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1998
- Villiers J., *Quand passent les clowns*, Syros, 1990
- Wallon, E. (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Actes Sud Papiers, 2002

REVISTAS ESPECIALIZADAS

Arts de la piste (revista trimestral publicada pela HorsLesMurs - association nationale pour le développement des arts de la rue et des arts de la piste) 68, rue de la Folie-Méricourt, 75011 Paris
Tél.: 01 55 28 10 10; Fax: 01 55 28 10;
info@horslesmurs.asso.fr







PATROCÍNIO



Association Française d'Action Artistique



Ministère des Affaires Étrangères

EDIÇÃO APOIADA POR

