

# POÉTICAS CIRCENSES COMO EXPERIÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA FLIBUSTEIRA

Julia Henning<sup>1</sup>

Maíra Moraes<sup>2</sup>

## RESUMO

A curiosidade persistente na criação artística nos levou a este artigo que navega pelas reflexões sobre a construção de uma dramaturgia ancorada na experiência das poéticas circenses. Utilizamos o adjetivo *flibusteira* como metáfora para o que chamamos de transposição de procedimentos entre linguagens como metodologia de criação. Para nomear essa dramaturgia flibusteira, elencamos alguns princípios que identificamos nas poéticas circenses ao longo de mais de vinte anos como criadoras no coletivo Instrumento de Ver. Esses princípios são o norte para reflexões sobre corpo, circo e dramaturgia. Essa discussão coloca em cena autoras que convocam a experiência e o corpo como princípio da investigação. Como resultado deste percurso, apresentamos algumas pistas para criações cênicas.

**Palavras-chave:** dramaturgia; poéticas circenses; procedimentos de criação cênica.

## ABSTRACT

Persistent curiosity led us to this article, which navigates reflections on the creation of dramaturgy based on the experience of circus poetics. We use the adjective *flibusteira* as a metaphor for what we call the transposition of procedures between languages as a creative methodology. To define this *flibusteira* dramaturgy, we highlight some principles that, over more than twenty years as creators, we have identified in circus poetics. These principles serve as a guide for reflections on the body, circus, and dramaturgy. This discussion brings to the stage authors who call upon experience and the body as the foundation of investigation. As a result, we present some clues for scenic creation.

**Keywords:** dramaturgy; circus poetics; scenic creation procedures.

---

<sup>1</sup> Julia Henning é psicanalista, poeta e artista circense no coletivo Instrumento de Ver. Quando não está em cena, pendurada ou caminhando sobre garrafas, está pesquisando e escrevendo sobre assuntos que flutuam entre arte e psicanálise. É mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Processos Composicionais para a Cena. É doutoranda pelo mesmo programa e bolsista da FAPDF com a pesquisa: “O ensaio como escrita do corpo: poética cênica como criação de dramaturgia”, com orientação de Alice Stefânia Curi. Concluiu a formação em dramaturgia circense co-realizada pelas instituições Centre National des Arts du Cirque, na França e École Nationale de Arts du Cirque, na Bélgica, obtendo o Certificat en Dramaturgie Circassienne.

<sup>2</sup> Maíra Moraes, artista circense e produtora cultural, é licenciada em Dança pelo Instituto Federal de Brasília. Artista e gestora do Coletivo Instrumento de Ver, ela se reveza entre a cena e os bastidores. Atravessou o oceano para realizar a formação em Dramaturgia Circense oferecida pelas escolas de circo ESAC (Bélgica) e CNAC (França). Nos últimos anos vem se dedicando ao faquirismo nos palcos e pesquisando as dramaturgias específicas dessa prática. No mestrado em artes cênicas na UNB sob orientação de José Jackson Silva com a pesquisa intitulada: O nascimento de uma faquiresa: A Dramaturgia de um Corpo Vulnerável. É bolsista na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) pelo apoio financeiro, por meio da concessão de bolsa de estudos (Código de Financiamento 001).

### **Viver é preciso, navegar não é preciso<sup>3</sup>**

Começamos invertendo o famoso verso de Fernando Pessoa, já que, na nossa trajetória, a necessidade vem antes da técnica. Começamos navegando, remadas de corpo inteiro, corpos ainda musculosos pelas práticas circenses diárias dos mais de vinte anos de pesquisa artística: costas largas e contraturas. Vamos buscar nestes corpos a forma de navegar. Corpos que pensam em movimento, atentos, no desafio da exaustão e do risco, da insistência, mas também sexuados, dançam com o quadril, flexíveis, moles, festejam e esquivam: flibusteiros.

Em 2002 nasceu o Instrumento de Ver<sup>4</sup>, um coletivo que navega há mais de 20 anos concretizando o sonho utópico de ser artista no Brasil, junto com uma extensa lista de parceiros. O “nós” da escrita deste artigo se refere à Julia e Maíra, autoras deste texto escrito a quatro mãos, mas também às muitas mãos que compõem esse saber fazer<sup>5</sup> essencialmente coletivo. O termo “flibusteira” que intitula esta pesquisa foi um apelido que recebemos quando atravessamos pela primeira vez o oceano, para levar um espetáculo nosso aos palcos franceses<sup>6</sup>. Com o passar do tempo, nos apropriamos do termo para descrever o nosso fazer artístico. Com origem no século XIX, flibusteira se refere a um povo bucaneiro das Antilhas, que vivia em constante ameaça por conta das guerras territoriais impostas pelos colonizadores. Para sobreviver, eles se misturaram com piratas e formaram uma nova comunidade, os flibusteiros.

Inspiradas nessa imagem, chamamos a nossa dramaturgia, aqui neste artigo, de “flibusteira”, expressão de uma trajetória ancorada no desejo, na teimosia e na invenção. Um percurso que, mesmo diante da escassez de recursos, ousou abrir caminhos improváveis para um grupo de circo surgido em Brasília, quando o acesso ao aprendizado das técnicas circenses era limitado. Com isso, desbravamos rotas alternativas, muitas vezes contrárias às correntes, sustentadas por gambiarras e tecnologias inventadas, costuradas a muitas mãos, em processos artesanais.

---

<sup>3</sup> Brincando com o verso de Fernando Pessoa: “Navegar é preciso, viver é não é preciso”, do poema Navegar é Preciso.

<sup>4</sup> O Coletivo Instrumento de Ver, fundado em 2002 em Brasília, é formado por Beatrice Martins, Julia Henning e Maíra Moraes. Com atuação marcada pela experimentação artística, o grupo já criou mais de dez espetáculos, em diferentes formatos - que circularam nos principais palcos do Brasil e da França - quatro filmes premiados e realiza o festival de circo Arranha-Céu, além de outros eventos como Pão e Circo e Encontro de Bastidor. Para saber mais: <https://www.instrumentodever.com/>

<sup>5</sup> Saber fazer é uma tradução livre da expressão francesa *savoir-faire*, que designa um tipo de conhecimento prático, incorporado, adquirido pela experiência e pela ação.

<sup>6</sup> O Que Me Toca é Meu Também é um espetáculo do coletivo instrumento de ver, que tem direção e dramaturgia de Raquel Karro. As intérpretes criadoras, Julia Henning e Maíra Moraes transitam pelo universo da acrobacia aérea em uma trajetória cênica que inclui memória, reprodução, imitação e criação. Estreou em Brasília em 2012 e circulou por importantes teatros do Brasil, e integrou a programação do festival *Pisteurs d'Etoile* na França em 2014.

Para compor o diálogo, convidamos a pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte e a psicanalista brasileira Tania Rivera a integrarem este elenco reflexivo. Na obra *Estética do Performativo*, Fischer-Lichte (2004) propõe o conceito “estética do performativo” a partir de uma aproximação entre elementos da performance e do espetáculo. Para ela, a cena é um evento autônomo, no qual o sentido emerge no encontro entre artistas e espectadores, durante a própria realização da apresentação. Trata-se de uma virada paradigmática que desloca o foco da obra como objeto fixo para uma experiência efêmera, viva e relacional. Segundo a autora, “a performance cria um acontecimento estético em que o corpo, a voz, o espaço e o tempo se entrelaçam de modo sensorial e dinâmico, produzindo sentidos que não podem ser antecipados nem reproduzidos” (FISCHER-LICHTE, 2004, p. 69). Nesse contexto, ela apresenta o circo como um exemplo contundente dessa transformação, uma arte que constrói sua dramaturgia por meio da presença corporal, do risco, da materialidade e da experiência sensível, deixando de ser visto como entretenimento marginal e passando a ser reconhecido como uma potente poética cênica.

Em *O Averso do Imaginário*, Tânia Rivera (2013), aborda algumas vias pelas quais a psicanálise tenta se aproximar da arte e de questões a partir das quais reflete a própria produção artística: o corpo, a imagem e a palavra. Apresentando os conceitos psicanalíticos de sujeito e objeto, propõe uma reflexão sobre a posição do artista na performance e sua relação com o público, como um jogo que é posto em cena. Para ela, esse jogo de relação se dá na instabilidade do tempo, na efemeridade da cena, em um movimento de troca contínuo, não fixo, mas sempre em ação. É nesse entre-lugar, no vai e vem do acontecimento cênico, que se constrói o vínculo sensível com o outro:

O sujeito que retorna na arte contemporânea se desmaterializou e problematizou suas fronteiras em relação ao outro, no mesmo passo em que se temporalizou e deslocou em uma nova concepção, fragmentada, do espaço. Contudo, uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, ele volta de fora da representação, como corpo real – o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço. O sujeito recusa-se a se assimilar ao olho ideal e, nesse deslocamento, perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador (p. 85).

É nesse diálogo que trazemos o circo como um espetáculo sensorial que coloca em cena, em tempo presente, um jogo intersubjetivo entre ator e espectador que cria sentidos e subjetividades. A partir daí, trazemos para a discussão alguns princípios que orientam as nossas criações. Apresentamos esses princípios batizados com expressões e jargões correntes na nossa sala de ensaio como um vocabulário interno do coletivo: “A gente sempre começa pelo corpo”,

“Repetir é um dom do estilo”, “É tudo real”, “A convivência da diferença” e “Pra que simplificar se podemos complicar”. Esses princípios nos permitem partir da nossa experiência para pensar o corpo, as poéticas circenses e a criação de dramaturgia no circo.

### **A gente sempre começa pelo corpo**

Não é pela ideia. É pela pesquisa corporal, do movimento e de suas pausas que surgem as cenas, os textos, os filmes que já fizemos. Rejeitando a dualidade entre corpo e mente, herdeira conceitual da filosofia europeia cartesiana,<sup>7</sup> consideramos aqui o sujeito integrado que apresenta uma subjetividade única. Trazemos a subjetividade a partir do olhar proposto pela psicanálise que borra os limites do corpo e da mente e apresenta uma abordagem do sujeito como corporal e fatalmente imerso na linguagem. Ou seja, a subjetividade, para a psicanálise, não se produz unicamente nas ideias e nos pensamentos, mas se constrói corpo a corpo em relação com os outros em tensão com outras instâncias e influências inconscientes. O processo de subjetivação, ao qual estamos nos referindo, se dá na relação do eu com o outro e com a linguagem, por meio do corpo. O eu, portanto, é atravessado por desejos, pulsões, conflitos internos, censuras, e pelas marcas do outro - integra o sujeito. É daí que vamos olhar para esse corpo específico - o corpo cênico.

Uma das histórias possíveis sobre o circo nos conta que o espetáculo de variedades que acontece embaixo de uma lona colorida, e é habitado por personagens pitorescos que povoam o nosso imaginário, tem origem inglesa no final do século XVIII. Como nos lembra a pesquisadora circense Bauke Lievens (2017), os circenses são herdeiros desse processo histórico que prioriza o sujeito em detrimento da natureza. O corpo cênico do circense moderno é, portanto, um representante dos ideais iluministas da época - um corpo forte e disciplinado, com habilidades extraordinárias e sem limites, que pode driblar até a gravidade.

Essa herança estabelece, a princípio, uma relação de objetificação do corpo frente ao público. O que nos interessa, porém, na dramaturgia flibusteira, é criar uma tensão nessa relação entre sujeito (público) e objeto (artista) na cena. Entendemos que, além de exibir suas habilidades, o corpo circense também se coloca em sacrifício para o público. O treinamento técnico que envolve anos de dedicação, dores e transformações físicas são oferecidos, na cena,

---

<sup>7</sup> A filosofia europeia que defende a dualidade entre corpo e mente é a de René Descartes (1596–1650) um dos principais representantes do racionalismo moderno que influenciou fortemente o desenvolvimento da ciência e da arte ocidental. É dele a célebre frase: “Penso, logo existo”. Segundo ele, a mente é imaterial e pensante, enquanto o corpo é material e sujeito às leis físicas. Ambas interagem, mas pertencem a ordens diferentes. Isso leva à ideia de que o eu verdadeiro é a mente. Essa teoria é conhecida como dualismo cartesiano.

para que uma nova relação se estabeleça. Como reforça Fischer-Lichte (2004) ao comparar espetáculos de rua e de circo com a performance de Marina Abramovic.

A sua mestria reside, precisamente, na capacidade de desafiar esse perigo. Num número de equilibrista sem rede, ou num de feras e serpentes amestradas, basta que o artista se desconcentre por uma fracção de segundo para que o perigo - sempre à espreita - irrompa: a equilibrista cai, o domador é atacado pelo tigre e o encantador de serpentes é mordido ou estrangulado pela serpente. Esse é o momento que o público mais receia, mas também aquele por que espera com maior ansiedade, o momento em que se desencadeiam os seus medos mais profundos, o fascínio e a curiosidade sensacionalista. Nestes espetáculos, trata-se não tanto de uma transformação dos actores, ou, menos ainda, dos espectadores, quanto de uma demonstração da força física e mental dos artistas, visando suscitar no público assombro e admiração - as mesmas emoções que se apoderaram do público de Marina Abramovic (p.16).

O sacrifício, a entrega do corpo circense ao público nos remetem ao que Tania Rivera (2013) elabora sobre a performance, em que o artista sustenta uma posição de quase-objeto se assujeitando ao outro por alguns instantes:

Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra – essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito. Algo se subtrai e nos atinge na presença maciça de um corpo oferecido ao olhar (p.78).

Nessa fórmula, a dimensão temporal, a efemeridade da cena é importante, pois nesse vai e vem é que a relação se estabelece, não de forma fixa, mas como cena, ação. Partindo dessa proposição, nosso maior interesse na dramaturgia é manter o espaço entre sujeito e objeto na cena, sustentando essa posição em que o artista se coloca para o público: entre sujeito e objeto, ou como sugere a psicanalista Tania Rivera (2013), quase-objeto e quase-sujeito. A autora nos lembra que essa relação não é totalmente especular, sem restos, mas é um movimento fabuloso e perigoso entre o eu artista e o outro espectador.

Começar pelo corpo nos leva a caminhos criativos que partem dessa poética circense e permite um jogo corpo a corpo com o espectador, em que as fronteiras entre sujeito e objeto podem se desestabilizar. Daí, apostamos que podem surgir subjetividades que emergem no “entre”, esse espaço de relação e de criação de múltiplos sentidos.

### **Repetir é um dom do estilo<sup>8</sup>**

Não existe o espetacular sem o treino exaustivo. Se a proeza é um dos pontos centrais do corpo circense, a repetição é condição. Voltamos então a Lievens (2017) e sua afirmação

---

<sup>8</sup> Verso de Manoel de Barros. Em: BARROS, Manoel. O livro das ignoranças. 1993

que o corpo circense não é um corpo natural, mas sim um corpo disciplinado com treinamento e tecnologia em nível altíssimo. Ela também questiona como podemos descolar o corpo circense do discurso de modernidade e coloca como problema a centralidade da técnica e da proeza corporal na investigação cênica. A pesquisadora circense Maria Carolina Oliveira Vasconcelos (2020) dialoga com essas críticas e questiona como a técnica excessiva que endurece os corpos circenses na repetição de rotinas e tradições institucionais pode limitar a subjetividade do circo que se reivindica contemporâneo e se a proeza é central precisa ser central nos espetáculos de circo.

A proeza e o truque adquiridos com a repetição, na dramaturgia flibusteira, não são sinônimos de virtuose, mas um feito surpreendente, único, engenhoso, uma carta na manga que o artista dispõe para surpreender, encantar e provocar o público. Encaramos a repetição como uma ferramenta instável, volúvel e produtiva, capaz de gerar novas variações e transformar os sentidos de um movimento ou uma proposição cênica. Para Fischer-Lichte (2004), o próprio corpo é resultado de repetições: “mediante a repetição estilizada de actos performativos, determinadas possibilidades histórico-culturais são encarnadas, produzindo-se, deste modo, o corpo como algo de histórico-cultural e produzindo-se identidade (p.48)”.

A repetição é um dos caminhos nas nossas pesquisas - repetindo o artista descobre a que lugares seu corpo pode chegar, beirando os limites de suas próprias capacidades. A repetição como técnica e o domínio corporal é o que possibilita a exclusividade da proeza de cada um e também o que possibilita a intimidade do artista com seu aparelho, ou com outros artistas, características tão caras às poéticas circenses. Essa intimidade permite a proeza e novos truques, com potência sensorial, que vão para a cena em relação com o público.

## **É tudo real**

Um dos princípios que podemos identificar nas poéticas circenses é que o espetáculo não busca uma ilusão, ou seja, o que acontece no picadeiro é real. Isso é enfatizado e valorizado pela presença do público, que se torna testemunha de uma sucessão de atos. Mesmo quando há uma história a ser acompanhada, a fragmentação de atos combinados, provocam uma grande variação de sensações corporais em quem assiste. Os artistas circenses que ali estão até quando representam um personagem, evidenciam a presença por meio do risco físico ou do absurdo das ações.

A eterna tensão entre o que é real e o que é fantástico não é dissolvida na dramaturgia do circo, não há o interesse em resolver essa dúvida. Os lugares inimagináveis a que os corpos chegam são reais. Um real absurdo, um realismo fantástico. O risco físico é real e é destacado,

sublinhado, apontado pela dramaturgia. Não há nenhum interesse em banalizar o feito de um corpo que passou a vida toda treinando um truque para aquele momento. Esse grande feito é valorizado em sua complexidade. Aquele corpo fantástico é dado a ver, é colocado no centro do picadeiro.

A materialidade da cena é um elemento chave na poética circense e é também o que Fischer-Lichte observa como elemento chave da performance: não é a imaginação causada pela interpretação da ação do artista o que está em jogo, mas sim as sensações no próprio corpo. A percepção afeta o corpo de forma imediata, o que faz com que a materialidade esteja mais em evidência que a semiótica da cena. Segundo ela:

O efeito corporal desencadeado pela ação parece ter aqui prioridade. A materialidade do processo não se reduz a um estatuto de signo, nem se dissolve nele, antes suscita um efeito específico próprio, não resultante do seu - status semiótica. É este efeito - a respiração suspensa ou o sentimento de náusea - que desencadeia o processo de reflexão do público. Mas este processo de reflexão incide não tanto nos sentidos possíveis que a ação encerra, quanto no porquê de uma tal reação a ela. Como se relacionam, neste caso, efeito e significado? (p.24)

Esta pergunta nos provoca a reflexão sobre outras possibilidades de relação das dicotomias presentes no espetáculo. A materialidade e semioticidade da cena se deslocam e, conseqüentemente, a relação entre sujeito e objeto que podemos trazer para a discussão sobre a subjetividade em cena. O foco na ação e não na representação, não retira do espetáculo a sensibilidade criativa da subjetividade dos artistas, mas sim estabelece um outro jogo entre artista e público. Como coloca Fischer-Lichte, institui uma “nova relação entre sentimento, pensamento e ação”(p.24). É o efeito no corpo de quem assiste, provocado pelo corpo que se dá a ver, que antecede e provoca o pensamento e a imaginação: uma relação corpo a corpo, ou seja, real.

### **A convivência das diferenças**

Na nossa dramaturgia flibusteira existe uma escolha pela pluralidade estética, maximalista, farta, múltipla e diversa. Nesse samba, nesse balaio, nesse carnaval, nessa feijoada, cabem juntos recortes, fragmentos, pedaços ou números. Essa escolha dramática é inspirada pelos processos históricos e sociais de nascimentos e tradições do circo. O que estamos chamando de circo, aqui, é o fenômeno sócio-cultural que abrange modos de produção, organização social e identidade cultural em função do espetáculo circense. Quando falamos do espetáculo circense e de sua dramaturgia, portanto, falamos de continuidades e rompimentos

em relação a uma história que chega ao Brasil já com essa característica - estar aberta às transformações.

Como destaca Luís Abreu em prefácio ao livro Benjamim de Oliveira, de Ermínia Silva (2007): “já em seu nascedouro o circo se estrutura como um acontecimento artístico variado e, como tal, sujeito à influência de múltiplas linguagens, uma mistura de drama moral, habilidades físicas, música, comédia e festa, bem ao gosto da cultura popular (p.14-15)”.

A variedade proposta pelo circo moderno europeu - a união entre demonstrações equestres, saltimbancos, atrações teatrais e orquestras musicais - chega ao Brasil incorporando elementos da cultura local e tecnologias recentes, como nos mostra SILVA (2007). Quando chegam os circos europeus no Brasil, eles chegam “mantendo a mesma base de produção e organização do espetáculo, mas também introduzindo, assimilando e incorporando aos poucos os artistas locais (p.94-95)” e também as manifestações culturais brasileiras, como por exemplo os lundus, as chulas, modinhas, galhofas, maxixes, frevos e canções. Segundo Silva (2007),

uma característica marcante da teatralidade circense era a produção do espetáculo com fatos contemporâneos, explorando e incorporando o que havia de mais recente em termos artísticos e de invenções técnicas, como foi o caso do uso dos recursos da iluminação elétrica, numa espécie de “revolução” do espaço cênico do período (p.274).

Estimuladas por essa liberdade, definimos a nossa dramaturgia flibusteira nessa interseção entre a variedade cultural brasileira e uma dramaturgia fragmentada que aceita oposições, contradições e incoerências no mesmo espaço cênico. Tudo isso aparece nos nossos picadeiros, tanto pela variedade de objetos e técnicas quanto pela fragmentação defendida na nossa dramaturgia. Aqui, ficamos orientadas por um encadeamento metonímico das ações, que, combinadas, podem criar metáforas para o público. As metáforas não são propostas pela representação das artistas ou pela narrativa, e sim pela composição entre os elementos da cena, pelas intermedialidades propostas na combinação de diferentes camadas. Nos propomos, portanto, a criar mais espaços para que diversos sentidos possam aparecer nessas intermedialidades e na presença das ações acrobáticas ou esquetes.

A composição dramática tem o objetivo de conversar diretamente com o público, em uma relação corpo a corpo. Para isso, quanto mais diversa e contrastante a sensação proposta por cada fragmento, mais potência sensorial pode carregar. Chamamos isso de gráfico agudo de emoções, quando trabalhamos a potência sensorial de um fragmento em relação de contraste e oposição à cena anterior e à seguinte. A variedade também aparece nos suportes que escolhemos para as nossas criações. Os nossos processos nos levaram a criar filmes, livro, festas ou espetáculos online, no teatro, na rua ou na cervejaria.

Essa convivência de elementos muito diferentes entre si não se restringe à dramaturgia, é também uma forma de vida. Essa dinâmica também chega nos bastidores da própria gestão do coletivo. Além de nos revezarmos, como boas circenses, em funções muito diversas - como produção, divulgação, direção, dentre outras - encontrar um caminho para a convivência das diferenças nos fez criar e recriar, inúmeras vezes, formas alternativas de organização

### **Pra que simplificar se podemos complicar**

Na dramaturgia flibusteira, as ações circenses seguem uma outra lógica, que desafia os limites da racionalidade. Os caminhos não são otimizados. As rotas são as mais complicadas, o que é valorizado é o processo, e não o fim. O processo é quem cria o caminho da pesquisa cênica. Nessa lógica, há uma forte aproximação com o cotidiano, porém os limites entre realidade e fantasia são tênues e borrados. Como estamos focadas no processo, na dramaturgia flibusteira, a realidade de fazer arte no Brasil, em Brasília, adentra a cena em um limite tênue, desenhando a dramaturgia com a sua própria lógica inversa.

É importante salientar que usamos uma estrutura de dramaturgia influenciada pelo formato dito clássico dos espetáculos de circo. O que difere a nossa dramaturgia flibusteira é uma adaptação dessas características circenses a uma lógica interna. Silva (2011) afirma que o circo é uma escola permanente e que foi essa característica que manteve o circo “na moda” ao longo dos anos. Para ela, é no processo de ensino e aprendizagem que se passam as transformações. Foi a partir das adaptações e improvisações nos modos de ensinar, aprender e criar circo que construímos uma poética singular. Esse reconhecimento de um modo de fazer circense, nos permitiu navegar por diferentes formatos, sempre afirmando o circo como linguagem propulsora. A impossibilidade de aprender a técnica de um trapézio de vãos, de trabalhar em lonas ou teatros superequipados nos fez desenvolver uma poética da gambiarra. E como afirma Silva (2011) essa é uma qualidade histórica do circo.

Ao longo de quase 300 anos de existência dessas artes, incontáveis vezes artistas, grupos, empresários, produtores, diretores, inventaram, transformaram, mudaram a forma de se fazer circo. Se analisarmos o cotidiano da produção circense nesses três séculos, vemos que os espetáculos e os números passaram por estéticas, configurações, incorporações tecnológicas tantas vezes, que é possível afirmar que os homens, mulheres e crianças que estiveram presentes na construção do circo, desde o final do século XVIII até hoje, independente do lugar e do modo como se deu a transmissão, mantiveram a característica da linguagem circense como um método pedagógico que se define em um processo de produção constante de saberes e fazeres (SILVA, 2011, p.15).

"Poder complicar", aqui, é uma expressão relacionada diretamente a uma realidade que é surreal por si só, política e poética ao mesmo tempo. A dramaturgia circense se organiza muitas vezes a partir de invenção com o que se tem à mão: uma corda, um banco, garrafas de vidro ou o próprio chão. Nesse sentido, o circo é tecnologia e linguagem ao mesmo tempo. A escassez, então, não é só obstáculo, mas também condição geradora de sentido e é nela que se forjam procedimentos singulares, performatividades híbridas e poéticas de resistência. Essa lógica nasce na escassez e nos obriga a transformar obstáculos e limitações em inovações engenhosas.

O lema da nossa lógica circense "pra que simplificar se podemos complicar" ganha uma nova cor. Criar novas rotas e se apropriar delas para a criação é a realidade e, ao mesmo tempo, o mágico da dramaturgia flibusteira. Criar novas rotas não tem nada de novo. Como dizia Silva (2011), se tem algo que os circenses sempre fizeram, é criar o novo o tempo todo.

## **Bibliografia**

FISCHER-LICHTE, Erika. **A estética do performativo**. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LIEVENS, Bauke. **Primeira carta aberta ao circo: a necessidade de uma redefinição**. 2016. Tradução de Carmelita Benozatti. Disponível em: <http://www.panisecircus.com.br/cartaabertaaoircodebaukelievensdramaturgabelgaeumconviteareflexaodizaartistaerikastoppeldoanni/>. Acesso em: 05 abr 2023.

\_\_\_\_\_. **Segunda carta aberta ao circo – o mito chamado circo**. 2017. Tradução de Julia Henning. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/poeticas/sde9p5d7d9ew7hntyfrt2ez4nelt7b>. Acesso em: 05 abr 2023.

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

RIVERA, Tânia. **O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. [S.l.]: Amazon Kindle Edition, 2007.

\_\_\_\_\_. *O novo está em outro lugar*. Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, p.12-21, 2011.