

# As artes do circo\*

Isabel Alves Costa



<  
*Bascule*,  
 enc. Vincent Gomez  
 e Christian Lucas,  
 Anomalie, 2002,  
 fot. Jean-Pierre Estournet.

*Para bem falar do circo  
 É preciso ser poeta.  
 Porque só os poetas sabem ver  
 O que escapa à realidade.*

Annie Fratellini

Vem esta reflexão a propósito da recente publicação do número 2 dos *Cadernos do Rivoli* dedicado exclusivamente ao novo circo, o que talvez justifique uma mais sistemática reafirmação dos seus princípios no âmbito desta revista, visando a sua divulgação por outros meios. Responderá, assim, também ao interesse manifestado por todos aqueles – programadores e públicos – que estão, a pouco e pouco, a descobrir as potencialidades e a contemporaneidade deste tipo de circo a que, por comodidade, ainda chamamos "novo" para o distinguir do outro a que, pelas mesmas razões, ainda chamamos "tradicional" (ou, como alguns preferem, "clássico").

## 1. Alguns pontos de referência

Em Portugal, a literatura existente sobre o circo é muito diminuta. Valerá, por isso, a pena referir alguns dos autores que se dedicaram ao estudo do mundo circense.

Jorge Tavares publicou, em 1978, o livro *O circo!*, na sequência das muitas crónicas que sobre este tipo de

espectáculo foi escrevendo ao longo dos anos. Grande amante do circo, acabaria também por desenhar figurinos para vários artistas, chegando mesmo a ter projectado uma "tenda para um circo ambulante" e a conceber um espectáculo. Para este autor, o aspecto mais fascinante do circo é o de escapar à análise: "O circo ou é bom, ou é sofrível – raramente é mau. Pode ser rico, pode ser pobre, mais requintado ou menos. Ter actos melhores ou piores, mais bem executados ou menos. Podemos gostar, ou não gostar. E é tudo" (Tavares 1978: 15).

Luciano Reis fez um vastíssimo trabalho de investigação e de pesquisa documental do qual resultaram três livros, contributos absolutamente incontornáveis para "a construção da memória do movimento artístico e do circo em Portugal" (Salgado 2004: 13). Em 2001, foram editados pelo Teatrinho de Santarém, com o apoio do Ministério da Cultura / IPAE e da Câmara Municipal de Lisboa: *História do circo* e *História do circo: Famílias*. Integram ambos textos prefaciais do então Ministro da

>  
*Bougez pas bougez,*  
enc. Sébastien Lalanne,  
Oki Haiku Dan, 2002,  
fot. *Scènes de cirque.*

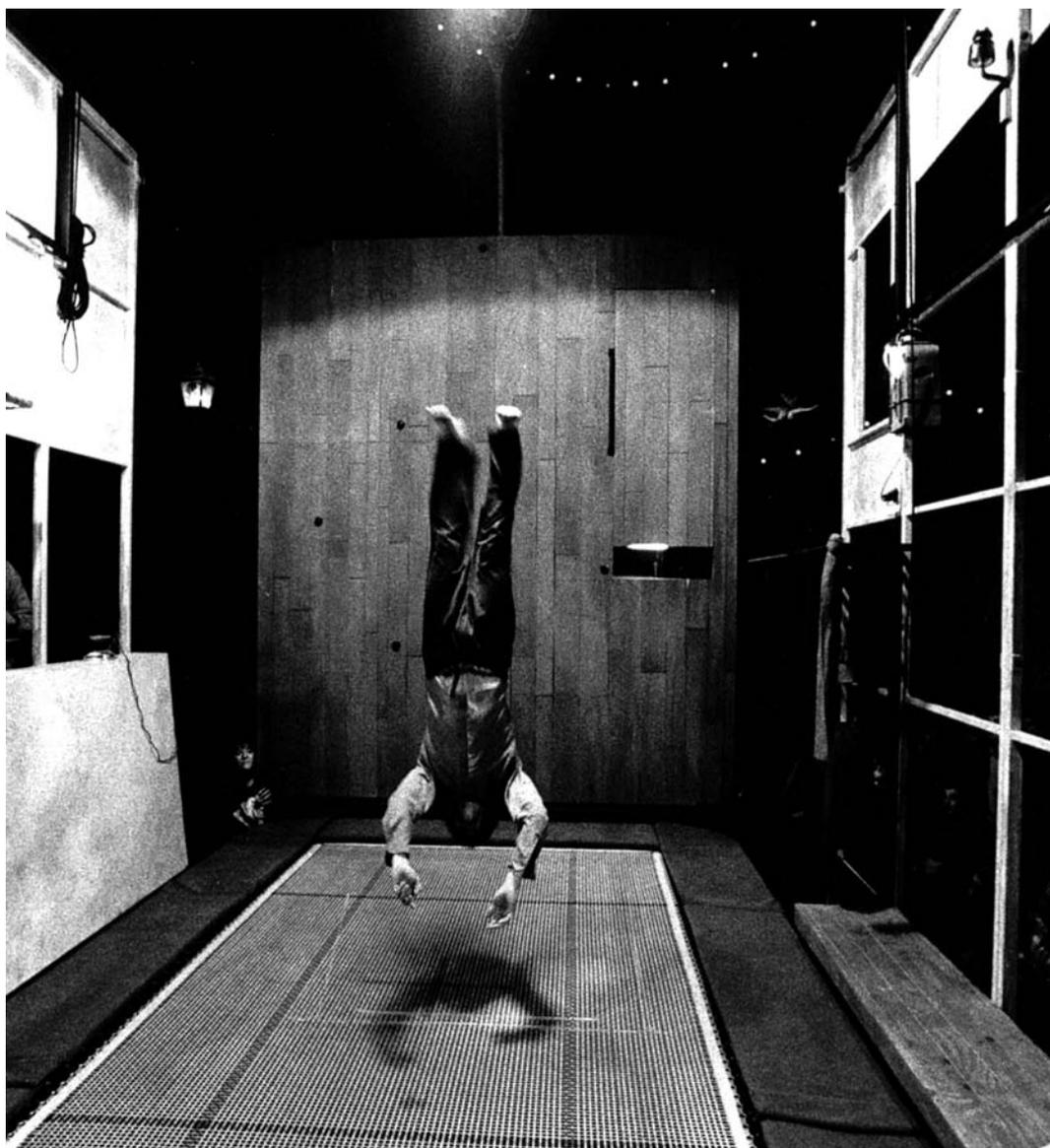


Cultura, Augusto Santos Silva, e do Presidente da Câmara de Lisboa, João Soares. Em 2004, saiu *História do circo: Família e modalidades*, numa edição Produções Editoriais, Lda., onde é amplamente referido o novo circo e os seus protagonistas portugueses.

Finalmente, deve ser referido o livro da antropóloga social Joana Afonso, *Os circos não existem*, escrito a partir de um estudo de caso, o Circo Chen, publicado em 2002.

Em França, um dos principais berços da renovação do circo, os estudos publicados são mais numerosos, tendo-se assistido na década de noventa à emergência de uma literatura verdadeiramente especializada, reveladora do interesse crescente do mundo académico por este sector artístico (vejam-se, por exemplo, Gaber 2002, Lachaud 2002 e Denailles 2002). Parece ser legítimo sugerir que o interesse dos investigadores vem, de algum modo, acompanhando a emergência e o reconhecimento das novas formas de circo, quer por parte das instituições, quer por parte dos públicos.

Hoje, contrariamente ao que escrevia Jorge Tavares nos anos setenta, começa seriamente a sentir-se a necessidade de encontrar metodologias de análise e de objectivação, capazes de permitir o desenvolvimento de instrumentos de avaliação das formas contemporâneas do circo. Julien Rosemberg, doutorado em história das políticas culturais, acaba de publicar um livro, *Arts du cirque: Esthétiques et évaluation* (2004), que levanta um pouco o véu sobre este campo de investigação. Da análise bibliográfica que constitui o preâmbulo desta obra, Rosemberg constata que as investigações sobre a análise estética do circo ganham cada vez mais peso na literatura produzida sobre o género e que, da leitura destes trabalhos, se destacam claramente quatro tipos de estéticas cujas categorias não aparecem sincronicamente, tendo antes tendência a coabitar. São elas o circo dito "tradicional", o circo "neoclássico" (ou, como lhe chamou Sylvestre Barré, o "novo circo tradicional"), o "novo circo" e o "circo contemporâneo". É destes dois últimos que iremos falar.



<  
Fenêtres,  
criação de Mathurin Bolze,  
Les mains, les pieds et la  
tête aussi, 2003,  
fot. Christophe Reynaud  
de Lage.

## 2. Do “novo circo” ao “circo contemporâneo”.

A emergência de novas formas circenses remonta, em França, aos anos 70. Os “inventores” do novo circo, que não eram “filhos do circo”, pertenciam a uma geração fortemente marcada por Maio de 68. Vindos de formações muito variadas (algumas mesmo fora do campo artístico), mas sobretudo da área do teatro, fazendo eco das esperanças e dos sonhos que se exteriorizaram durante essa época de utopias, lançaram-se em múltiplas aventuras artísticas. Ao desejo de mudar o seu quotidiano, juntava-se a vontade de abanar as convenções pelas quais se regia a criação artística oficialmente reconhecida e apoiada. Descobrimo o mundo dos saltimbancos, experimentaram assim, de uma forma selvagem, as potencialidades expressivas de diferentes formas populares abandonadas ou (ainda) não institucionalmente legitimadas. A rua seria, para muitos deles, o terreno primordial de intervenção. Era absolutamente necessário sair dos espaços institucionais e descer à rua, ao encontro de todos, em defesa de uma cultura democrática. O teatro de rua, fortemente politizado, é disso uma emanação directa. Será, por isso, na rua que nascerão as propostas mais interessantes.

Nesses mesmos anos, Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierree foram os precursores de um circo “poético” com o seu Cirque Bonjours, o que representava, para a época, uma forte inovação. E, abrindo a sua tenda a outros grupos e companhias, instauravam assim um novo tipo de *compagnonnage*.

Em 1974, Alexis Gruss, digno representante do circo dito “clássico”, a quem havia sido confiada, pela excelência do seu trabalho, a criação de um Cirque National, juntou-se a Sílvia Monfort, vinda da área do teatro, inventando juntos a École au Carré, enquanto Pierre Etaix e Annie Fratellini criaram a École National du Cirque, numa tentativa desesperada de dar um novo impulso a uma arte pretensamente moribunda. Provavelmente nenhum deles se deu conta que estava a participar num processo de mutação tão importante. É que abrir uma “escola” era permitir ao circo escapar à asfixia dum sistema fechado sobre si próprio, onde se vive em família, onde as competências se transmitem por filiação e onde a arte tem sérias dificuldades de se renovar. Abrir uma escola, significava que já não era necessário ser-se um “filho do circo” para poder vir a tornar-se um acrobata ou um malabarista.

Os jovens artistas que saíram destas escolas ou que vinham directamente do teatro de rua acabariam por criar um movimento ao qual a crítica, obrigada a tê-los em conta pelas formas inovadoras dos seus espectáculos, acabaria por atribuir, por falta de melhor alternativa, a designação de "novo circo".

Os grupos de novo circo, desenvolvendo livremente as concepções dos seus espectáculos, imaginando maneiras diferentes de praticar as artes da pista, acabaram por romper deliberada e radicalmente com algumas das características até ali intocáveis do espectáculo de circo: a estética única, a presença dos animais (com excepção do cavalo), a sucessão linear dos números, a proeza física e outros clichés, como o vermelho da cortina de veludo ou do nariz do palhaço, os dourados, os ornatos e as lanternações, os rolamentos de tambor, etc. Podiam assim manter a tradicional tenda e a pista circular, mas podiam também abandoná-las ocupando outros espaços (a que hoje chamamos alternativos), construir estruturas especificamente concebidas para os seus espectáculos ou mesmo confrontar-se com as exigências da representação frontal. Aparece claramente definido nos seus espectáculos um fio condutor, uma dramaturgia, ou, como diria Bernard Dort, um "estado de espírito dramático" que anima o pensar e o fazer do novo circo. A escrita do espectáculo torna-se complexa; a cenografia afirma-se sustentando o projecto artístico de conjunto; o universo musical deixa de ser ornamental, passando a assumir a sua própria carga artística; as luzes, os figurinos, as maquilhagens, os acessórios passam a ser trabalhados em função da criação. É reivindicada fortemente a dimensão artística dos espectáculos, recusando o lado mais comercial do circo. Assiste-se igualmente à passagem da proeza "gratuita" ao princípio de "base técnica suficiente para provocar novos significantes". Os responsáveis do Circolando, por exemplo, afirmam numa entrevista dada aos *Cadernos do Rívoli* que "ao contrário de um período inicial, hoje sabemos que nos interessa abordar as diferentes técnicas de uma forma frágil" (Braga / Figueiredo 2004: 69). Bernard Kudlak, fundador do Cirque Plume, conta que aprendeu o malabarismo por um livro, e na sua companhia diz trabalhar "com o que têm à mão", inclusive em relação às suas próprias competências circenses. Amantes como são de *bricolage*, vão alegremente buscar os seus materiais às outras artes, construindo espectáculos híbridos que desafiam as leis de todos os géneros instituídos. Nascidos sobre um terreno híbrido, fazem da hibridação uma das suas bandeiras.

A técnica já não constitui o meio e o sentido do espectáculo, sendo antes colocada ao serviço de uma ambição narrativa cujo principal meio expressivo é, a maior parte das vezes, o corpo. Como nos diz Jean-Michel Guy: "contrariamente ao circo tradicional, onde os artistas apresentam os seus números e, ao fazê-lo, estão apenas a apresentar-se a si próprios, o novo circo é à partida 'representacional', isto é, instaura uma dissociação entre

intérprete e personagem" (Guy 1999: 36). Em suma, podemos dizer que o novo circo questiona a relação com o corpo e a sua representação, e instaura uma nova relação com a obra, com a sua escrita e, conseqüentemente, com o seu público.

Se o novo circo marcou uma ruptura incontestável na própria concepção do género, os analistas tendem a distingui-lo de uma outra categoria que o teria suplantado no início dos anos noventa: o "circo contemporâneo".

Entre os elementos chave que favoreceram a emergência de novas formas estéticas no seio do circo, revela-se determinante a chegada de artistas circenses profissionais altamente qualificados, que não conheceram a transmissão familiar própria a muitos dos circos ditos "tradicionais". A criação, em França, de um Centro Nacional das Artes do Circo (CNAC), em 1985 – reflectindo a vontade do Estado em prosseguir as iniciativas individuais começadas dez anos antes – favoreceu a emergência no circuito profissional de alunos que tinham beneficiado de um ensino pluridisciplinar muitíssimo exigente. O apelo feito a encenadores ou coreógrafos, exteriores ao mundo do circo, para "porem em pista" o trabalho final dos alunos desta Escola, foi determinante para o reconhecimento e circulação destas obras. O caso mais paradigmático – que ainda hoje marca uma espécie de "fronteira" entre uma categoria e outra – foi a apresentação, em 1995, do espectáculo *Le cri du caméléon*, com encenação de Josef Nadj que, durante quase três anos, percorreu os circuitos nacionais e internacionais.

São estes jovens que, em grande parte, irão elaborar esta nova categoria estética, que adopta as evoluções trazidas pelo novo circo, ultrapassando-as: "Já não se trata, como nos anos oitenta de 'reunir' teatro, dança, música e circo (em macedónia), mas sim de os fundir (numa maionese) dando assim origem a novas formas que desafiam qualquer nomeação" (Guy 2001: 19).

Vários outros aspectos caracterizam o circo contemporâneo. Em primeiro lugar, a emancipação de cada uma das artes do circo constitui, para Jean-Michel Guy, a maior novidade. Tradicionalmente, o circo recobria várias disciplinas: as artes do *clown*, as artes da manipulação de objectos, a arte equestre, as artes aéreas e as artes acrobáticas. Segundo este investigador, cada arte sofreu evoluções mais ou menos sensíveis a partir dos anos noventa. Assim, por exemplo, nas artes do *clown*, a personagem teria enriquecido os seus códigos "bebendo" no teatro, na dança, na música e na palavra; as artes da manipulação de objectos já não se situariam ao nível do "cada vez mais objectos a manipular"; o malabarismo (nomeadamente em França) torna-se poético, lento, dançado, depurado e portador de significados muito mais complexos do que a simples valorização de uma competência; a arte equestre tem tendência a diversificar-se ganhando nos dois "tabuleiros": o da excelência e o da democratização; as artes aéreas acentuam o seu carácter poético e enriquecem-se com novos instrumentos, como



&lt;

*Bechtout,*

criação colectiva,

Baro d'Evel Cirk, 2003,

fot. Philippe Cibille.

*Kiang,*

coreografia e encenação

de Bruno Dizen, Galouma

(dir. artística de Valérie

Fratellini), 2003.

&gt;

a corda vertical, ou os tecidos... As artes acrobáticas tendem a ser coreografadas.

Todas estas evoluções, que obviamente nem se revestiram das mesmas intensidades nem surgiram ao mesmo tempo, tiveram como consequência que cada vez mais companhias se especializassem numa só disciplina ou mesmo num só objecto ou aparelho. A título de exemplo, podemos citar algumas das companhias que visitaram Portugal nos últimos anos: Les Nouveaux Nez (*clown*), Les Arts Sauts (trapézio volante), Mathurin Bolze (acrobacia, trampolim), a Companhia Jérôme Thomas (o mestre do malabarismo), a Companhia Lunatic (aéreos, corda vertical), etc. Esta emancipação pode também reflectir-se nos "invólucros" em que estes espectáculos são apresentados e para os quais foram convocados arquitectos e cenógrafos. Apenas dois exemplos: o imenso globo insuflável dos Arts Sauts e a pequena cabana de Mathurin Bolze.

A partir do que se disse, facilmente se compreenderá a razão pela qual a designação "artes do circo" tende progressivamente a substituir o termo "circo" (novo ou contemporâneo). A distinguir do circo clássico do circo contemporâneo, identificamos os diferentes modos de vida, de produção, de transmissão de saberes e competências, de difusão, de funcionamento financeiro, de relação com o público, bem como, em consequência, as suas produções. Vejamos muito esquematicamente algumas especificidades das formas mais contemporâneas do circo.

No plano do funcionamento económico, as estruturas são muito diferentes entre si. Na prática, cada companhia parece ter inventado um equilíbrio muito próprio, combinando, com ponderações diferentes, a exigência artística e os constrangimentos comerciais. Não há dúvida, porém, que as escolhas estéticas, que aparecem à cabeça de uma produção, determinam realidades económicas distintas. Por outro lado, a passagem de um circo baseado na

sucessão de números (em que a proeza desempenha um papel importante) para formas que preferem o risco metafórico nas suas criações articuladas por um fio condutor, provoca uma alteração profunda do lugar ocupado pelo artista circense. O princípio da "totalidade da obra" do circo contemporâneo não permite ao artista circense inserir "o seu número" de circo em circo; o artista deixa, assim, de ter a possibilidade de participar em vários espectáculos ao mesmo tempo. Isso significa, portanto, que a família "genética" do circo tradicional é substituída pela "família escolhida", pelo menos durante o tempo da criação e da difusão de um espectáculo.

O tempo de concepção dum espectáculo é, pelas mesmas razões, mais longo, o que levanta o problema de, por um lado, terem de estar garantidos à partida os recursos financeiros que "paguem" esse tempo da criação e, por outro, que o tempo de exploração do espectáculo seja suficientemente longo para permitir amortecer o investimento inicial. Neste estádio, coloca-se claramente o papel da política cultural no que concerne o apoio à criação e à difusão destas produções, particularmente arriscadas para as companhias de circo contemporâneo que, neste aspecto, se aproximam das companhias congéneres de teatro e de dança quando reivindicam, pelo seu carácter inovador, um apoio do Estado.

No plano da difusão, as companhias de circo contemporâneo diversificaram os modos de exploração dos seus espectáculos – nas receitas de bilheteira, venda do espectáculo, partilha de receitas, etc. – e tendem, obviamente, a entrar no circuito das estruturas públicas de difusão cultural.

Finalmente, a relação com o público. Uma das grandes inovações dos últimos anos é, sem dúvida, "a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, de definir um público tipo" (Jacob 2002: 198). O circo contemporâneo está profundamente ligado à ideia de autoria, de assinatura,

>  
*Quiero, quiero*,  
 enc. André Ríot-Sarcey,  
 co-produção Porto 2001  
 Capital Europeia de Cultura  
 e Culturporto, 2001,  
 fot. Rui Pinheiro.



à valorização de uma imagem de si e daqueles que com ele se identificam. O consumo em termos de espectáculos de circo atomizou-se, fragmentou-se em nichos ou tribos, ligados à estética desenvolvida por cada uma das companhias: "Os modelos multiplicam-se e imbricam-se produzindo tantos objectos quanto públicos, tornando cada vez mais delicada a definição de uma qualquer tipologia quer das companhias, quer dos públicos e, ainda menos, das estéticas" (*Ibidem*). Corroborando esta observação de Pascal Jacob, assistimos, em Portugal, às dificuldades demonstradas em definir-se enquanto género por parte de uma companhia profissional como o *Circolando* que, no panorama nacional, continua a ser um caso único daquilo a que, nesta breve caracterização, poderíamos chamar "circo contemporâneo". Aliás é interessante igualmente constatar que esta companhia, com um considerável reconhecimento público nacional e internacional, seja convidada a apresentar os seus espectáculos tanto em programações claramente na área das artes do circo, como em festivais de dança, de teatro ou mesmo de marionetas! Porventura, esta é a dificuldade intrínseca à actual (quase) impossibilidade de dar um "nome" a estes objectos artísticos.

### 3. O novo circo em Portugal

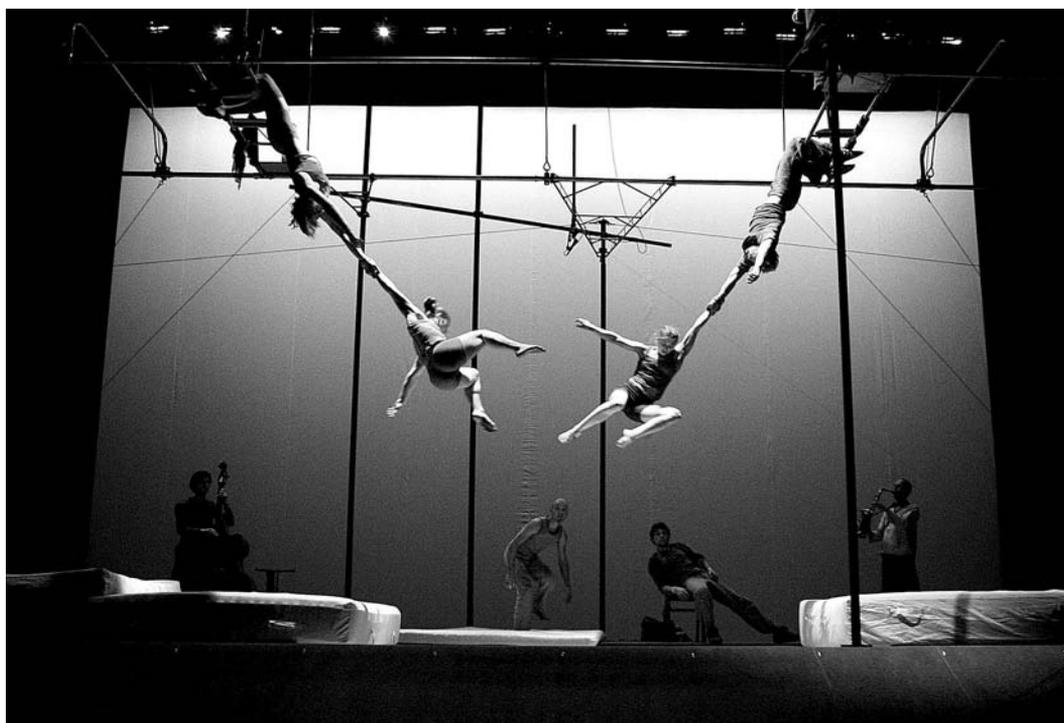
À luz do que acabámos de expor (muito centrado na realidade francesa), arriscaria dizer que, em Portugal, salvo raríssimas excepções, estamos ainda na época do "pré-novo circo", em que, só muito raramente, as artes do circo e as artes de rua se encontram autonomizadas em duas áreas distintas. Aliás, o levantamento feito por Luciano Reis (2004: 105-216), que inventaria 58 artistas e/ou companhias em actividade ou já desaparecidas (caso d'Os Cestos d'Artes), é disso um bom exemplo, na medida em que, nesta grande categoria que ele denomina "novo circo", o leque é tão vasto que vai de Pedro Tochas ao *Circolando* passando pelo palhaço Batatinha!

Daqui decorre a importância e a urgência de uma investigação séria sobre este movimento (se movimento

existe...) capaz de traçar a história do novo circo em Portugal que, tal como em França, teve em finais dos anos setenta, alguma expressão: recordem-se, por exemplo, no Porto, os diversos espectáculos do Realejo e o espectáculo *Hoje começa o circo!* (1979), do grupo de teatro Rodaviva. Seria ainda importante que por aí se separassem de forma clara: os que fazem animações circenses e os verdadeiros criadores; os que, embora com pretensões artísticas mais rigorosas, percorrem os circos ditos tradicionais e os que se agrupam em novas famílias criativas, como são os casos do teatro Ka (Lisboa), da Companhia Maribondo (Lousã), da Trupiraliante (Lisboa), do *Circolando* (Porto), entre outros; e, por último, os que se assumem enquanto teatro de rua (por exemplo o *Artelier - Associação Teatro Nacional de Rua*) e os que fazem teatro *na rua* (como acontece com alguns projectos do *Circolando*). Haverá ainda a considerar os festivais que incluem nas suas programações espectáculos circenses (casos, por exemplo, do *Fazer a Festa*, no Porto, do *Imaginarius*, em Santa Maria da Feira, do *Festival Cómico da Maia* ou do *FIAR*, em Palmela) e os encontros temáticos, como por exemplo a *Bienal de Palhaços e Artes de Teatro-Circo*, em Santarém, ou os *Encontros Portugueses de Malabarismo*, que foram acontecendo em cidades diferentes e que parece terem-se fixado na Lousã.

Embora de forma balbuciante e um pouco frágil, há coisas que vão acontecendo no terreno e que demonstram uma vontade de articulação entre os diferentes operadores nas áreas das artes de rua e do novo circo. São disto exemplo os recentes debates levados a cabo por iniciativa de Judite da Silva Gameiro, do Teatro Ka – "As artes de rua e do novo circo em Portugal" (Livraria Ler Devagar, Lisboa, Novembro de 2004) e "Teatro de rua e novo circo" (Incrível Club, Almada Velha, Janeiro de 2005) –, mas que ainda não autonomizam as duas áreas de criação.

A grande maioria dos artistas que trabalha na área do novo circo teve a sua formação no *Chapitô*. Trata-se da *Escola Profissional das Artes e Ofícios do Espectáculo*, liderada pela Teresa Ricou, "Tété", que existe desde 1987/88



&lt;

*Le vertige du papillon*,  
enc. e coreografia de  
Fatou Traoré,  
Feria Musica, 2004,  
fot. Pascal Ducourant.

e que continua a experiência da Colectividade Cultural e Recreativa de Santa Catarina, lançada em 1981. Ai as artes circenses são uma parte importante das vocações pedagógicas da escola, embora essa componente seja também complementada pela frequência de oficinas ou de formações de curta duração, dinamizadas por algumas instituições nacionais como o Espaço Evoé, em Lisboa, a Academia Contemporânea do Espectáculo ou o Teatro Rivoli, no Porto, ou então no estrangeiro e, nesse caso, dependendo de vontades individuais. Este é um contexto em que dificilmente se podem dar passos significativos

Ora, como vimos, foi o aparecimento do CNAC em França – exemplo rapidamente seguido noutros países europeus e no Canadá – e um crescente investimento por parte do Estado que permitiram o rápido desenvolvimento deste género artístico. Esse investimento incidiu no apoio quer à criação, quer à implantação no território nacional de espaços específicos de apresentação – os designados Pôles Cirque, como é o caso de La Villette em Paris –, quer ainda à sua difusão, nomeadamente na vertente internacional.

Implementar uma Escola Superior de Circo é, sabemos-lo bem, uma empreitada difícil e demorada, que necessita de vontade política, de financiamento e de articulação entre vários Ministérios. Que necessita também, porventura, dadas as especificidades desta área, da implantação de outras Escolas que façam um trabalho propedêutico prévio. A este propósito, Luísa Moreira dá-nos, no seu artigo "Um Porto de circo", alguns contributos importantes para aquilo que ela designa como "os três eixos para uma formação artística" (2004: 74-75).

Por outro lado, o circo contemporâneo (ou as artes do circo) não constitui ainda uma categoria com direito próprio (como a dança ou o teatro, por exemplo) nos processos de candidatura aos apoios do Estado à criação. Os projectos nesta área são remetidos para as categorias transversais ou pluridisciplinares (o que quer que isso signifique), pelo que é nessa categoria que, por exemplo, o *Circolando* tem de se inscrever.

Daqui decorre também a dificuldade encontrada pelos jornalistas – que, diga-se de passagem, têm apoiado incondicionalmente a divulgação do circo contemporâneo –, em, nas suas agendas culturais, encontrarem o lugar certo onde encaixar este género de espectáculos, quando estes não trazem associados o nome de um encenador (o que os remeteria para a rubrica de teatro), ou de um coreógrafo (o que os remeteria para a rubrica da dança).

Acreditamos que iniciativas como a da constituição da Sem Rede (Rede Nacional de Programação de Novo Circo) – que juntou um núcleo fundador de 13 estruturas de programação, de produção e de residência – bem como de outras que se venham a imaginar, podem contribuir decisivamente para o conhecimento, o alargamento e a formação de públicos "para os espectáculos que hão-de vir", desta que é, com toda a legitimidade, uma das mais inovadoras artes do espectáculo.

Se o denominado "Ano das artes do circo", que decorreu em França entre 2001 e 2002 e que representou uma verdadeira aposta do Ministério da Cultura (através dos seus múltiplos departamentos), contribuiu de forma decisiva para a mediatização e a legitimação do circo, assim esperamos nós que em Portugal este ano de 2005 possa servir para despertar os nossos governantes e que, a par do incremento de políticas de financiamento mais consistentes para os nossos jovens criadores circenses, se olhe também de forma atenta para a situação trágica dos nossos circos tradicionais que desesperam por reformas que lhes permitam (sobre)viver. São necessários tanto uns como outros, porque, no fundo, todos pertencem à mesma família, justamente, a do circo.

#### Referências bibliográficas

- AFONSO, Joana (2002), *Os circos não existem*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais e Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- BARRÉ, Sylvestre (2001), "Le nouveau cirque traditionnel", in GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolution*,

>  
Covattera,  
dir. André Braga,  
Círculo, 2005,  
fot. João Tuna.



*Autrement - Mutations*, n.º 209, Paris, pp. 37-45.

BRAGA, André / FIGUEIREDO, Cláudia (2004), entrevista realizada por Isabel Alves Costa e António Ramos, "Círculo", *Cadernos do Rivoli*, n.º 2: *Novo circo*, Porto, Culturporto/Rivoli Teatro Municipal, pp. 64-70.

DAVID, Gwénola / SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (2001), "Les enjeux économiques d'une mutation", in GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolution*, *Autrement - Mutations*, n.º 209, Paris, pp. 220-234.

DENAILLES, Corine (2002), "Du nouveau cirque au cirque contemporain", *L'Avant-scène théâtre*, número especial, Dezembro, pp. 54-59.

GABER, Florianne (2002), "Naissance d'un genre hybride", in WALLON, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud - Papiers, Apprendre, pp. 53-60.

GUY, Jean-Michel, "La transfiguration du cirque" (1999), *Théâtre aujourd'hui*, n.º 7, pp. 26-51.

-- (2001), *Les arts du cirque en France en 2000*, Paris, AFAA, Chroniques de l'AFAA.

-- (2002), "Au-delà de la jubilation", *L'Avant-scène théâtre*, número especial, Dezembro, pp. 38-43.

MOREIRA, Luisa (2004) "Um Porto de circo", *Cadernos do Rivoli*, n.º 2: *Novo circo*, Porto, Culturporto/Rivoli Teatro Municipal, pp. 72-75.

LACHAUD, Jean-Marc (2001), "Le cirque contemporain entre collage et

metissage", in GUY, Jean-Michel (dir.), *Avant-garde, cirque: Les arts de la piste en révolution*, *Autrement - Mutations*, n.º 209, Paris, pp. 126-142.

-- (2002), "Au risque du mélange", in WALLON, Emmanuel (dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud - Papiers, Apprendre, pp. 61-72.

PASCAL, Jacob (2002), *Le cirque: Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris, Larousse/VUEF.

REIS, Luciano (2001a), *História do circo*, Santarém, Teatrinho de Santarém, com o apoio do MC / IPAE e da CML.

-- (2001b), *História do circo: Famílias*, Santarém, Teatrinho de Santarém, com o apoio do MC / IPAE e da CML.

-- (2004), *História do circo: Famílias e modalidades*, Lisboa, Produções Editoriais.

ROSEMBERG, Julien (2004), *Arts du cirque: Esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales.

SALGADO, Rizério, (2004), Prefácio, in REIS, Luciano, *História do circo: Famílias e modalidades*, Lisboa, Produções Editoriais, pp. 11-13.

TAVARES, Jorge (1978), *O circo!*, Porto, Editora Nova Crítica.

\* Este texto recupera a apresentação pública do segundo número dos *Cadernos Rivoli*, exclusivamente dedicado ao novo circo, realizada a 20 de Janeiro de 2005, no Teatro Aveirense.