

# iscte

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

---

## **Da produção à (não) programação: os desafios do circo contemporâneo em Portugal**

Fanny Leïla Clotilde Cloarec

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora:

Doutora Maria João Vaz, Professora Associada

Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Julho, 2024





SOCIOLOGIA  
E POLÍTICAS PÚBLICAS

---

Departamento de História

**Da produção à (não) programação: os desafios do circo contemporâneo em Portugal**

Fanny Leïla Clotilde Cloarec

Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura

Orientadora: Doutora Maria João Vaz, Professora Associada  
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Julho, 2024



## **Agradecimento**

Queria, em primeiro lugar, agradecer à Dra. Maria João Vaz pela sua gentileza, disponibilidade e empatia. Demonstrou, desde o primeiro dia, entusiasmo e interesse pelo projeto e soube sempre encaminhar-me no caminho certo, tendo as palavras e os conselhos justos para tornar esta experiência a mais benéfica e enriquecedora possível.

A Carlo, non c'è giorno che non mi senta grata per avere al mio fianco una persona che mi fa ridere, sognare, crescere, riflettere, imparare, divertire. Grazie per il tuo appoggio incondizionato.

À mes parents, qui m'ont soutenue dans le projet de reprendre mes études, ce projet n'aurait pas vu le jour sans vous. À Chloé, qui n'a pas grand-chose à voir avec ce mémoire mais que je ne peux omettre.

À Mariana e à Lívia, amigas preciosas que fiz durante este mestrado. Não poderia ter desejado melhores companheiras neste percurso.

À Laura, Aurore e Astrid, amigas que tive a sorte de conhecer desde o meu primeiro dia em Lisboa, graças ao Chapitô, com quem posso ter conversas intermináveis sobre o circo e muito mais.

Finalmente, aos artistas e participantes que dedicaram seu tempo para contribuir com este trabalho, e muito além disso, pela vossa força, determinação e coragem em lutar no dia a dia para fazer conhecer e valorizar esta forma de arte.

Obrigada a todxs.



## Resumo

Esta tese explora o desenvolvimento e o estado atual do circo contemporâneo em Portugal, com o objetivo de indagar as dinâmicas relativas à programação de espetáculos de circo contemporâneo nas salas portuguesas, através de uma abordagem que inclui uma revisão da literatura existente, uma apresentação dos conceitos e contextos chave, e uma metodologia de métodos mistos. A primeira parte detalha a evolução histórica e a diferenciação entre as artes circenses tradicionais e contemporâneas, complementada por uma análise focada no caso específico de Portugal.

A metodologia de pesquisa integra entrevistas qualitativas com artistas de circo e inquéritos quantitativos direcionados aos programadores de teatros. Os dados qualitativos revelam uma perspetiva complexa de várias partes envolvidas, incluindo artistas, teatros, responsáveis governamentais e públicos. Enquanto alguns artistas expressam otimismo quanto ao crescimento do circo contemporâneo em Portugal, outros são mais pessimistas, citando desafios e ameaças no setor cultural na Europa toda. Os resultados dos inquéritos quantitativos, embora limitados na fiabilidade devido a uma baixa taxa de resposta, indicam um envolvimento mais ativo no circo contemporâneo nas regiões Norte e Centro de Portugal. A interpretação sugere uma experiência positiva com companhias e artistas de circo contemporâneo dos teatros, enquanto aqueles que não o programam frequentemente citam limitações do espaço como um obstáculo para a realização de espetáculos que requerem condições específicas.

Esta tese conclui ao enfatizar a importância dos esforços colaborativos entre artistas, teatros e instituições culturais para fomentar o crescimento e a sustentabilidade do circo contemporâneo em Portugal. O setor circense também necessita ser sustentado por uma produção académica de literatura sobre a história e a existência contemporânea do circo em Portugal, protegendo assim o seu passado e estabelecendo condições favoráveis para o seu futuro.

**Palavras-chaves:** circo contemporâneo, programação cultural, teatros, artistas circenses, políticas culturais.



# Abstract

This thesis explores the development and current state of contemporary circus in Portugal, employing a comprehensive approach that includes a review of existing literature, an examination of key concepts and contexts, and a mixed-methods methodology. The literature review provides a foundation by detailing the historical evolution and differentiation between traditional and contemporary circus arts, supplemented by a focused analysis of the specific case of Portugal.

The research methodology integrates qualitative interviews with circus artists and quantitative surveys targeting theatre programmers. The qualitative data reveal a complex and nuanced perspective from various stakeholders, including artists, theatres, government officials, and audiences. While some artists express optimism about the growth and potential of contemporary circus in Portugal, others are more pessimistic, citing challenges and threats within the cultural sector in Europe. The quantitative survey results, though limited in reliability due to a low response rate, indicate a more active involvement in contemporary circus in the North and Center regions of Portugal. The analysis suggests that theatres generally have positive experiences with contemporary circus companies and artists, while those not programming it often cite the venue's condition as a barrier to hosting shows that require specific conditions.

This thesis concludes by emphasizing the importance of collaborative efforts among artists, theatres, and cultural institutions to foster the growth and sustainability of contemporary circus in Portugal. The circus sector also needs to be sustained by an academic production of literature on the history and contemporary existence of circus in Portugal, thereby protecting its past and setting favourable conditions for its future.

**Keywords:** contemporary circus, programming, theatres, circus artists, cultural policies.



# Índice

Introdução.....	1
Capítulo 1 Estado da arte .....	3
Capítulo 2 Contexto e conceitos .....	7
2.1. Breve história do circo contemporâneo e das suas origens .....	7
2.2. Características do circo tradicional .....	10
2.3. Definição do circo contemporâneo .....	14
2.4. O circo contemporâneo em Portugal .....	19
Capítulo 3 Metodologia .....	25
3.1. Estratégia metodológica .....	25
3.2. Técnicas de recolha e análise de dados empíricos .....	28
Capítulo 4 Perspectiva Programática no Circo Contemporâneo: Visões dos Artistas e Programadores .....	37
4.1. Experiências e Desafios dos Artistas de Circo Contemporâneo .....	37
4.2. Percepções e Práticas dos Programadores de Teatros.....	52
Conclusão.....	61
Fontes e Bibliografia .....	65
Anexo .....	69
Anexo 1: Questionários às salas .....	69
Anexo 2: Guiões de Entrevista .....	72

## Índice das Figuras

Figura 1: Sessões de Circo Contemporâneo em 2022 .....	22
Figura 2: Sessões de Circo Contemporâneo entre 2012 e 2022 .....	23
Figura 3: Proveniência Regional das Salas de Espectáculo Contactadas .....	34
Figura 4: Proveniência Regional das Salas de Espectáculo Respondentes .....	54
Figura 5: Zonas do país que programam circo contemporâneo.....	55
Figura 6: Modalidade de contratualização da companhia / artista .....	58

# Introdução

Desde os anos 1970, a cena artística contemporânea viu aparecer uma nova forma de arte que nasceu da rua e desde então ganhou reconhecimento e legitimidade, penetrando cada vez mais nas salas de espetáculo. O circo contemporâneo é uma arte fascinante que, apesar da sua curta história, tem se afirmado internacionalmente, ganhando relevância no mundo da cultura. Em Portugal, a busca por espetáculos de circo contemporâneo resulta regularmente na constatação da ausência dessa forma artística nos palcos das salas de espetáculo nacionais e regionais. Este trabalho propõe-se explorar a sua programação, ou ausência de programação, questionando a sua integração ao cenário artístico nacional até agora.

A nível europeu, observou-se há várias décadas uma transformação acelerada impulsionada por uma série de fatores, desde a multiplicação de escolas profissionais até ao apoio das entidades públicas às artes circenses. Além do reconhecimento oficial e da formação de novos artistas, surge a questão do papel das salas de espetáculo em despertar interesse junto do público, fomentando esse interesse através do sistema de difusão da disciplina.

A relevância dessa pesquisa reside na necessidade de compreender os fatores que provocam a falta de programação de espetáculos de circo contemporâneo no território português questionando os coordenadores ou os programadores das salas e os artistas, os dois principais atores envolvidos na dinâmica de programação nos teatros. Além disso, ao investigar a questão de programação, pretende-se corrigir a lacuna académica existente sobre esta forma de arte e construir alicerces para um maior conhecimento.

Esta pesquisa procura compreender as razões, sob a perspetiva dos programadores, que explicam a escassez de espetáculos de circo contemporâneo nos palcos dos teatros de âmbito regional e nacional em Portugal. Exploraremos as perceções e decisões que moldam a programação cultural dessas instituições. Adentrando o universo dos artistas de circo contemporâneo a trabalhar em Portugal, este trabalho aspira indagar a dinâmica de trabalho desses profissionais. Procuramos entender como os artistas concebem, produzem e promovem seus espetáculos, bem como a potencial ligação entre este processo e a inclusão do circo contemporâneo nas programações culturais das salas de espetáculo em Portugal.

Do lado dos programadores partimos com várias hipóteses que sugerem que a falta de referências e de educação sobre a natureza específica dessa forma de arte, juntamente com preocupações logísticas relacionadas ao imaginário associados a espetáculos circenses

tradicionais, bem como a escassez de projetos que atendam a critérios de qualidade, podem ser fatores que contribuem para a notável ausência de programação de circo contemporâneo em Portugal. No entanto, é importante recordar que essas hipóteses ainda precisam de ser validadas por meio de uma metodologia apropriada, sendo essencial testar essas hipóteses com uma amostra de entrevistados.

A presente dissertação terá como objetivos explorar dois aspetos relacionados com a ausência de espetáculos de circo contemporâneo em território português. A dissertação incide sobre componentes de programação, indagando simultaneamente as salas e sua programação e, de outro lado, os artistas e suas estratégias de criação e circulação. Seriam várias as vertentes a inquirir ao falar da fraca difusão do circo contemporâneo em território português, desde as políticas públicas da cultura, até a análise dos públicos, sem esquecer a oferta formativa. Porém, esta dissertação pretende contribuir para o entendimento da difusão de espetáculos nas salas generalistas. Assim, pretende-se compreender as estratégias dos teatros nas suas programações culturais, entender os motivos que estão por trás das suas escolhas, investigar o seu conhecimento sobre esta forma de arte, bem como as apreensões e as dificuldades encontradas em experiências anteriores. Por outro lado, mergulharemos na vivência dos artistas: os desafios a ensaiar, as táticas de promoção, os processos de candidatura a apoios, a perceção do trabalho em Portugal em comparação com outros países e a suas experiências em salas e festivais, se alguma vez as tiveram.

A metodologia deste estudo sobre os desafios do circo contemporâneo em Portugal adotará uma abordagem mista, combinando métodos quantitativos e qualitativos. Em relação aos teatros nacionais e regionais, será empregue uma metodologia quantitativa para investigar as causas desses fenómenos e validar ou refutar as hipóteses. A abordagem qualitativa adotada para investigar os desafios enfrentados pelos artistas envolverá a realização de entrevistas semiestruturadas. Esse método oferece flexibilidade para explorar perspectivas individuais e experiências únicas, garantindo ao mesmo tempo a cobertura dos principais pontos de interesse da pesquisa. A recolha de dados qualitativos será utilizada para formar categorias, buscar padrões e construir alicerces de conhecimento.

Este trabalho está dividido em várias seções para fornecer uma análise abrangente do circo contemporâneo em Portugal. Apresenta-se inicialmente um estado da arte sobre o conhecimento atual do circo e suas abordagens académicas. Em seguida, explicam-se os conceitos, traçando uma breve história do circo contemporâneo e acabando por contextualizar a realidade portuguesa. A parte metodológica detalha os métodos de pesquisa utilizados, como entrevistas e questionários. Finalmente, a análise dos dados recolhidos é apresentada, destacando os desafios e oportunidades na programação de circo contemporâneo em salas portuguesas, concluindo com uma síntese dos principais achados do estudo.

# Capítulo 1

## Estado da arte

Com esta dissertação pretende-se indagar o fenómeno da discrepância, o afastamento, entre salas e artistas. Antes de mais, ao levar a cabo uma pesquisa sobre a arte do circo em Portugal, é preciso estabelecer as bases conceituais deste âmbito pouco investigado em Portugal. Por ser uma forma de arte recente e por estar ainda a lutar pelo reconhecimento e legitimação, os estudos são escassos. “Em Portugal, a literatura existente sobre o circo é muito diminuta” dizia Isabel Alves Costa em 2005, declaração que 20 anos depois, ainda faz eco a realidade atual. Nas mais recentes publicações sobre as artes circenses, pesquisadores portugueses afirmam: “A cultura e apreciação do circo nunca foram, em Portugal, devidamente valorizadas, o que se confirma pela escassez de dados bibliográficos encontrados, a falta de estudos sobre o assunto e a carência observada nas companhias nacionais” [Dias, 2013: 16].

No entanto, a nível internacional, o circo contemporâneo é um campo de estudo multifacetado, abrangendo as disciplinas mais diversas. O campo de estudo mais aprofundado e com mais conteúdo é provavelmente a história do circo tradicional e contemporâneo. Além dos livros dedicados a contar a evolução da arte, os artigos e teses existentes incluem recorrentemente uma parte histórica na publicação (Bessone, Sorzano, Stephens). Na procura de livros da história do circo, nota-se uma dominância das obras sobre o circo tradicional, como Linda Simon no *A history of the circus: The Greatest Shows on Earth* ou Helen Stoddart com *Rings of desire: Circus history and representation*. Como obra dedicada a história do novo o livro de Martine Maleval, *L'émergence du nouveau cirque: 1968 - 1998*, aparece como uma referência na caracterização do circo contemporâneo e na emergência do circo francês mais especificamente. Em Portugal, Luciano Reis publicou o principal livro que incide sobre a história portuguesa até o presente momento, *História do Circo*.

Alguns dos autores citados acima aparecem na obra de notável importância no panorama dos estudos circenses contemporâneos, *The Routledge Circus Studies Reader*, compilada por Peta Tait. O livro abrange uma variedade de perspetivas, tornando-se um recurso fundamental para pesquisadores que exploram o universo circense. A sua relevância transcende as categorias da história, pedagogia e ciências sociais, tocando também em questões mais abrangentes, como o cruzamento disciplinar (teatro, música), a política e o estudo dos públicos.

Ademais, o destaque conferido por este *Routledge* às práticas circenses em diversas regiões do mundo, como China, Argentina, México entre outros, amplifica o seu interesse por não restringir os estudos desta forma de arte à visão ocidental.

O trabalho da tese de doutoramento de Sorzano, ao ampliar a compreensão do circo além das narrativas ocidentais e dos centros urbanos, encontra eco nas diversas vozes e perspectivas reunidas na obra coletiva.

Voltando ao livro da Routledge, ao mergulhar nas questões da raça (*Celebrated, then implied but finally denied*, St Leon), bem como do género (*Female circus performers and art*, Sizorn) e da identidade sexual, esta compilação oferece um contributo notável para áreas interdisciplinares.

Nas obras e artigos publicados em língua portuguesa, observa-se um importante número de publicações brasileiras no âmbito da pedagogia, do ensino e da educação física. Ao pesquisar artigos em português na *Circus Arts Research Platform*, uma plataforma colaborativa que reúne centros de recursos das artes circenses, redes de circo e investigadores internacionais, apareceu que a palavra-chave mais utilizada nos artigos em português é "pedagogia" e seguida de perto por "ciência do desporto" e "educação"<sup>1</sup>.

Ao focarmos nas publicações portuguesas, deparamo-nos com obras que, em grande parte, tratam do circo tradicional, refletindo uma tendência observada globalmente. O livro de Joana Afonso, *Os circos não existem*, que se destaca na área da sociologia e antropologia cultural, explora as dinâmicas familiares e laborais no circo clássico. Uma contribuição para a compreensão das tendas e da itinerância é a tese de Dias, desenvolvida no contexto de um mestrado integrado em arquitetura. Mas o trabalho mais relevante para este estudo é o projeto de Guimarães que aborda a produção do festival Trengo no Porto, representando uma das publicações portuguesas mais recentes sobre um projeto contemporâneo de circo no país. Essa fonte de documentação, escrita por alguém diretamente envolvido no setor, oferece uma perspectiva valiosa e atualizada sobre a cena circense em Portugal.

Antes de prosseguir com este trabalho, é importante considerar que a literatura existente sobre o circo tradicional e contemporâneo, assim como muitas outras produções académicas, ter um foco predominantemente ocidental e da perspectiva masculina. Várias autoras mencionadas neste trabalho abordam o assunto. Sorzano argumenta que a história do circo foi moldada pela visão ocidental, que centraliza a Europa do século XVIII como o ponto de origem desta arte performativa. Segundo a sua perspectiva, a origem e a história do

---

<sup>1</sup> <https://circusartsresearchplatform.com/>

circo são registrados quase unicamente no Ocidente, especialmente nas sociedades capitalistas e urbanas da Grã-Bretanha, França e Estados Unidos. Isso marginaliza tradições acrobáticas não ocidentais e outros atores cruciais. Além disso, nota-se uma invisibilização a contribuição de mulheres. Já a Lindsay se questiona sobre a sob-representação de artistas não brancas na cena contemporânea e avança que os padrões corporais dominantes podem excluir artistas de cor. As leituras efectuadas no contexto desta tese, despertou questões sobre o racismo da história do circo e destaca a necessidade de reconhecer e aprender com o passado para reconhecer e desafiar.

Avançamos agora para a exploração dos conceitos essenciais que subjazem ao desenvolvimento do circo contemporâneo, incluindo a definição de termos, a compreensão da evolução desde sua aparição e os princípios estéticos que orientam esta forma de arte.



## Capítulo 2

### Contexto e conceitos

#### 2.1. Breve história do circo contemporâneo e das suas origens

A história do circo contemporâneo é um percurso que se desdobra ao longo dos últimos cinquenta anos, marcada por transformações sociais, estéticas e políticas e que, pela sua complexidade, leva ainda hoje a uma certa confusão na terminologia.

Se a evolução do circo contemporâneo é ainda recente, a disciplina original tem uma história secular, como confirma Bessone: “Circus skills have been practiced for centuries. The origins of the circus skills can be traced back to prehistoric religious rituals, whereas circus as a form of performance composed by different acts first appeared in the 18th century Europe” (2018:13). No entanto, não será explorada em profundidade neste trabalho por não ser o assunto central. Contudo, é sempre importante lembrar as influências e origens que ainda impactam o presente: “it did not arise out of nothing, and right from the start borrowed elements from a diverse set of cultural institutions like Roman coliseums and traveling gypsy shows” (Stephens, 2012)

Varios pesquisadores e autores (Stephens, Barré, Sorzano, Guimarães, Stoddart) apontam o ano 1768, no Reino Unido, como o ponto de partida do circo moderno no Ocidente: “Les historiens s'accordent à dire que le cirque moderne est né à la fin du XVIII siècle, qu'il a été inventé par l'Anglais Philip Astley” (Barré, 2004: 23). Atribui-se a este antigo sargento britânico de cavalaria a apresentação tradicional de um espetáculo de circo, juntando as várias disciplinas do circo numa pista circular. Nasce então o circo moderno que, apesar do que o seu nome parece indicar, equivale nos nossos dias à denominação de circo tradicional: “The term modern also creates a contradiction in itself. 250 years later we still refer to the circus as the ‘modern’ circus and yet at the same time label it as ‘traditional’” (Ward, 2019: 4) Estes espetáculos tiveram muito sucesso nos séculos a seguir ao seu aparecimento e foi exportado da Inglaterra pelo mundo fora, adaptando-se a cada continente e dando lugar a interpretações próprias: “The circus continued to expand throughout the 19th century in Switzerland, Austria, Germany, Italy, Sweden and [...] France” (European Parliament, 2003: 7). A forma europeia de produzir espetáculos de circo é exportada para os Estados Unidos, e adaptada a realidade local, tornando-se um espetáculo de massa, nomeadamente graças ao forte aumento da dimensão e capacidade das tendas para acolher mais público (Sorzano, 2018).

No século XX, o circo tradicional não consegue encontrar o seu lugar e a sua identidade no mundo contemporâneo, e sofre um forte declínio de popularidade: “excluded from the fields of culture and the arts, and closer to the rural world or to the field of commercial show-business and popular culture” (Bessone, 2017: 19-20). Esta forma de arte entra então

em crise, preso na suas tradições e padrões e incapaz de seduzir um público diferente, com mais tempo livre, mais educação e sobretudo mais exigente: “dans les années 60, le cirque a peu changé mais le public, lui a beaucoup évolué” (Barré, 2004: 48). As críticas sobre o tratamento dado aos animais e o crescimento das cidades que empurra as companhias para a periferia, e a afirmação de outras atividades (European Parliament, 2003), desatualizam e marginalizam os circos tradicionais.

Contudo, o circo conhece na década de 1970, a maior revolução da forma de arte, com a aparição duma nova forma de apresentar e praticar o circo: “vive-se, desde os anos 70, o paradigma maior da renovação do gênero” (Moreira, 2005: 72). O ambiente de agitação política na Europa impulsiona uma revitalização e reinterpretação do circo para uma arte radical e insurgente que levará a posteriori o nome de “novo circo”. Vários aspetos distinguem este novo movimento contestatário das suas raízes artísticas: a forte pegada política dentro dos temas escolhidos, uma abordagem mais criativa das (European Parliament, 2003) e a exclusão de animais durante os espetáculos:

“This “sub-field” resulted from the drive of renovators initially pushed to the margins of both the field of power, the economic field, and the field of legitimate culture, and which gradually imposed new norms and practices, both through concrete achievements and manifestos, thus redefining the circus field” (Bessone, 2018: 12).

Os artistas, muitas vezes tidos como marginais, revolucionaram a prática do circo existente até então, ancorada em laços familiares intransigíveis. Ao contrário, o novo circo emergiu por iniciativa de artistas autodidactas, contrariamente às prática dos circos tradicionais. Os “training artists not necessarily coming from circus families” (European Commission, 2020: 7) adotaram, inicialmente, o legado e as técnicas do circo tradicional sem intenção de o destruir ou renovar, mas sim adaptá-lo em espetáculos politicamente comprometidos, com a intenção de questionar os fundamentos culturais até então hegemónicos (Maleval, 2010). Ao início, a base do reavivamento do circo era sobretudo conceitual, o seu envolvimento político, deixando até de lado a parte performativa. As apresentações tomavam a forma de meros espetáculos informais e performances no espaço público: “the perceived marginality of the circus framed it as a free medium to express anarchist ideals, in which physicality, adaptability to different settings, and direct contact with the audience granted openness and accessibility” (Bessone, 2018: 21-22). De fato, a acessibilidade era um critério central na visão dos pioneiros do novo circo, que aspiravam a separar a arte das instituições tradicionais: “Era absolutamente necessário sair dos espaços institucionais e descer à rua, ao encontro de todos, em defesa de uma cultura democrática” (Costa, 2005: 51).

Esta renovação foi liderada autonomamente por artistas a partir de um modelo obsoleto: “Le cirque s’est renouvelé dans les années 1970 à l’instigation des artistes eux-mêmes, sans la moindre intervention des pouvoirs publics”<sup>2</sup>. Iniciam-se, então, anos de experimentação de uma forma de arte que foi completamente reinventada, uma plena revolução artística que não está vinculada às referências clássicas ou às convenções canônicas: “les expériences d’hybridations [...] sont nombreuses, relèvent de processus variés et semblent désinhibées face à toutes conventions ou restrictions formelles” (Guyez, 2017: 110). Após anos de desenvolvimento independente, os governos europeus começam um processo de reconhecimento e legitimação do movimento, observado em vários países do continente: “circus is receiving more recognition as a cultural art form within some EU Member States, and the demand for education and vocational training in the circus arts has increased” (European Parliament, 2003: 7). De facto, a partir do meio dos anos 80, são criadas escolas nacionais por toda a Europa, a começar pela França, Bélgica e o Reino Unido, que impactam a arte através de uma estruturação holística das habilidades ensinadas: “major developments in pedagogy, transmission of skills, creativity and savoir-être” (European Commission, 2020: 7). A aparição de tais instituições marca uma nova fase na história do circo contemporâneo, revolucionando a forma de transmissão que tinha existido até lá: “l’influence des écoles est indiscutable sur l’évolution du cirque” (Barré, 2004: 65). Ademais, a partir deste momento, o circo começou a perder o seu estatuto de marginal para começar aos poucos a ser considerado uma forma de arte que pertence às artes performativas: “fruto da acção profundamente articulada entre diversas instituições, ao longo das últimas décadas, extinguiu-se a ideia de que o circo é “baixa cultura” (Moreira, 2005: 73).

O reconhecimento estatal e a formalização do ensino geram espetáculos mais elevados de artes circenses, e a evolução da forma prossegue, passando então a assumir a denominação de circo contemporâneo: “le cirque s’est constitué comme art contemporain depuis les années 1990 en tant qu’art du corps, valorisant l’immédiateté du mouvement au détriment du *logos*” (Guyez, 2017: 123). A distinção entre o novo circo e o circo contemporâneo reside sobretudo na politização das criações e na influência do teatro como modelo pelo novo circo, que perdem importância no circo contemporâneo: “La référence théâtrale est délaissée au profit des arts visuels, chorégraphiques et performatifs” (Guyez, 2017: 110). Do cruzamento entre as origens circenses e outras formas de arte, nasce uma forma original e invulgar, definido por Sorzano como uma “emphasis moved beyond a display of skill towards a creative artistic process in which circus techniques are one of the instruments of expression” (2018: 54).

---

<sup>2</sup> idem

Da rica história do circo emergem agora as distintas características que definem o circo tradicional e o contemporâneo. Esta cronologia não apenas destaca a transformação da forma circense ao longo do tempo, mas também revela uma mudança intrínseca nas práticas e visão artísticas. Ao examinarmos as especificidades do circo tradicional, enraizado no imaginário e a tradição familiar, e do circo contemporâneo, nascido da contestação e ambição artística, compreenderemos como as raízes históricas transparecem nas formas praticadas atualmente.

## 2.2. Características do circo tradicional

Atualmente, as duas formas de circo conseguem coexistir harmoniosamente, sem competir entre si, pois são tão distintas que não atraem o mesmo público nem compartilham os mesmos objetivos: “le nouveau genre s’est installé dans le paysage sans faire concurrence au cirque d’avant”<sup>3</sup>. Se de facto existem trocas, inspirações e influências, as suas diferenças superam as semelhanças. Interessando ao público, constata-se a abrangência e heterogeneidade do perfil socio-demográfico do espectador do circo tradicional (DEP, 1993), considerado como o espetáculo popular por excelência. De tal maneira que, quando se menciona o circo, o tradicional é em geral a conceção predominante na mente das pessoas: “De forma geral, o circo é associado a manifestações clássicas e tradicionais, quer para programadores, artistas e público” (Guimarães, 2021: 1). Já o circo contemporâneo ainda é desconhecido do grande público, o que pode resultar em desapontamentos comparado às expectativas: “pour une large proportion du public, cirques traditionnel et contemporain continueraient par conséquent de se fondre dans l’appellation cirque, ce qui peut amener de la confusion, voire de la déception avec des propositions artistiques émergentes plus radicales” (Salaméro, 2008: 12).

A Comissão Europeia no seu relatório de estudo *The situation of circus in the EU Member States* resume o circo tradicional da seguinte forma:

“Historically, the core of a traditional/classical circus company involves an itinerant family passing the art of one or several disciplines from generation to generation. Shows are most often presented in a touring tented format, featuring act after act, generally including among others acts with domestic and/or wild animals. The acts are usually predetermined, leaving little room for improvisation” (2020: 8).

---

<sup>3</sup> “Panorama du cirque contemporain”  
<https://www.artcena.fr/magazine/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain>

Na próxima parte do trabalho, tentaremos aprofundar os conceitos e adicionar elementos necessários à compreensão desta forma de arte.

### Um modelo de transmissão familiar

No seu começo, as representações de artes circenses eram operadas por famílias circenses e seus espetáculos eram caracterizados por uma estética e programação selada e codificada. Neste paradigma, a vida é centrada na família “la cellule familiale est un élément de base au fonctionnement” (Barré, 2004: 122). A importância deste facto reflete-se até nos nomes das companhias (Zavatta, Pinter) que geralmente vêm do apelido do diretor, normalmente o pai. Além de desempenhar o papel de figura parental, ele é frequentemente o patrão dos seus filhos. Como explica Barré, as famílias de circo são muito mais do que uma mera relação de parentesco, são “un atout et une source de profit” (idem: 124), representando um modelo económico, o que explica a prevalência de famílias numerosas que contam com os filhos para alimentar esse modelo. A companhia é uma entidade sagrada onde é tão difícil de entrar para quem não pertence à família, como de sair para os familiares: “Il est difficile d'échapper à cette forte organisation familiale faite d'interdépendances. Né au cirque, issu d'une famille de cirque, cela suppose une vie de cirque” (idem: 125). A aprendizagem das técnicas faz-se unicamente por transmissão intergeracional, e as especializações não são escolhidas, mas atribuídas segundo a posição na família: o pai é o diretor, a mãe e as filhas são acrobatas aéreas, contorcionistas e equilibristas, e os filhos estão encarregues da administração do circo. Com a idade, esta estrutura evolui para assegurar a perenidade da organização. No entanto, a ausência de influências exteriores e a omnipresença de padrões tradicionais limita a criatividade e acaba por impactar a produção artística: “as competências se transmitem por filiação e onde a arte tem sérias dificuldades de se renovar” (Costa, 2005: 51).

### Itinerância, tenda e pista circular

O uso da tenda no circo tradicional é uma escolha logística que resulta do nomadismo inerente à existência artística das famílias circenses: “A itinerância impõe-se como a característica distintiva mais óbvia das pessoas de circo” (Afonso, 2002: 28). A tenda não é apenas um espaço de apresentação, mas a junção entre vida e trabalho, onde as rulotes são usadas tanto como armazém como espaço de vida: “[o circo tradicional] utiliza grandes camiões, rulotes e maquinaria pesada para o transporte de material e pessoas, e tais veículos são, ao mesmo tempo, a sua própria casa” (Dias, 2013: 22). O nomadismo é uma característica intrínseca ao circo tradicional: “circus indicated mainly a nomadic community of life and work, spatially organised around a tent or chapiteau, living in caravans within a space circumscribed by mobile barriers” (Bessone, 2018: 34). A itinerância, facilitada pela

organização das suas vidas em tendas, não serve apenas como uma base prática para o circo tradicional, mas também como uma forma de levar e difundir a cultura nas zonas rurais: “le chapiteau et l’itinérance propre au cirque sont un formidable outil d’irrigation culturelle du territoire” (Territoires de Cirques, 2009: 14). Além disso, a constante itinerância das companhias permitia que fossem cada vez descobertas por um novo público nas comunidades locais, reduzindo assim a necessidade de inovar: “this rapid movement from place to place reduced the pressure on them to produce constant innovation in the nature and variety of the entertainments presented” (Stoddart, 2000: 22).

A tenda de circo é projetada para acomodar a pista circular, que é o espaço central onde ocorrem as performances dos artistas. A origem da estrutura circular da pista remonta ao circo de Philip Astley, onde essa forma e dimensão eram essenciais para o número central do espetáculo, o equestre. Como destacado por Stoddart, “the situating of the entertainment inside a circular arena had the function of creating a centrifugal force through the galloping horse which bolstered the balance of its rider” (2000: 13-14).

A estrutura familiar e a tenda itinerante são dois elementos estruturais da vivência do circo tradicional. Na caracterização desta forma acrescentam-se as componentes que constituem um espetáculo típico de circo tradicional, seus traços distintivos, como a presença de animais e a sucessão de números.

### Sequencialidade dos números

A conceção do espetáculo baseia-se obrigatoriamente numa sequência de números de variedade que não têm ligação narrativa ou temática, e que Fourmaux define como uma “traditionnelle succession de numéros disjoints” (2006: 660). Deste modo, é o mestre de cerimónias, também chamado apresentador, que rege e apresenta os números, sendo a sua presença cênica fundamental para cadenciar os espetáculos, dinamizar as transições e ressaltar o talento dos artistas: “As a performer the ringmaster opens and closes the show, makes safety announcements, introduces the acts and stresses the difficulty of tricks and the virtues of the performer” (Beadle; Könyöt, 2016: 42).

O espetáculo é normalizado até na sua duração: “Le spectacle dure entre deux et trois heures, il comprend deux parties entrecoupées par l’entracte, il contient une série de numéros qui ne dépassent généralement pas une dizaine de minutes” (Barré, 2004: 38). Os números comportam um início, um meio e um fim e constroem-se para alcançar o momento culminante de virtuosidade: “Traditional circus acts follow a predetermined structure, from “easy” to the “most difficult.” The stakes increase continuously, until a moment of crescendo is reached” (Ursic, 2021: 12).

## O protagonismo dos animais

Os animais desempenham um papel central no circo tradicional, sendo uma fonte inegável de atração e fascínio para o público: “Tous font remarquer que le premier élément attractif d'un cirque, ce sont justement les animaux et qu'un cirque classique sans fauves ni éléphants perd son public” (Barré, 2004: 62). Como destacado na parte histórica do presente trabalho, na origem do circo tradicional estão os atos equestres: “In its earliest phase, the acts were primarily horse-centered” (Ursic, 2019: 37). Os atos equestres dominaram até quando começaram a perder popularidade, no início do século XX (Sorzano, 2018: 46), e só então os animais exóticos foram introduzidos. A presença de animais exóticos tornou-se uma figura emblemática do circo e vários autores apontam o fenómeno como ligada a fascinação colonial. De acordo com Simon: “the roaring beasts of the jungle became synonymous with the natives dominated by colonial rule” (2014: 157). De facto, os circos da época forneciam-se de animais provenientes de regiões colonizadas e forçados à submissão: “Animals like lions, tigers, and elephants were also victims of colonial violence, extracted from their natural habitats and forced to perform in circus”. (Ursic, 2021: 62)

É assim que os animais exóticos adicionam uma dimensão ao espetáculo e passaram a ser um dos elementos mais característicos do circo tradicional: “their *raison d'être* was the display of exotic and unfamiliar” (Stoddart, 2000: 52)

## Imaginário circense

Jean-Michel Guy, na sua caracterização do circo tradicional<sup>4</sup>, salienta também a estética dominante como uma característica fundamental, que passa pela importância dos elementos visuais conhecidos de todos. Estes elementos estão profundamente enraizados no imaginário do público. As cores, músicas, trajes, cheiros são instantaneamente reconhecíveis e esperados pelos espectadores em cada ida ao circo: “a estética única [...] e outros clichés, como o vermelho da cortina de veludo ou do nariz do palhaço, os dourados, os ornatos e as lantejoulas, etc.” (Costa, 2005: 52).

O traje tradicional de circo do Mestre de Cerimónias tem elementos enraizados em tradições militares, inclui elementos como dragonas, botões dourados, um casaco formal e, por vezes, até uma espécie de sabre ou espada. Estes elementos são herdados de Astley, o criador do circo tradicional, que era um antigo militar britânico de cavalaria. Como resultado, aspetos da cultura militar foram incorporados no circo, incluindo os trajes e a famosa música das apresentações, que de facto é uma marcha militar chamada *Entrada dos Gladiadores*:

---

<sup>4</sup> “Le cirque classique” <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques/le-cirque-classique>

“fanfares, uniformes des gens du spectacle, couleur rouge [...] qui forment un héritage militaire que l’on retrouve aujourd’hui dans certains spectacles de cirque” (Salaméro, 2009: 50).

Ainda hoje em dia, no imaginário, permanece o fascínio para o circo tradicional, o que é facilmente explicado pela comunicação que estas companhias faziam: “les manifestations traditionnelles cultivaient une image de fantaisie” (Hurley, 2009: 25-26). Além disso, as companhias investiam profundamente no sensacionalismo, promovendo-se com o auxílio de numerosos superlativos e “claims for uniqueness” como “wildest”, “greatest”, “never seen before”, “first time ever,” “really impossible,” “unique,” “one and only” (Carmeli, Y.S 1990: 194). Mas não era apenas uma estratégia de promoção, a base dos espetáculos baseava-se no extraordinário e virtuosismo prometendo ao público momentos memoráveis fora da sua realidade: “l’esthétique du cirque traditionnel repose sur la distinction entre le cirque et le quotidien” (Hurley, 2009: 25).

Os espetáculos eram amplamente fundamentados na proeza técnica dos artistas e no receio que a perigosidade dos números provocavam: “For centuries, circus was seen as entertainment, created to attract and entertain masses by offering thrilling performances of strength and risk” (Jovanovic, 2017:29). Aquilo que encantava é hoje alvo de críticas por alguns que o consideram um “spectacle dont le seul objectif serait de divertir” (Maleval, 2010: 107), e é exatamente por esse motivo que o circo contemporâneo rejeita esses elementos constitutivos, buscando distinguir-se por meio de propostas inovadoras e linguagens diversificadas.

### **2.3. Definição do circo contemporâneo**

#### Diversidade como unidade

Prossigamos, então, na caracterização do circo contemporâneo, explorando suas nuances e elementos marcantes que o distinguem do contexto tradicional. Os textos consultados na bibliografia convergem para a compreensão da dificuldade inerente à definição do circo contemporâneo, revelando a complexidade e a pluralidade que permeiam suas interpretações: “Le cirque contemporain demeure difficile à définir par ses composantes artistiques, du fait d’une politique culturelle valorisant la diversité et l’originalité” (De Truchis de Varennes, 2021: 16). A expressão "circo contemporâneo" hoje abrange uma ampla gama de formas estéticas, algumas quase transcendendo as fronteiras do próprio circo. Nesse contexto, qualificar sua identidade torna-se desafiador, dada a diversidade estética que caracteriza a cena circense contemporânea, como confirma Purovaara “The current state of diversification and hybridization in the performing arts means that it can be difficult to quantify and classify the content of performance as circus” (2016: 553).

As palavras "diversidade" e "criação" são as mais utilizadas pelos pesquisadores ao se depararem com o exercício de definição, refletindo a complexidade intrínseca a essa forma de expressão artística: [o circo é] "plus que jamais impossible de le définir autrement que par sa diversité"<sup>5</sup>. Além disso, é importante salientar que a diversidade artística também se reflete em diferenças ao nível internacional, com tendências que se desdobram de maneira única em cada país onde se pratica circo contemporâneo: "Increasing artistic diversity is also seen among the different countries that have contemporary circus. There is no one international or national standard" (Purovaara, 2016: 553)

Uma caracterização simplificada seria definir o circo contemporâneo por meio de contrastes e paralelos com o circo tradicional por facilidade: "Longtemps, on définira le nouveau cirque par ses différences avec le cirque traditionnel, faute de pouvoir aisément trouver un sens global à la multiplicité de ses expressions singulières"<sup>6</sup>. Uma das grandes diferenças, é justamente o elemento que mais caracteriza o circo tradicional.

Ao tentar definir o circo contemporâneo, a característica mais vezes mencionada é a ausência de animais nos seus espetáculos, focando em performances humanas e artísticas: "The main ways in which new circus sought to distance itself from the old circus was in the idea of increased artistry, and the absence of animals". (Stephens, 2012:12) Além deste elemento, "o novo circo afirmou-se, pouco ou muito, cortando manifestamente todos os códigos então em vigor" (Guy, 2002: 34-35), como, por exemplo, na estrutura de sucessão de números, mas também sua estética: acabaram por romper deliberada e radicalmente com algumas das características até ali intocáveis do espetáculo de circo citado por Barré como "les couleurs vives, les lumières scintillantes, les friandises et la barbe à papa qui colle aux doigts" (2004: 48).

### Novos espaços de apresentação

Além disso, o circo contemporâneo ultrapassa os limites tradicionais das tendas e, como Sizorn observa, apareceu uma "willingness to use 'new' spaces for the circus arts such as stages and theatres" (2016: 503). Essa mudança é evidenciada pela disposição em utilizar locais inovadores, marcando uma transição significativa na forma como as performances circenses são concebidas e apresentadas:

« Si le chapiteau résiste, avec une petite centaine de spectacles « contemporains » conçus pour la piste et/ou la toile, [...], ce n'est plus, et de

---

<sup>5</sup> Le cirque contemporain: la création pour ADN  
<https://www.artcena.fr/magazine/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>

<sup>6</sup> idem

loin, l'espace scénique usuel du cirque : la salle, petite ou très grande, l'a détrôné dans les faits, sinon encore dans l'imaginaire. [...] D'autres n'hésitent pas à investir des lieux insolites : musées, bibliothèques, forêts »<sup>7</sup>.

Ao adentrar teatros, o novo circo não apenas expande suas opções de encenação, elevando o nível das performance, mas também sinaliza uma incursão na institucionalização, consolidando seu espaço em contextos culturais mais amplos: “The recognition of circus as a performing art and distinct genre responds to the organisation and presentation of public acts in a form closer to the existent genre of theatre” (Sorzano, 20: 68). Observa-se um notável questionamento da hegemonia da pista circular, considerada demasiado limitante para as novas ambições do circo contemporâneo. É relevante destacar que as companhias que optam por manter as apresentações em tendas priorizam formatos menores e de proximidade, alinhados com a ideologia do novo circo, que valoriza a conexão com os espetadores e busca desmistificar a figura do artista como algo extraordinário ou incomum: “Small circus tents generate conviviality and intimacy between actor and spectator and aim to restore a sense of togetherness, recovering a “lost magic” (Ursic, 2021: 13)

Contudo, não seria justo, nem suficiente, definir o circo contemporâneo pelo que não é; ao contrário, é crucial abranger o máximo possível sua caracterização para uma compreensão da sua complexidade.

### Inovação, criatividade e mistura de gêneros

A base do circo contemporâneo repousa na inovação e criatividade, empregando um “cruzamento de linguagens estéticas díspares, que inventam uma verdadeira nova forma de espectáculo” (Pinto, 2002: 6). É uma forma de arte em busca constante de inovações, sendo o tema central no desenvolvimento do espetáculo. A fusão de diferentes formas de arte representa uma das ferramentas usadas para ampliar a expressão artística: “contemporary circus practitioners emphasize creation and research; they develop pieces that are dedicated to particular aesthetic, political, and/or ethical questions” (Ursic, 2021: 16). Apesar de buscar inspirações em outras formas de arte, o circo possui uma peculiaridade: o espetador nunca sabe o que esperar e nunca testemunhará o mesmo espetáculo duas vezes. Cada apresentação é concebida com uma forte ênfase na novidade e exploração de um espetáculo *sui generis*. A experimentação e originalidade são apreciadas e buscadas pelos artistas: “désir de création, elle valorise le geste artistique, l'originalité des formes, leur caractère expérimental et la figure de l'artiste” (Guyez, 2017: 141).

---

<sup>7</sup> La diversification sans fin du cirque contemporain  
<https://www.artcena.fr/magazine/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/la-diversification-sans-fin-du-cirque-contemporain>

Uma rutura notável com o virtuosismo considerado central nas apresentações de circo tradicional é a incorporação, ou pelo menos a aceitação, da falha como parte integrante do processo criativo: “Dans le nouveau cirque, l'échec n'est pas dissimulé. Il est au contraire donné à voir et même explicitement revendiqué par les artistes comme marque de vulnérabilité, d'authenticité et comme ressource créatrice” (Fourmaux 2007: 661).

No palco, o público é apresentado a uma multitude de formas de artes cênicas como a dança, o teatro e a música: “circus techniques are now combined with different artistic expressions such as theatre, dance and many other forms” (Sorzano, 2018: 54-55). Esta mistura tornou-se possível como a profissionalização de artistas de circo fora das famílias circenses, que trouxeram novas influências e habilidades: “Profitant des mondes du sport, de la gymnastique, de la danse, du théâtre, il ouvre ses portes aux artistes de formations diverses et souvent non circassiennes” (Hurley, 2009: 25). O circo contemporâneo enriqueceu-se de certos elementos das disciplinas das outras artes performativas como a modernidade dos fatos, a coreografia e o mais importante de todos, a narrativa.

### Um novo fio condutor

De facto, como resultado da extinção da figura do mestre de cerimônia e da sequencialidade dos números, a narrativa tornou-se o elemento de ligação entre as diferentes partes do espetáculo: “a theme or narrative is included to give sense to the presentation of disconnected physical acts” (Sorzano, 2018: 52). Essa transição em direção à narrativa evidencia uma abordagem mais teatral e artística, afastando da facilidade da espetacularidade performativa no objetivo de “producing meaning which goes beyond virtuosity and, in the case of circus, mere entertainment through basic emotions such as “astonishment” and “amazement” (Bessone, 2018: 39). A narrativa permite provocar emoções mais diversas, mas também abordar questões sociais e culturais de forma criativa, afastando-se das “facilités liées à la fabrication de spectacles de divertissement” (Maleval, 2010: 31). Vale ressaltar que nem todos os espetáculos circenses possuem uma narrativa explícita, mas a consistência é essencial, muitas vezes alcançada através da adoção de um tema central que confere mais coerência e homogeneidade (Guyez, 2017).

A centralidade da narrativa ou do tema implica uma revolução no processo de criação de espetáculos. Hoje em dia, as companhias podem trabalhar conjuntamente com encenadores que as ajuda a desenvolver uma peça colaborativamente. A partir da escolha do tema ou da narrativa, todos os elementos cênicos são cuidadosamente alinhados para criar um espetáculo coerente e harmonioso: “un thème que le travail des costumes, de la musique, d'un univers plastique, etc. vient soutenir” (Guyez, 2017: 112).

Atualmente, um dos elementos mais importante do espetáculo, é segundo a apelação escolhida pelos artistas, a narrativa, o tema, a linguagem, às vezes às custas da disciplina como observam Tait e Lavers: “the theatrical qualities of the performance have begun to outweigh athletic striving for feats” (2016: 3). A era do sensacional acabou, e o circo ambiciona alcançar o reconhecimento e a legitimidade apostando em propostas mais elevadas: “It is this transformation to new circus, with the effort to distinguish this as a more artistic form of circus which has resulted in circus being granted status as an art” (Stephens, 2012: 13).

A introdução da narrativa, a importância da criação e a reflexão estética deram-lhe uma nova importância e despertaram o progressivo interesse de acadêmicos e jornalistas, que resulta numa “progressive intellectualisation de cet art” (Cordier, 2007: 42).

### Modernização dos formatos

Atualmente, observa-se uma crescente tendência no circo contemporâneo em direção a espetáculos monodisciplinares, onde a ênfase recai em uma única disciplina circense: “Ce dernier stade d'évolution marque le processus d'autonomisation de chaque discipline « circassienne » (jonglerie, acrobatie, clown, aérien...) déterminant dans l'accès à un degré supérieur d'autonomie du champ circassien dans son ensemble” (Salaméro, 2009: 57). As companhias e artistas optam cada vez mais por formatos reduzidos, desafiando as normas do circo tradicional que incorporava um grande número de artistas e de disciplinas no palco: “les distributions se sont nettement réduites : les spectacles en solo, duo, trio ou quatuor se sont multipliés” (Guyez, 2017: 144)

Essa mudança reflete uma evolução do circo contemporâneo em direção a formas mais minimalistas de apresentação. Este minimalismo passa também pela estética, nomeadamente os trajes que os artistas passaram a vestir, muitas vezes roupa do cotidiano (jeans, camisolas, etc.) que enraíza a peça na contemporaneidade: “Le choix du vêtement ordinaire comme costume de cirque contemporain participe au processus de « réhumanisation » de la figure de l'acrobate, non plus représenté en surhomme mais en personne ordinaire” (Guyez, 2017: 77). Estes factos são mais funcionais, destacam a performance do artista e desconstruem a glorificação do artista.

### Papéis de Gênero no Circo contemporâneo

A encenação do homem e da mulher no circo contemporâneo reflete uma outra rutura significativa nas representações de género em comparação com o tradicional. No circo tradicional, as normas de género eram rigidamente definidas, com papéis específicos atribuídos com base no sexo do artista. As mulheres frequentemente ocupavam papéis de parceiras, em posições secundárias e deviam apresentar-se de forma estereotipadas tanto

fisicamente que comportadamente: “the performative gestures include a necessary but highly exaggerated mask of feminine actions and costume which surround the performance” (Stoddart, 2000: 174).

Por outro lado, o circo contemporâneo desafia a normatividade do casal heterossexual, e mostra relacionamentos homem-mulher mais fluidos e diversos: “A la communication univoque diffusée par les couples dans le cirque « traditionnel », s’est substituée une diversité des relations homme-femme” (Sizorn & Lefevre, 2003: 17). Além disso, assistimos a uma desconstrução dos estereótipos de gênero e uma abertura para diferentes expressões corporal, as artistas explorando várias disciplinas tradicionalmente associadas à masculinidade: “today’s blurring of gender and sexual binaries through the undifferentiated investment in techniques [...] and roles [...] are underpinned by new conceptions of gender and sexual difference” (Bessone, 2018: 29). A apresentação do corpo no circo contemporâneo é menos codificada pelos padrões tradicionais de gênero, permitindo uma maior expressão individual e uma representação mais diversificada da identidade de gênero: “dans les productions contemporaines, les femmes se mêlent sans distinction aux hommes, par la similitude de leurs gestuelles, de leurs vêtements, voire de leurs coiffures” (Sizorn & Lefevre, 2003: 19).

Essa evolução no circo contemporâneo representa uma mudança fundamental na forma como o gênero é representado e vivenciado dentro do espaço circense, promovendo uma maior igualdade para artistas de todos os gêneros: “la neutralisation de la bipolarité sexuelle aboutit à une valorisation de l’égalité des individus” (idem)

## **2.4. O circo contemporâneo em Portugal**

Como referido anteriormente, é difícil encontrar elementos da história e das características do circo contemporâneo em Portugal devido à falta de bibliografia específica sobre este tema. No entanto, vários momentos foram marcantes para o país e são mencionados em artigos, livros e testemunhos dos *stakeholders* entrevistados para a presente investigação.

Daniel Vilar, o codiretor da Bússola, entrevistado no contexto do questionário exploratório, mostra-se otimista em relação ao futuro e à evolução do circo contemporâneo e considera notável o desenvolvimento da disciplina:

“Cada vez mais vai tendo mais dinâmica, mais pessoas a trabalhá-la, há mais agentes, há mais agenda, há mais booking, há mais datas, há mais sítios que estão capacitados com as condições técnicas para recebê-la. E há mais sensibilidade, acima de

tudo, para ser uma disciplina a considerar nas programações artísticas” (2024).

O material estudado (bibliografia e entrevistas) aponta várias datas como marcadores da evolução das artes circenses ao nível nacional. Para Daniel, a Expo 98 em Lisboa “foi quase como o lançar das primeiras pedras nestas áreas do circo contemporâneo e das artes de rua” (2024). Esta opinião é corroborada pelo AP2, que declarou: “Para mim, [...] conseguiu mostrar claramente que havia um lugar de profissionalização para esta área e que, acima de tudo, havia o interesse do público em geral em estar próximo destas manifestações.” (2024) A programação do circo na Expo 98, com sua visibilidade e alcance, destacou a relevância e o potencial do circo contemporâneo, marcando um ponto de inflexão significativo no reconhecimento e desenvolvimento dessa forma de arte em Portugal.

A criação há 10 anos de festivais como o Vaudeville Rendez Vous na região Norte ou o Trengo, no Porto, tem desempenhado um papel crucial na revitalização e promoção do circo contemporâneo em Portugal. Segundo Bruno Martins, diretor do festival, “No início deste século, os programadores de espaços como o Centro Cultural de Belém, o Teatro Rivoli ou o Teatro Aveirense trouxeram as primeiras abordagens daquilo a que no centro da Europa já se chamava novo circo”<sup>8</sup>.

As escolas têm e tiveram um papel fulcral no desenvolvimento das artes circenses, como foi o caso internacionalmente, ainda demonstram que o país tem muito a melhorar a nível nacional. Os dois projetos principais de formação, o Instituto Nacional de Artes do Circo em Famalicão e a Salto em Maia, não garantem graduação académica. A tradicional escola do Chapitô oferece cursos equivalentes ao 12.º ano. Isso acarreta que os artistas portugueses muitas vezes precisam sair do país para continuar a formação.

O Porto 2001, enquanto Capital Europeia da Cultura, desempenhou um papel fundamental na promoção das artes circenses e na dinamização das ocupações do espaço público. Em 2005, a Moreira, produtora cultural afirmava ao falar do Porto: “Assisti ao crescente interesse das instituições culturais por esta área de programação. Sobretudo desde o Porto 2001, têm vindo a ser apresentados diferentes espetáculos de circo” (2005: 72). Daniel Vilar enfatiza que este evento impulsionou as dinâmicas de ocupação da rua e do espaço público, criando ecossistemas que permitiram o surgimento de novas companhias de circo contemporâneo. O AP2 complementa essa visão ao destacar a linha de programação de circo que o Porto 2001 ofereceu na área do circo, a qual foi particularmente relevante e inovadora.

---

<sup>8</sup> “Festival Vaudeville Rendez-Vous, uma década a questionar o lugar do novo circo”  
<https://www.publico.pt/2024/06/19/culturaipilon/noticia/festival-vaudeville-rendezvous-decada-questionar-lugar-novo-circo-2094643>

Assim, o Porto 2001 não apenas proporcionou visibilidade e recursos para o circo contemporâneo, mas também deixou um legado duradouro, fomentando a criação de novas companhias e solidificando a presença do circo contemporâneo no cenário cultural português.

A entidade "Sem Rede" era um projeto que visava dinamizar o Novo Circo em Portugal, que juntou "várias entidades de programação espalhadas por todo o país" (Guimarães, 2021: 6). Miguel Honrado, do Teatro Viriato de Viseu, declarou pretender "fomentar espetáculos de qualidade no território nacional", mas também explica ser uma "aposta declarada na formação de públicos" para tornar esta área mais acessível e apreciada pelos artistas portugueses.<sup>9</sup> Este projeto envolveu a participação de numerosas figuras influentes na área do novo circo em Portugal, como Giacomo Scalisi, na altura programador do Centro Cultural de Belém, mas também envolvido no Festival Todos em Lisboa e atualmente diretor artístico do projeto Lavar o Mar, em Aljezur. O projeto contou ainda com a Isabel Alves Costa, do programadora do Rivoli Teatro Municipal do Porto e muitos outros. No contexto desta dissertação, o AP2 destaca a importância desta rede, afirmando que ela foi fundamental para a formação de opinião e práticas de consumo cultural. Ele reflete sobre sua própria experiência, mencionando o que a Sem Rede lhe permitiu acesso espetáculos internacionais de alta qualidade: "Essa parte da história para mim foi muito importante na altura, porque aproximou-me daquilo que seriam as referências internacionais. Consegui assistir a espetáculos de importância e de calibre internacional que não conseguiria ter assistido se não fosse dessa geração" (2024).

O impacto da inclusão do circo na programação do Teatro Municipal do Porto Rivoli foi significativo para o desenvolvimento e reconhecimento desta arte em Portugal. Conforme indicado por Pinto (2005), o circo "encontrou seu lugar de eleição" no Rivoli, adicionando uma nova dimensão ao panorama artístico português (Pinto, 2005: 8). Esta inclusão não apenas trouxe visibilidade ao circo, mas também credibilidade, como mencionado por AP1. A presença de companhias de circo como companhia residente durante muitos anos contribuiu para a sua legitimação e para a criação de um espaço onde esta forma de arte pudesse florescer e ser apreciada por um público mais amplo.

Outra data que gera consenso entre os *stakeholders* desta área é o reconhecimento, pelo Ministério da Cultura, do Circo Contemporâneo e das Artes de Rua como domínios de criação artística através das candidaturas DGArtes para apoio sustentado em 2017. Antes de conseguir esta vitória, o circo passou por muitos anos de luta em Portugal: "O novo circo nem é sequer considerada uma área autónoma nos concursos de apoio" (Moreira, 2005: 72). O

---

<sup>9</sup> "Sem Rede" forma-se em nome do Novo Circo  
<https://www.jn.pt/arquivo/2004/sem-redeforma-se-em-nome-do-novo-circo-464532.html/>

reconhecimento político, tal como foi o caso em França, serve como voto de confiança e sustenta o crescimento de festivais, companhias e estruturas. Como referido por J. Guimarães, organizadora do festival Trengo no Porto: “Este concurso e atribuição de apoio por parte da DGArtes é uma mudança muito positiva, traz uma validação política que contamina as restantes instituições culturais, decisores políticos, teatros municipais e festivais” (2018: 9).

Atualmente, existem vários festivais conceituados que ajudam a enraizar as artes circenses nacionalmente, como a Cúpula Circus Village em Arcozelo e Vila Nova da Gaia, o Leme em Ílhavo e mais recentemente o Festival Circ’Bô que terá sua primeira edição em Alfândega da Fé, além dos acima mencionados. Além disso, há festivais não especializados em circo contemporâneo que incluem esta forma de arte na programação, como é o caso do MAR em Sines ou do Festival dos Canais em Aveiro. No entanto, a programação regular em teatros e salas ainda representa um fenómeno residual: no momento da pesquisa, identifiquei, através da análise da programação de 110 salas, que 29 incorporavam espetáculos de circo contemporâneo na sua programação.

Entre as 29 salas que incluem circo contemporâneo na programação, nota-se uma considerável preponderância da região Norte e, em certa medida, do Centro, com Aveiro, Ílhavo e Santa Maria da Feira, no desenvolvimento desta forma de arte.

### Sessões de CC em 2022

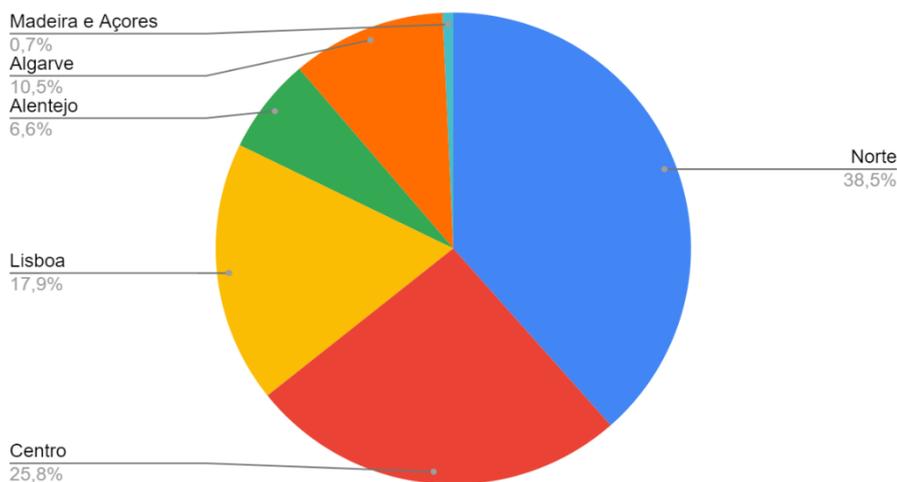


Figura 1: Sessões de Circo Contemporâneo em 2022  
Fonte: Estatísticas da Cultura, Portal INE

Esta tendência, ilustrada no gráfico acima com os dados de 2022 das Estatísticas da Cultura publicadas no Portal INE, confirma-se também ao longo dos últimos 10 anos, ou seja,

desde que as estatísticas da cultura passaram a incluir o circo contemporâneo como uma categoria e disponibilizaram dados sobre a sua programação.

Segundo os entrevistados, a regionalidade do dinamismo do circo em Portugal pode ser explicada por várias razões. A preponderância da região Norte e Centro deve-se, em parte, à localização das escolas e lugares de treino. Daniel Vilar menciona que essa área "é onde há uma forte dinâmica e uma forte tradição". Mas antes das escolas havia os artistas, que começaram a se fixar nessas regiões. Alguns anos depois, isso levou à criação de escolas, festivais e entidades, consolidando a região como um centro importante para o circo contemporâneo. Vilar aponta que "esta zona tem vindo a ser relevante e, de certa forma, a criar esta espécie de tendência para o desenvolvimento da disciplina" (2024) sublinhando a importância das iniciativas locais e das infraestruturas que suportam essa forma de arte. Destaca, por exemplo, os festivais, o Imaginarius em Santa Maria da Feira, que ao longo de praticamente duas décadas fez uma aposta significativa no estímulo à criação de pessoas criativas nestas áreas.

### Sessões de CC entre 2012 e 2022

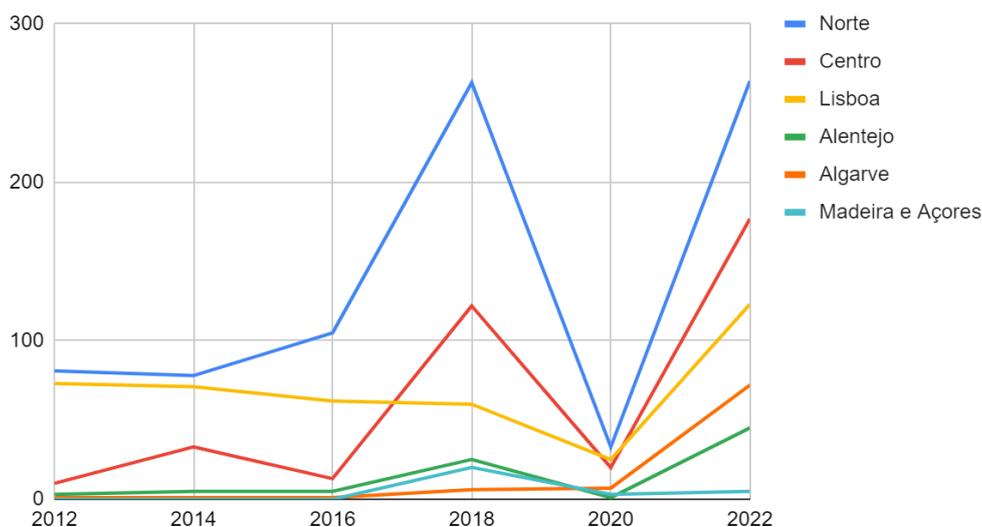


Figura 2: Sessões de Circo Contemporâneo entre 2012 e 2022  
Fonte: Estatísticas da Cultura, Portal INE

Como aparece no gráfico acima, a tendência de uma maior presença do Norte continua a ser manifesta, sendo a primeira região em números de sessões programadas, seguida pelo Centro e só em terceiro lugar, Lisboa. Os eventos e projetos desenvolvidos neste último quarto de século foram cruciais para o desenvolvimento e a profissionalização do circo contemporâneo no país inteiro, mas ainda se destaca a contínua importância da região Norte como um epicentro dessa evolução artística.



## Capítulo 3 Metodologia

Esta pesquisa explora a programação do circo contemporâneo nas salas de espetáculo em Portugal, elemento fundamental para compreender os desafios enfrentados por esta forma de arte. As conclusões serão baseadas sobre os testemunhos dos principais interessados, os artistas e os trabalhadores das salas nacionais e municipais. A investigação indaga o posicionamento dos teatros em relação à inclusão, ou não, de espetáculos de circo contemporâneo. Além disso, será abordada a perspectiva dos artistas, investigando como eles gerenciam suas carreiras no contexto circense. Os programadores exercem uma considerável influência no desenvolvimento da prática e no consumo da cultura, como confirmado neste texto publicado na plataforma do projeto europeu Circus Next: “Other activities such as those of artistic intermediaries of the sector - programmers [...] - remain little invested. Yet these different actors played an important role in the circus and had a major influence on its developments” (Dumont, 2018: 13).

A pesquisa visa confirmar ou refutar hipóteses colocadas que podem explicar o fenómeno estudado, como a dimensão logística ou financeira. Os requisitos logísticos das produções de circo contemporâneo, em comparação aos meios das salas, representam uma vertente a explorar neste trabalho. Outros fatores investigados vão da qualidade artística das propostas, ao interesse dos públicos percebido pelas salas, às necessidades técnicas dos artistas.

### 3.1. Estratégia metodológica

A estratégia metodológica adotada para examinar os desafios do circo contemporâneo em Portugal, com foco tanto nos artistas quanto nos programadores, incorpora uma abordagem mista, combinando métodos quantitativos e qualitativos. A decisão pela adoção de uma metodologia mista nesta pesquisa é respaldada pela reflexão de Creswell & Creswell (2018), que ressalta que a escolha de métodos por um pesquisador depende da intenção de especificar antecipadamente o tipo de informação a ser coletada, ou permitir que ela emane dos participantes durante o estudo. A opção desta metodologia é estrategicamente fundamentada na necessidade de explorar ambas perspectivas. Por um lado, busca-se comparar as hipóteses, questionando as práticas dos teatros em relação à programação de espetáculos de circo contemporâneo. Por outro lado, a compreensão holística e contextualizada da experiência dos artistas apenas pode ser possibilitada a partir dos testemunhos dos inquiridos.

Em primeiro lugar, foi realizado um estado da arte para mapear o conhecimento existente. Como Babbie explica: “write it with an eye to introducing the reader to the topic you will address, [...] then leading up to the holes or loose ends in our knowledge of the topic, which you propose to remedy” (2012: 114).

O ponto de partida da pesquisa é a revisão da literatura, como confirma o Burgess (1990: 26): “the literature review constitutes the real start of research”. A leitura da bibliografia existente representa uma etapa essencial em qualquer pesquisa, oferecendo uma visão geral do estado atual do conhecimento e ajudando a identificar o conhecimento ou as lacunas sobre um certo tópico. Essa revisão contextualiza o estudo dentro do campo de pesquisa central, priorizando a seleção de literatura com base na sua conexão com a pergunta central. No entanto, explorar diferentes perspectivas é fundamental, pois permite obter uma compreensão mais abrangente do objeto de estudo: “le souci d’aborder l’objet d’étude sous un angle éclairant implique que l’on puisse confronter des perspectives différentes” (Van Campenhoudt; Quivy, 2011: 44). Devido à escassez de literatura específica sobre o circo contemporâneo em Portugal, a revisão foi baseada em livros e artigos que abordam o circo contemporâneo de forma mais ampla, enquanto as entrevistas foram usadas para obter conhecimentos específicos sobre o contexto português. Vários sites especializados repertoriam as principais obras que tratam da questão como a *Circus Arts Research Platform*, uma ferramenta para estudos no domínio das artes do circo e das artes do espetáculo ou ainda *Altro Circo*, projeto para o desenvolvimento e a promoção do circo social em Itália.

A fase de revisão foi delimitada temporalmente pelo cronograma estabelecido, mas também se atingiu um ponto na pesquisa em que as mesmas referências começaram a surgir repetidamente, indicando que se alcançou um nível satisfatório de acumulação bibliográfica: “on peut considérer qu’on a fait le tour du problème à partir du moment où l’on tombe systématiquement sur des références que l’on connaît déjà” (Van Campenhoudt; Quivy, 2011: 47).

A seguir à revisão da literatura, e antes de começar a recolha de dados, considerou-se importante realizar uma entrevista exploratória para completar o conhecimento das leituras e abrir novas perspectivas. Como afirmam Quivy e Van Campenhoudt, as duas fases são essenciais e complementares: “Les lectures aident à faire le point sur les connaissances concernant le problème de départ ; les entretiens contribuent à découvrir les aspects à prendre en considération et élargissent ou rectifient le champ d’investigation des lectures” (2011: 58). No caso do circo contemporâneo em Portugal, perante a escassez de fontes informativas, a entrevista exploratória representou uma oportunidade de acumular conhecimento mais focado e ligado à realidade dos participantes desta pesquisa. Como inquirido, Daniel Vilar apareceu como a pessoa ideal, enquanto coordenador da Bússola, entidade investida na promoção das

artes circenses e de rua em Portugal. A escolha justifica-se pela sua expertise adquirida ao longo do seu envolvimento da área, correspondendo a um perfil que Quivy e Van Campenhoudt descrevem como “personnes qui, par leur position, leur action ou leurs responsabilités, ont une bonne connaissance du problème” (2011: 60). Seguindo as recomendações destes dois autores, a entrevista exploratória não conteve muitas perguntas, limitando-se a expor brevemente os objetivos ao iniciar, para deixar o Daniel responder espontaneamente e abordar temas fora do guião pré-estabelecido. Por questões logísticas, a entrevista foi realizada por video-chamada.

A respeito dos teatros nacionais e regionais, formularam-se várias hipóteses no início da pesquisa, conseqüentemente testadas de forma empírica. Bryman sublinha que as explicações podem ser formuladas como teorias nas fases iniciais do estudo: “The researcher might engage in some theoretical reflections in which a hypothesis is formulated and subsequently tested” (2012: 4). Parte-se da premissa de que as salas e teatros não incluem o circo contemporâneo nas suas programações devido à oferta limitada de espetáculos adequados e às condições exigentes que tais apresentações impõem. Para a parte das salas, e com o objetivo de validar ou refutar a teoria, será empregue uma metodologia quantitativa através de questionários. As hipóteses são consideradas como o ponto de partida a ser testado, e a recolha e análise de dados são conduzidas para comprovação. De facto, o questionário “vise la vérification d’hypothèses théoriques et l’examen de corrélations que ces hypothèses suggèrent” como afirmam Quivy e Van Campenhoudt (2011: 167).

Ao contrário, para a pesquisa sobre os artistas, será utilizada uma metodologia qualitativa que permitirá uma compreensão aprofundada dos desafios enfrentados, bem como perspectivas e experiências individuais: “l’interlocuteur du chercheur exprime ses perceptions d’un événement ou d’une situation, ses interprétations ou ses expériences” (Van Campenhoudt; Quivy, 2011: 171). A metodologia qualitativa revestirá a forma de entrevistas semi-estruturadas, seguindo o modelo assim descrito por Robson e McCartan: “The interviewer has an interview guide that serves as a checklist of topics to be covered and a default wording and order for the questions, but the wording and order are often substantially modified based on the flow of the interview” (2016: 285). Essa investigação detalhada é essencial, uma vez que, embora a análise das programações das salas demonstrassem uma fraca inclusão de espetáculos de artes circenses contemporâneas, não há uma compreensão precisa sobre como os artistas de circo vivem da sua arte e apresentam seus trabalhos. As entrevistas semi-estruturadas permitem que os artistas expressem suas experiências, perspectivas e desafios de forma detalhada. Possibilitam também o entendimento da trajetória íntima dos entrevistados e permitem abrir uma recolha de dados altamente abrangente: “ces processus permettent au chercheur de retirer de ses entretiens des informations et des

éléments de réflexion très riches et nuancés” (Van Campenhoudt; Quivy, 2011: 170). Esta forma de recolha de dados, tal como a entrevista exploratória, explica-se pela vantagem da possibilidade de ver emergir novas questões e tópicos de pesquisa. A recolha dos dados qualitativos será usada para formar categorias, buscar padrões e construir uma teoria.

## **3.2. Técnicas de recolha e análise de dados empíricos**

### Entrevista

#### *Seleção dos participantes*

No que diz respeito aos participantes, foram escolhidas pessoas com três tipos de perfis: companhias ou artistas portugueses a trabalhar em Portugal, companhias ou artistas portugueses a trabalhar maioritariamente no estrangeiro, mas com conhecimento amplo da cena cultural portuguesa e com experiência prévia de apresentações em solo português e, por último, artistas estrangeiros com experiência em Portugal e no seu país de origem. Os participantes foram identificados por códigos representativos das suas respetivas categorias. "APE" refere-se a um artista ou membro de uma companhia portuguesa que trabalha principalmente no exterior, mas com conhecimento da área em Portugal. "AP" designa simplesmente um artista ou membro de uma companhia portuguesa que trabalha principalmente no território nacional. Finalmente "AE" é artista estrangeiro que migrou e está atualmente radicado em Portugal. É importante destacar que a decisão de anonimizar os participantes foi tomada no sentido de fomentar uma expressão mais livre de possíveis constrangimentos. Finalmente, devido ao fato de a amostra de artistas nestas categorias ser muito reduzida, optou-se por não fazer uma apresentação aprofundada dos participantes nas entrevistas e assim evitar revelar elementos que poderiam identificá-los facilmente para quem conhece a área.

Distribuíram-se questionários para as duas categorias de salas de espetáculos: de um lado, salas que incorporam o circo contemporâneo em suas programações (SC); do outro, salas que não o incluem (SSC). A seleção abrangerá todo o país, considerando tanto contextos urbanos, como áreas de baixa densidade populacional, regimes nacionais e municipais. A escolha das salas que incorporam o circo contemporâneo foi simplificada devido ao reduzido número de teatros que oferecem esse serviço, sendo necessário incluir praticamente todas as entidades pertinentes. A pesquisa dessas salas foi realizada analisando a programação atual (2023/ 2024), e comparando-as com a escassa bibliografia que mencionava lugares com programação de circo contemporâneo. Já a lista das salas que não incluem apresentações de artes circenses é mais abrangente, já que representa a grande maioria das outras salas.

Dentro da categoria dos artistas e companhias portuguesas a trabalhar no estrangeiro a primeira pessoa entrevistada, designado de APE1 conforme a denominação decidida, foi encontrada através da revisão de literatura, citada como uma referência no circo contemporâneo de origem portuguesa em várias obras. Embora estivesse programada para ocorrer durante as etapas finais da recolha de dados, a entrevista com este artista foi realizada antecipadamente devido à sua disponibilidade imediata. APE1 estava em residência em Lisboa e demonstrou entusiasmo em participar do estudo. Diante dessa oportunidade, a decisão foi tomada para priorizar um encontro presencial, transgredindo o cronograma previsto.

Os outros artistas e companhias entrevistadas foram encontrados estudando a programação de festivais nacionais de circo contemporâneo em Portugal como Imaginarius – Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, Trengo Festival de Circo do Porto ou Leme Festival de circo contemporâneo e criação artística em espaços não convencionais em Ílhavo, e selecionando os participantes de origem portuguesa. Apesar do número reduzido de artistas e companhias, semelhantemente à abordagem adotada pelo pesquisador Jensen-Khol, tentei seguir uma “balance of gender, experience and circus disciplines” (2019: 17) na minha seleção.

Ao começar as entrevistas, foi efetuado um cruzamento entre esta seleção e o conhecimento dos entrevistados através do método da bola de neve, abaixo explicado nas palavras de Burgess:

“This approach involves using a small group of informants who are asked to put the researcher in touch with their friends who are subsequently interviewed, then asking them about their friends and interviewing them until a chain of informants has been selected”. (Burgess, 2006: 44).

Os participantes foram questionados sobre profissionais que consideravam relevantes na área do circo contemporâneo e as respostas confirmaram a pré-seleção efetuada no estudo dos programas.

#### *Preparação das entrevistas*

A entrevistadora e os entrevistados não tinham relação prévia, o que pode ser um obstáculo à relação de confiança, e a aptidão dos participantes a confiar-se, já que segundo Burgess (2006: 36): “access influenced the kind of investigation which could be done and the position that I could take”. Dado que os pontos de contato são fundamentais no acesso e influenciam a recolha de dados e a perspetiva (idem), o contato com foi estabelecido na medida do possível usando a técnica da bola de neve, pedindo a entrevistado um contacto relevante para a compreensão da questão. Esta técnica revelou-se útil por questões práticas

e pareceu também ser a melhor forma de criar confiança: “Wherever possible, you should try to use and/or build upon preexisting relations of trust to remove barriers of entrance” (Lofland & Lofland, 1995: 43). Ao seguir, com o objetivo de criar empatia com os entrevistados, aludi a vários tópicos que nos aproximavam, incluindo o próprio circo mas também eventos e festivais.

Em alguns casos, e como observado no trabalho Jensen-Khol (2019: 9), as perguntas foram disponibilizadas antecipadamente aos participantes. Essa prática foi adotada conforme o solicitado e para ajudar os entrevistados a se prepararem para a entrevista.

#### *Elaboração do guião das entrevistas*

A elaboração do guião de entrevistas desempenha um papel fundamental na recolha de dados, tendo um grande impacto na eficácia da coleta de dados. Deve referir-se aos objetivos da pesquisa e a revisão da literatura sobre o circo contemporâneo em Portugal: “The process of topic guide design begins by establishing the subjects to be covered in data collection” (Ritchie & Lewis, 2003; 115).

Para o guião das entrevistas com os artistas, as perguntas foram formuladas usando uma linguagem simples. Essa abordagem foi projetada para incentivar uma conversa natural durante as entrevistas, evitando influenciar os entrevistados de qualquer forma. Como sugere Ritchie e Lewis, “The researcher's questions in an in-depth interview are designed to yield a full answer: they are not intended to influence the answer itself” (2003: 154) As perguntas são todas abertas e foram elaboradas como para gerar respostas extensivas: “It is often said that good in-depth interviewing involves open questions. [...] researchers have to work hard to ask questions which encourage a fulsome response” (Ritchie & Lewis, 2003: 154). Mas mesmo sendo as perguntas abertas para incentivar respostas amplas, estas devem ficar claras, precisas e específicas como destacam Robson e McCartan (2016: 286): “The best responses are obtained to specific (as against general) questions about important things in the present or recent past”.

Outro aspeto importante é que o guião foi idêntico por todos os entrevistados dentro da sua categoria (APE e AP) para facilitar a criação de padrão e categoria nas etapas seguintes da pesquisa: “Each participant was asked the same questions to allow for both consistency throughout the research as well as freedom to respond in various ways (Jensen-Khol, 2019: 9).

#### *Condução da entrevista*

As entrevistas foram gravadas com o consentimento dos participantes, e durante esses encontros, não foram tomadas notas exaustivas para garantir total atenção ao

momento. No entanto, foram feitas anotações breves que se mostraram úteis para lembrar pontos a serem retomados durante a entrevista e, para uso posterior, como palavras-chave que poderiam ser relacionadas a outras entrevistas: “il est très utile et sans inconvénient de noter de temps à autre quelques mots destinés simplement à structurer l’entretien” (Van Campenhoudt; Quivy, 2011: 65).

Durante as entrevistas, é comum sentir a tentação de desviar-se do guião, correndo assim o risco de comprometer a clareza. Ritchie e Lewis destacam diversos perigos a serem evitados durante a condução da entrevista. O primeiro é tentar introduzir a pergunta especialmente para “make it seem less intrusive if it covers a delicate issue” (2003: 155). De facto, devido à falta de intimidade entre a pesquisadora e os entrevistados, e para mitigar certo desconforto ao lidar com questões mais íntimas, como histórico familiar, houve uma tendência de reformular as perguntas de forma menos direta, tornando-as menos explícitas.

O outro conselho particularmente pertinente e que se aplicou durante a realização das entrevistas é evitar perguntas excessivamente abstratas. Como sugerido pelos pesquisadores: “The most effective questions are those to which the interviewee can relate directly and which are clearly pertinent to their own views or circumstances” (2003: 155). Assim, na aprovação do meu guião da primeira entrevista realizada com a orientadora, as perguntas foram modificadas e simplificadas para aumentar as chances de gerar dados ricos e significativos.

### *Análise e Interpretação das entrevistas*

Como afirmado por Robson e McCartan: “There is no clear and universally accepted set of conventions for analysis corresponding to those observed with quantitative data” (2016: 460). No entanto, os autores fornecem elementos preciosos para alcançar o sucesso da análise, que depende muito do analista. Assim começam pelos perigos a evitar, como preconceitos ou a desconsideração de informações conflitantes com as hipóteses emitidas.

Do outro lado, a codificação é fundamental, envolvendo a identificação e nomeação dos testemunhos que representam a mesma ideia, com o objetivo de buscar temas e criar categorias. Ao realizar a análise das entrevistas, o foco concentrou-se em padrões emergentes e cruzamentos entre os discursos dos entrevistados: “The development of possible themes should be an active concern when you are coding. You need to be continually asking yourself, ‘What seems to go with what?’ and elaborating on and checking these hunches” (Robson & McCartan, 2016: 468). Como os autores explicam, as técnicas para identificar temas incluem observar repetições, usar categorias indígenas dos participantes e comparar similaridades e diferenças entre unidades de dados.

Neste trabalho, os temas foram identificados graças a repetições, entre outros. O Estado, por exemplo, foi frequentemente mencionado como um eixo fundamental a investigar, enquanto o público constitui uma categoria menos vezes mencionada. As comparações sistemáticas entre os testemunhos revelaram semelhanças significativas, sobretudo nos entrevistados com os mesmos perfis, como os artistas portugueses a trabalhar maioritariamente no estrangeiro.

A fase final da análise envolveu a integração e interpretação dos dados, explorando e resumindo padrões.

## Questionários

### *Elaboração dos questionários*

No caso da pesquisa com os *stakeholders* das salas generalistas no território português, foi utilizada uma metodologia quantitativa com questionários com ambos *open-ended* e *closed-ended questions*. Isso implica um trabalho prévio na elaboração dos questionários já que “the response categories provided should be exhaustive: They should include all the possible responses that might be expected” (Babbie, 2012: 232). A escolha desta metodologia com os teatros tinha como objetivo confirmar as hipóteses formuladas sobre as razões para a não-programação e, simultaneamente, possibilitar uma análise estatística dos resultados para identificar tendências e padrões.

Pretendia-se incluir perguntas abertas para explorar perspectivas inicialmente não contempladas no questionário, proporcionando uma compreensão mais aprofundada. Essa abertura possibilita não apenas a refutação de hipóteses, mas também a abertura para novas visões. Pelo contrário, as perguntas fechadas não permitem ao inquirido justificar sua opinião, mas facilitam a criação de categorias e a comparação com um importante número de participantes: “they provide a greater uniformity of responses and are more easily processed than open-ended questions” (Babbie, 2012: 246).

O questionário foi elaborado na plataforma Google Forms pela facilidade de uso da interface, a diversidade de tipos de perguntas disponíveis e a possibilidade de compartilhamento fácil e amplo. É elaborado para ser feito em *self-completion* como o definem Robson e McCartan: “Respondents fill in the answers by themselves. The questionnaire is often sent out [...] using the Internet permitting large samples to be reached with relatively little extra effort” (2016: 250). O questionário está dividido em três seções. A primeira seção coleta informações gerais sobre a sala, como localização geográfica, estatuto legal, entre outros. Dependendo da resposta à pergunta 'Atualmente, incluem circo na programação?', apenas uma das duas seções seguintes será visível para o respondente.

A seção para aqueles que responderam 'sim' contém principalmente perguntas abertas, com o objetivo de coletar o máximo de informações sobre as experiências vividas anteriormente. Em contraste, a seção para aqueles que responderam 'não' coloca mais perguntas de múltipla escolha e caixas de seleção. Estas tipologias de questões ajudam a testar as várias hipóteses formuladas durante a revisão da literatura e a entrevista exploratória, nomeadamente o falta de referência ou as condições logísticas proibitivas, como o explicam Campenhoudt e Quivy: “L’enquête par questionnaire à perspective sociologique se distingue du simple sondage d’opinion par le fait qu’elle vise la vérification d’hypothèses théoriques et l’examen de corrélations que ces hypothèses suggèrent” (2011: 167).

Mesmo com várias secções, o número de perguntas foi limitado e foi dada preferência à questões fechadas, de modo a obter um questionário que pudesse ser respondido em aproximadamente 5 minutos. A extensão do questionário é um fator extremamente importante, pois influencia a facilidade de recolha de dados, como explicam Robson e McCartan: “They need to be relatively short to avoid high rates of non-response and refusal, non-response to individual items and non-completion” (2016: 255).

#### *Recolha de dados*

A recolha de dados do questionário decorreu durante 2 meses, com a primeira onda de emails enviada no início de abril, e o encerramento da possibilidade de responder às perguntas para as salas no dia em que se iniciou a análise dos resultados, no final de maio. O questionário foi inicialmente enviado a 110 teatros, seleccionados com a preocupação de maior representatividade, ou seja, pretendia-se obter respostas de salas que se enquadrassem em todas as categorias da primeira parte do questionário: salas públicas e privadas, do norte ao sul, pequenas e grandes, em metrópoles e vilas. No entanto, devido à forma de recolha dos contactos das salas, através da plataforma da Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, houve um desequilíbrio na proveniência regional das salas contactadas, com uma grande maioria de salas localizadas no Centro.

### Proveniência Regional das Salas de Espetáculo Contactadas

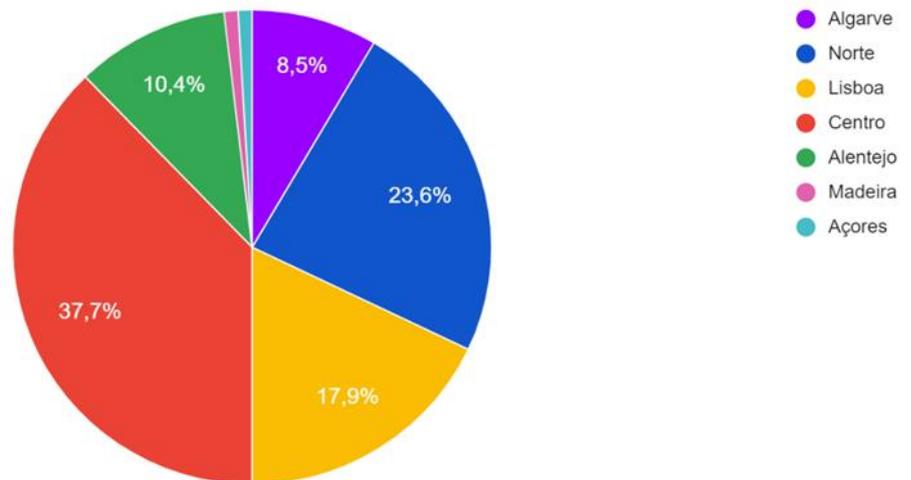


Figura 3: Proveniência Regional das Salas de Espetáculo Contactadas  
Fonte: Respostas do questionário da autora, 2024

A obtenção de respostas revelou-se a maior dificuldade na recolha de dados. Na medida do possível, foram obtidos endereços de email pessoais de diretores ou programadores através da plataforma recentemente criada, Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, que fornece o contacto direto para questões de acesso. Os restantes endereços foram encontrados através de endereços gerais disponibilizados nos websites dos teatros e de contactos diretos através das redes sociais. Apesar destas precauções, foi extremamente difícil obter respostas. Numa primeira fase, os questionários foram enviados através do endereço pessoal do estudante, e foi necessário enviá-los quatro vezes (com uma semana de intervalo entre cada envio) para obter cerca de 20 respostas. Deste insucesso surgiram duas hipóteses: os emails acabaram na pasta de spam de uma parte significativa dos destinatários, e, por outro lado, não deveria ter sido utilizado um endereço pessoal. Quando estava quase a considerar desistir, enviei uma última vez utilizando o correio da universidade; as respostas, embora ainda limitadas, foram superiores às das primeiras tentativas.

O resultado final (37 respostas obtidas de 110 enviadas) não representa uma amostra representativa. As diversas metodologias consultadas sobre esta questão não são unânimes quanto ao que representa uma taxa de resposta satisfatória. Como sublinham Robson e McCartan: “Unfortunately, there is little agreement on what constitutes an adequate response rate” (2016: 265). Ainda assim, a bibliografia aponta para uma taxa superior a 50%, embora assegure ser recorrentemente menos.

### *Método de análise dos questionários*

Robson e McCartan salientam a importância de software para a análise de dados quantitativos. No entanto, a análise dos dados recolhidos no contexto deste trabalho foi bastante simples e não requereu o uso de ferramentas específicas, sendo assim desnecessário recorrer a softwares especializados. Como afirmado pelos autores: “For relatively simple statistical tests specialist statistical software is not essential. If you only have a very small amount of quantitative data, it may be appropriate for you to carry out analyses by ‘hand’” (Robson & McCartan, 2016: 482).

Com apenas 30 respostas ao questionário, a análise dos dados quantitativos foi realizada seguindo este princípio: “Try to get a feeling for what you have got and what it is trying to tell you. Play about with it. Draw up tables. Simple graphical displays help: charts, histograms, graphs, pie-charts, etc” (Robson & McCartan, 2016: 482). Foram utilizados métodos básicos de análise estatística para calcular médias e proporções, focando sobre tudo na interpretação dos dados quantitativos: “The important thing is the interpretation of the results of the statistical analysis” (idem: 416).



## **Capítulo 4**

### **Perspectiva Programática no Circo Contemporâneo: Visões dos Artistas e Programadores**

#### **4.1. Experiências e Desafios dos Artistas de Circo Contemporâneo**

Através das entrevistas conduzidas para este trabalho, procurou-se compreender as dinâmicas internas e externas que influenciam o desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal, na opinião dos principais intervenientes. A análise das várias horas gravadas de entrevista permitiu identificar uma diversidade de opiniões. Nos próximos parágrafos, tentaremos cruzá-las e encontrar padrões e consensos, com o objetivo de fornecer elementos explicativos baseados nos testemunhos daqueles que mais são afetados pela situação. Procuramos assim explorar as suas perceções sobre os fatores que dificultam ou facilitam o crescimento desta forma de arte, bem como possíveis soluções para promover um ecossistema mais sustentável e dinâmico. Os participantes salientam a dimensão holística da questão, onde vários atores têm um papel crucial a desempenhar para superar os desafios atuais.

##### **Os programadores e as salas**

A análise das entrevistas revela uma problemática complexa e interligada, envolvendo diversos elementos fundamentais no ecossistema do circo contemporâneo em Portugal. No entanto, os entrevistados destacam a importância dos teatros e das salas como ator principal do estado atual da programação.

Os programadores e as salas de espetáculos são frequentemente apontados pelos artistas como peças-chave para a visibilidade e dinamismo do circo contemporâneo em Portugal. A falta de conhecimento e interesse do público é em primeiro lugar, segundo os testemunhos, atribuída à fraca programação e à divulgação inadequada por parte desses espaços. De facto, sem a divulgação adequada dos espetáculos e com a ausência de programação consistente, o conhecimento e o interesse do público pelo circo contemporâneo não pode aumentar ou sequer ser despertado. A falta de propostas regulares e atrativas impede que o público se familiarize com essa forma de arte, resultando na ausência de consumo, como defende APE1: "Por falta de comunicação desses espaços nos sítios onde estão, por falta de propostas que venham dinamizar isso para que o público esteja mais confrontado, quase mensalmente com uma proposta desse género (2024).

Os programadores poderiam ter um impacto importante no consumo se promovessem mais espetáculos, levando esta forma de arte ao público e assim o educar e sensibilizar. Eles

desempenham um papel crucial na formação do gosto dos espectadores: "Cada um tem um papel a jogar nesta equação. Não é só ter bons artistas, é preciso também ter bons programadores. É preciso ter pessoas que vão ver espetáculos e que sabem programar espetáculos, porque o público tem que ser guiado, tem que ser educado" (APE1, 2024).

AP2 explica que, com o sistema Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses implementado recentemente, novas medidas preveem que o olhar e a pegada do programador sejam mais visíveis na programação: "o Estado diz que em primeiro lugar deve haver um olhar de programa sobre a linhagem de programação, ou seja, da pessoa que define a programação" (2024). Contudo, afirma existir uma falha crítica que acaba por apagar as formas menos estabelecidas a favor das artes consagradas, já que as equipas de programação não são multidisciplinares e, muitas vezes, carecem de conhecimento sobre o circo contemporâneo. Esta falta de familiaridade significa que as decisões sobre a programação ficam concentradas nas mãos de poucos indivíduos que podem optar por não incluir o circo na programação, baseando-se nos seus próprios interesses e referências limitadas sobre a área:

"Antes já havia a figura da direção que poderia com toda a legitimidade dizer: "OK, eu não tenho interesse no circo contemporâneo". Tudo certo, mas qual é a cultura circense também desta figura? Qual é a cultura de consumo deste tipo de área de expressão e qual é o percurso passado, o sentido crítico que uma pessoa que define uma programação tem em relação ao circo contemporâneo? [...] Para mim aqui a grande questão é, se antigamente já era difícil fazer esta aproximação, [...] hoje em dia então, eu diria que é um esforço absolutamente colossal tentar aproximarmo-nos" (2024).

O AP2 toca na ideia da implementação de quotas específicas para cada forma de arte nas programações. Estas quotas ajudariam a garantir que as artes performativas menos consagradas recebam um espaço justo e adequado na programação, independentemente das preferências pessoais dos programadores:

"Não há um rácio dedicado às salas de espetáculos, portanto, não há um rácio que divide os géneros, nomeadamente as artes que já conquistaram o seu lugar, como o teatro, a dança ou até mesmo a música... Eu acho que este formato do teatro de marionetas, do teatro físico, do circo contemporâneo, este rácio que divide e que diz "OK, a programação de uma sala deve ter x% dedicado a esta área x% dedicado a esta área"

(2024)

Além do conhecimento e referências, alguns entrevistados destacam a pouca confiança que os programadores têm no circo contemporâneo, inclusive nas companhias mais

conceituadas, e tratam as propostas de forma diferente comparado com as restantes artes performativas. O exemplo mais óbvio deste fenómeno é a tendência de querer relegar o circo para o exterior, negando o seu lugar dentro dos teatros, como foi vivido por AP1: “Existe mesmo este problema de confiança no trabalho, existe mesmo este problema dos programadores em geral acharem que o lugar do circo no espaço público” (2024). Aceitar esta condição é uma decisão que os artistas devem considerar, mas que acarreta desafios em ambas as escolhas. De um lado, se aceitam fazer um espetáculo no exterior, asseguram sucesso e vendas, como explica AP1: “nós sabemos isso por experiência que se fizermos um espetáculo no espaço público, ele vai circular, nós vamos vender. Se nós fizermos um espetáculo para interior, vai ser muito difícil” (2024). Dito isso, ao aceitar essa forma de circulação de um espetáculo, os artistas reforçam essa associação do circo à arte de rua e fecham-se as portas das *black boxes*: “É uma conversa que eu já tive com programadores e presume-se mesmo isto: eu vou chamar-vos, mas eu quero que vocês façam um espetáculo na rua e, portanto, se programarem na rua depois também não vais programar no teatro” (AP1, 2024). Além da associação aos espetáculos de rua, que pode até ter vantagem, na opinião de alguns dos participantes, inclusive AE1, o facto de conseguir apresentar apenas o espetáculo no exterior vai de par com a sazonalidade que tal escolha implica e, então, da precariedade em estações não compatíveis com este tipo de apresentações.

APE2 também traz uma visão crítica sobre a dinâmica do mercado de programação de circo em Portugal e a tendência em empurrar o circo para fora das portas das salas de espetáculo. Exprime a sua frustração em ter de aceitar o compromisso sobre a qualidade artística dos seus projetos (menciona nomeadamente a iluminação e o impacto misterioso que perde ao não atuar em *black box*) para conseguir visibilidade: “Vamos fazer uma versão mais curtiinha que é completamente mais simples, mas ao menos vamos fazer um bocado de hype para conseguir pelo menos entrar em contacto com alguns programadores que se calhar em 2025, nos vão conseguir dar um palco para realmente criarmos o espetáculo integral” (2024). Acrescenta que os colegas que, por princípios recusam esta condição, acabam por estagnar anos sem perspectiva de melhoria na sua carreira.

A opinião de AE1 sobre a imposição da programação dos espetáculos de circo no espaço público é mais contrastada. O entrevistado reconhece que: “Existe uma tendência muito grande por parte dos festivais, por parte dos municípios, por parte dos programadores de que as coisas aconteçam na rua” (2024), mas não considera este facto como algo negativo, mas como algo que deve ser aceite pelos artistas de circo. Apesar de insistir que a escolha dos artistas de “nadar com ou contra a maré” deve ser uma escolha pessoal, declara pensar que fazer o contrário é fechar portas. De facto, como confirmado pela maioria dos entrevistados, “quase todas as *open calls*, que seria o caminho mais fácil de você chegar a

um financiamento, são pro exterior” (AE1, 2024). Sendo assim, um artista que quer exclusivamente fazer circular seu espetáculo em *black box* confronta-se com mais um paradoxo. O projeto não cabe em quase nenhuma das *open calls* já existentes, o que significa que o artista deve, por si mesmo, entrar em contato com os espaços para conseguir ser programado. E é um processo que o artista vai ter muita dificuldade em cumprir, já que, como salienta AE1: “como é que eu vou ter um espetáculo feito, gravado, estreado, sem ter recebido financiamento para fazer isso? Como é que eu vou ter um espetáculo feito, gravado, ensaiado e encenado para a sala, se os financiamentos são para ser feitos fora da sala?” (2024). O artista conclui dizendo que esta dificuldade não está relacionada com o valor do trabalho, mas simplesmente que o interesse dos programadores vai sempre ser para propostas adaptáveis à rua.

No entanto, nota-se uma diferença com a tipologia de propostas que se viam na rua no passado. Hoje em dia, os espetáculos no espaço público são de circo contemporâneo, pensados para rua, e não têm a ver com os padrões da forma tradicional. Esta modernização do formato é ainda recente, como se lembra a AP1: “levamos um sermão dos nossos colegas porque eles diziam que não era assim que se fazia rua, para fazer a rua nós tínhamos que pôr os espectadores em cena, que tínhamos que falar diretamente para eles, que não podia haver quarta parede” (2024).

Finalmente, AE1 consegue ver, sobretudo quando se fala de circo contemporâneo, vantagens em programar esta forma de arte em espaços exteriores. O primeiro, e é um ponto mencionado pelas próprias salas, é a capacidade logística dos teatros porque “há salas e teatro que muitas vezes não estão prontas para comportar espetáculos de circo” (2024). Com a exigência logística que algumas criações acarretam, o número de salas onde se candidatar reduz-se drasticamente, e as poucas que sobram são extremamente concorridas: “isso te limita numa opção de localidades de escolhas, então você tem menos opções para oferecer seu espetáculo”. Segundo o entrevistado, o espaço público tem a vantagem não apenas de responder mais facilmente às necessidades logísticas do circo, mas também de não ter a limitação na agenda de um espetáculo por noite.

Um outro elemento interessante salientado por AP1, e que se cruza com a análise do questionário, é a modalidade de contratualização da companhia ou artista pelas salas. Enquanto sala, o impacto que a coprodução de um espetáculo tem na companhia é muito diferente do que a simples compra do produto final. A inteira sustentabilidade da companhia é afetada por esta decisão: “Existe uma relação de confiança que nós temos com 7 teatros a nível nacional e que se calhar nos coproduzem e compram um espetáculo antecipadamente ou dão um bocado mais de dinheiro do que aquilo que seria comprar o espetáculo. E mesmo antes da gente ter começado a ensaiar. E esta é a única forma de tu consegues segurar uma

equipa que envolve 12 pessoas” (2024). AP2 compartilha a mesma visão, realçando a importância do tempo para os artistas e que, por razões financeiras, a integralidade do processo criativo é raramente apoiada, seja por salas ou instituições, já que o valor é associado apenas ao produto final, com uma visão apenas utilitária: “Em primeiro lugar, conseguir ter um trabalho contínuo, conseguir ter um trabalho continuado e conseguir ter as condições necessárias para o processo, não apenas para o objeto final. [...] O Tempo é uma condição fundamental” (2024).

Esta dificuldade para conseguir a confiança por parte dos programadores e das salas têm efeitos notáveis sobre alguns dos artistas entrevistados. No caso de AP1, a grande dificuldade que a sua conceituada companhia com 18 anos de experiência ainda enfrenta hoje em dia, levou esta pessoa a gradualmente abandonar a parte da criação para focar-se na programação, perante a pouca resposta dos teatros e a dificuldade em conseguir apoios como artistas, comparado a programadores: “parece um contrassenso, mas é mais fácil em Portugal conseguir financiamento sendo programadores do que sendo artistas” (2024). A estratégia desenvolvida para mitigar a pouca confiança dos programadores e a dificuldade dos artistas em apresentar projetos de qualidade foi criar um festival exclusivamente de circo contemporâneo: “nós sentimos que podíamos fazer mais alguma coisa para tentar aumentar este nível de confiança e a qualidade. Sentimos que havendo pouca oferta artística também não nos ajudava a nós enquanto companhia a circular, porque se não há uma comunidade, se não há uma expressão suficientemente forte. Então, nesse sentido, nós decidimos criar o [festival de AP1]” (2024). Esta decisão foi, por um lado, uma forma de chamar a atenção ao circo contemporâneo para os programadores e, por outro, de mostrar aos colegas artistas que existiam palcos para se apresentarem e que valia a pena investir em espetáculos que não eram apenas destinados a serem de entretenimento, fomentando assim uma dinâmica na área. Ao apoiar, através de bolsas de compra de espetáculos e apoio na divulgação, o festival incentiva e fortalece a produção de novas propostas.

Já o AE1, enquanto cidadão estrangeiro, tem um olhar diferente sobre a abertura dos programadores portugueses a artistas emergentes. O entrevistado diz vir de uma realidade muito saturada, onde as condições são muito desfavoráveis a artistas e companhias famosas ou pelo menos conceituadas. Pelo contrário, em Portugal, deparou-se com oportunidades de *open calls* abertas a todos os candidatos: “aqui existe espaço para que as pessoas que não são conhecidas e para as pessoas que estão começando a caminhar tenham oportunidade de caminhar, não é perfeito, não é ideal, mas existe” (2024). Ademais, AE1 afirma ter notado um aumento das oportunidades para os artistas de circo nos últimos 5 anos: “Por outro lado sinto também que as *open calls*, as chamadas, a abertura dos teatros e dos municípios tem crescido exponencialmente” (2024). No âmbito desta pesquisa não é possível confirmar ou

refutar esta afirmação com dados, mas cruzando os testemunhos podemos confirmar que existe um número considerável de festivais, e vários deles propõem bolsas e *open calls* para a produção, como é o caso da organização de AP1.

Finalmente, AE1 também sublinha um fator interessante, que é o facto de as propostas seleccionadas e o fomento do mercado local se terem tornado gradualmente mais importantes. O entrevistado aponta o sistema de ensino em desenvolvimento, que tem formado cada vez mais artistas de qualidade, que por sua vez conseguem vencer os *open calls* feitos pelos festivais:

“Portugal também tem se aberto muito para o novo circo, para criações emergentes e para criações locais. Antes nos festivais havia muitas coisas de fora vindo, muitos artistas de fora conseguindo financiamento para criar. Com o aumento da qualidade que está sendo feito nas escolas, faz com que [...] os artistas saem com um nível profissional muito mais elevado. Isso tem feito com que o fomento esteja sendo mais local”.

(2024)

APE2 confirma no seu testemunho que as mentalidades mudaram: “Eu lembro-me, já há 8 anos atrás, que me convidavam. Eu não vim para Portugal porque quis, nem porque fiz uma candidatura. Eu vim porque me convidaram. Portugal tem muito essa atitude, se tu tens algum sucesso lá fora” (2024). Ao contrário, atualmente, lamenta a dificuldade em conseguir entrar na programação: “E agora, ao tentar voltar, acho que as infraestruturas e as instituições estão cada vez a focar mais naquilo que é local” (2024). Além da frustração perante a dificuldade da seleção, que pode também depender de outros fatores como a qualidade da criação, as queixas focam-se no facto de nem sequer obter respostas às candidaturas. A APE2 associa esta falha à falta de recursos das salas e à carga de trabalho que afeta o desempenho dos funcionários, mas acaba por desincentivar criadores: “Eu já devotei imensa energia a tentar escrever para toda a gente em Portugal, inclusive mandar os meus dossiês muito bem imprimidos, com carta pessoal ‘por favor respondam’ e a telefonar, mas não recebes resposta” (2024). Conclui dizendo que, se as instituições privilegiam propostas locais para os apoios, deveria pelo menos haver mais transparência em relação aos critérios, para não fazer perder tempo às pessoas que não são elegíveis.

## O Estado

O papel do Estado é também criticado por vários motivos, que vão desde a sua falta de vontade e de uma visão clara e estratégica para o desenvolvimento do circo

contemporâneo, até ao fraco investimento financeiro que compromete a sustentabilidade necessária das companhias para produzir obras de qualidade.

AP2 destaca que, além dos desafios materiais como mencionados na parte superior (por exemplo os meios logísticos das salas), existem obstáculos imateriais que travam o desenvolvimento do circo, como a falta de vontade política e institucional. Argumenta que é essencial haver um comprometimento das autoridades em fomentar o trabalho de pesquisa e criação: “[condições] Há outras que são imateriais, por exemplo haver vontade política também, mas haver vontade institucional para fomentar o trabalho de pesquisa e de criação e o laboratório. Portanto, haver mais investimento no processo e não apenas investimento no objeto final ou na necessidade que aquilo resulte de alguma maneira num objeto final” (2024). Esse tipo de investimento é crucial para permitir que os artistas desenvolvam as suas obras de forma mais serena, sem a pressão de produzir resultados imediatos. Assim, uma abordagem que valorize o processo criativo e não apenas o produto final pode levar a um ambiente artístico mais rico e diversificado, promovendo a sustentabilidade e o crescimento das artes em Portugal.

Além da vontade, AP1 adiciona a importância da visão do Estado. Considera que as instituições devem definir um objetivo para o ecossistema circense. A falta de uma visão global e de compromisso institucional são vistas como grandes falhas da parte das autoridades e responsáveis pela pouca evolução desta forma de arte no território nacional: "Há uma falta de visão de um caminho global do que é que o circo podia deixar como rasto. Mas isso não é só uma crítica para os atores, mas sobretudo para quem está no Governo e que não tem essa visão" (APE1, 2024). A criação de uma instituição que estabeleça padrões e forneça legitimidade aos artistas é crucial. Segundo APE1, Portugal precisa de uma estrutura que forneça uma “coluna vertebral”, um modelo central e enraizado que atua como farol para guiar o caminho do circo português. O entrevistado ainda cita o exemplo da França, e da criação de escolas superiores pelo estado que deram uma direção às outras escolas, bem como às companhias e artistas:

"O Governo decidiu nos anos 80 fazer uma escola superior e ao criar uma escola superior, cria a ponta da pirâmide e a partir dali a estruturação das outras escolas faz-se de forma quase natural à volta de uma estrutura piramidal e com uma direção muito clara. Há um nível, há uma exigência e todo o resto pode ser alinhado em relação a essa dinâmica, essa qualidade." (APE1, 2024).

Por sua vez, AE1 sublinha a falta de visão mercadológica do Estado e lamenta a inexistência da proteção que os artistas de circo deveriam ter. De facto, e isso vale para muitas

formas de arte, mas é ainda mais relevante no caso do circo, um artista circense não pode estar sempre a trabalhar, ensaiar e produzir. A condição física, que também é um fator que se aplica à dança, bem como questões de criatividade, que se aplicam a todas as áreas da cultura, não são atividades realizáveis a tempo inteiro: “Para a gente poder reciclar, eu preciso colocar esses artistas de uma forma que eles possam sustentar” (AE1, 2024).

Mas a principal crítica ainda reside na falta de apoios financeiros por parte do Estado. Como anunciado na parte teórica, até 2018 o circo contemporâneo não fazia parte das formas de arte elegíveis aos apoios da DGArtes. Este fator é destacado como uma grande limitação para o crescimento da arte, e obriga os atores a se afastarem do seu trabalho para sobreviverem: “nós tivemos que fazer muita coisa que não gostávamos, outras mais ou menos” (AP1, 2024). Como explica o entrevistado AP1, a produção de um espetáculo de qualidade, original, inovador e de uma certa duração, é mais parecida ao processo de criação de um espetáculo de dança ou teatro do que a preparação de um número para animação baseado no virtuosismo: “o timing não só da apresentação, mas do tempo de preparação para tu fazeres algo apresentável é completamente diferente” (AP1, 2024). Para compensar esta falta de apoio, absolutamente necessário à criação de um projeto de qualidade e programável por salas, os artistas entram em dinâmicas que os prejudicam: “o circo tem esta vantagem do virtuosismo que dá uma vantagem para trabalhar no comercial, e no entretenimento face por exemplo, se calhar a outras áreas onde não é tão fácil arranjar esses trabalhitos que te vão financiando” (AP1, 2024). Infelizmente, estes “trabalhitos” necessários à sobrevivência acabam, por um lado, por atrapalhar o foco em projetos mais duradouros e, por outro, estragam a imagem que os programadores têm desta forma de arte: “a malta começa a fazer muitos trabalhos de entretenimento e dedica-se pouco ao circo contemporâneo. E depois, por sua vez, os programadores não têm confiança. [...] Há algumas pessoas que querem envergar por esse caminho, mas depois, às vezes, o facto de trabalharem no entretenimento não os favorece muito na confiança” (AP1, 2024).

Desde 2018, o circo contemporâneo finalmente entrou como forma de arte elegível para os apoios, mas ainda assim sofre injustiças que prejudicam as pessoas envolvidas a desenvolvê-lo em Portugal. Como foi o caso quando os apoios à criação passaram de apenas bienal para também quadrienal, e que o circo foi o único não contemplado nesta mudança: “O Estado abriu concursos e não permitiu que houvesse candidatura para 4 anos para o circo. Ou seja, o circo era a única área que só podia concorrer a 2 anos de apoio”(AP1, 2024).

A falta dum financiamento contínuo é um obstáculo significativo para os artistas. As iniciativas de apoio existentes, embora valiosas, acabam sendo insuficientes para garantir a sustentabilidade das criações e das companhias. APE2 destaca os apoios pontuais fornecidos por entidades privadas: “Têm tentado apoiar as novas criações. Mas são apoios pontuais:

“OK, a gente apoia durante dois mesinhos ou podes vir aqui fazer um *work in progress*” [...] E é incrível o que eles conseguiram. Mas é pouco, para ter uma coisa sustentável, não é suficiente” (2024). Esses apoios de curto prazo são importantes, mas não conseguem suprir a necessidade de um suporte de maior prazo. Para que o circo contemporâneo em Portugal prospere, é essencial que haja uma estratégia de financiamento mais estruturada, que permita aos artistas desenvolverem os seus trabalhos de maneira sustentável e consistente.

O AP2 levanta uma outra crítica, sempre sobre financiamento, mas desta vez aos apoios dados à programação, mais especificamente, às diretrizes atuais do Ministério da Cultura e da DGArtes no que se refere aos prazos. Ele aponta que as decisões são tomadas com base em um calendário bienal que não se alinha com a realidade do processo criativo dos artistas. AP2 destaca que o ciclo bienal de apoio à programação é inadequado para o ritmo diário da pesquisa e criação artística. Esse sistema de intervalo comprido exclui muitos artistas, dificultando a continuidade e a evolução de suas práticas artísticas: “diretivas que comprometem os próximos 2 anos e que deixam de fora mais de metade,  $\frac{3}{4}$  do tecido criativo”. A análise de AP2 aponta para a necessidade urgente de uma revisão nas diretrizes de apoio à programação artística, sugerindo prazos mais curtos e flexíveis que reflitam a natureza contínua da criação artística.

O AP2 sugere a criação de palcos dedicados exclusivamente a apresentações para programadores, produtores e outros profissionais da área artística: “São palcos que não são para serem apresentados ao público em geral, são palcos para se apresentarem aos programadores, aos produtores, aos profissionais” (2024). Esta proposta visa preencher a dificuldade que alguns artistas emergentes têm a apresentar o seu trabalho sem nunca ter participado em feiras, *showcases* e festivais e permitir de expor as suas obras e receber o retorno necessário para aprimoramento e reconhecimento. Segundo AP2, estes palcos para profissionais permitiriam uma interação mais direta e crítica entre os artistas e aqueles responsáveis por programar e financiar projetos. Além disso, essa interação mais próxima poderia levar a novas oportunidades de apoio e parcerias.

Ademais, o AP2 cita duas grandes lacunas que cabem ao Estado preencher e que não tem a ver com apoios: a falta de espaços de treino e uma maior documentação do circo. Ressalta a importância de haver laboratórios e espaços livres para criação. Atualmente existem alguns espaços de treinos em Portugal, mas o seu acesso está limitado às companhias e alunos, como por exemplo o INAC em Famalicão. A situação atual é muito desfavorável a artistas que não cabem em nenhuma destas categorias: “São pouquíssimos espaços de ensaio para você se manter. E o INAC é uma escola então tá tendo as aulas e você pode ir treinar num horário muito específico, um período muito curto. Você tem 2 horas por dia e isso não é nada. E isso para treinar, se você vai para criar não dá. Você vai dividir

esse espaço com outras pessoas, não tem como criar” (AE1, 2024). AP2 destaca a importância que o Estado estabeleça centros de criação nacionais que respondam às necessidades específicas dos artistas de circo: “Tem que ser um espaço todo terreno que sejam suficientemente elevadas para as práticas de aéreos porque o circo tem esta necessidade, mas que tenham áreas que, se for necessário fazer práticas com artes de fogo ou pirotécnicas também seja possível de ensaiá-las” (2024). A importância desses espaços é fundamental para o desenvolvimento do circo, muito mais que para todas as outras formas de arte.

O AP2 também destaca a necessidade de um centro de documentação acessível ao público que reúna artigos, depoimentos, manuais, processos e livros sobre práticas artísticas. Essa documentação seria crucial para fomentar uma maior compreensão e apreciação das práticas artísticas circenses em Portugal ao longo do tempo. Ainda sugere que os próprios artistas documentem mais suas obras ao longo de suas carreiras para contribuir para esse acervo, afirmando que “falta claramente haver um investimento além da criação.”

Estes elementos são provas do trabalho que ainda falta por parte do Estado para ajudar o circo a conseguir visibilidade e reconhecimento. AP1 cita o aumento da colaboração internacional ou a criação de cotas para teatros para programar circo como algumas das numerosas soluções que o Estado pode aplicar para desenvolver esta forma de arte.

### A comunidade artística

Os próprios artistas e companhias também têm um papel importante na construção de um ecossistema mais forte e coeso, pois ainda são poucas as companhias que respondem às exigências das salas: “Há pouca oferta, há poucos artistas a fazerem espetáculos que sejam programáveis” (AP1, 2024). Por APE1, a tendência à autopromoção é vista como uma barreira e um perigo ao desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal: “cada um do seu lado decide o que é o nível” (2024). Afirma ainda que a falta de uma estrutura institucional deixa espaço às companhias de se autopromoverem coisas que podem não refletir a realidade, perdendo assim os benefícios positivos que a competição, dentro de um modelo estruturado, pode proporcionar: “Não há competição da mesma forma como há em França, no sentido positivo, porque a competição que existe na França faz com que emerge por cima a qualidade do trabalho” (APE1, 2024).

Mais uma vez, APE1 lamenta a falta de continuidade e direção do circo contemporâneo em Portugal, atribuindo a principal culpa ao Estado como visto anteriormente. No entanto, o entrevistado, junto a APE2, critica a nocividade das relações entre artistas em Portugal: “Ainda existe muito esta coisa de quase fazer mais esforço para anular o trabalho dos outros que para simplesmente fazer o seu, e que o seu fique ao de cima, sem estar a puxar os outros

para baixo” (APE1, 2024). O testemunho de APE2 cruza-se com o acima, mas também acrescenta a isso uma explicação. Acredita que esta tendência à sabotagem, em vez de entreatada, deve-se à precariedade pronunciada que sofrem os artistas nacionais: “Acaba por ser aquele filme de competição, e em Portugal, sinto isso muito mais do que em qualquer outro lado. [...] As pessoas falam muito bem de ti quando estás, mas depois quando vais embora... Há um bocado de energias que eu por mim não quero estar nessas dinâmicas. Mas isso é tudo fomentado pela falta de condições e de apoio que há para as artes” (APE2, 2024).

Além disso, vários testemunhos mencionam a dificuldade em fazer circular as criações enquanto criadores independentes. Apontam que o trabalho de artista e de programador/administrador é muito diferente e exprimem as suas frustrações ao navegar entre as duas funções. Assim, ser um artista ou uma companhia sem profissionais de gestão, não é uma vantagem quando se considera a parte da relação com as entidades capacitadas para programar espetáculos: “O acesso às pessoas que compram esses espetáculos, [...], se você não tem uma produtora [...] não é uma coisa tão fácil. Acho que é um primeiro ponto que dificulta muito a venda para espetáculos em sala” (AE1, 2024). Além do acesso, APE2 considera que perde credibilidade ao promover a sua própria criação, do que se fosse uma terceira pessoa: “vendendo sozinha acho que acaba por ser mais complicado. Acho que sou levada menos a sério, porque sou eu a falar do meu próprio trabalho” (2024). Outros participantes, como é o caso de APE1, têm uma opinião diferente sobre esta questão, e esta pessoa acha mais fácil ter uma relação direta com os seus contatos: “o meio mais eficaz e mais eficiente é telefonar diretamente para as pessoas e falar do que quero” (2024). Esta diferença de perspetivas pode mostrar a desigualdade de tratamento entre pessoas estabelecidas e famosas, que simplesmente podem fazer chamadas para conseguir o que querem, e artistas emergentes que lutam para obter respostas: “Em Portugal posso fazer 2 ou 3 telefonemas e consigo um espaço. Posso te dar o exemplo da Malaposta. Eu liguei para a direção há cerca de 1 mês a pedir esta residência e deram-me o espaço de trabalho durante uma semana” (APE1, 2024).

A razão primária para não contratar um profissional que se dedica à parte promocional é, segundo os entrevistados deste trabalho, maioritariamente económica: “Tenho uma produtora e uma administradora na França e posso pagá-las porque são suportadas em grande parte pelo sistema de intermitência. Em Portugal, se trabalhasse com alguém, eu não conseguia executar o salário dela” (APE1, 2024). No entanto, foi também sublinhada a dificuldade em encontrar trabalhadores entendidos do que é circo contemporâneo e das sutilezas que esta forma de arte implica, como é o caso de APE2: “Nunca encontrei ninguém que se tivesse disposto a trabalhar, porque é complicado. O meu trabalho é tanto dança, como circo, como

não sei quê. É muito internacional, preciso de uma pessoa que saiba falar francês e alemão, etc. Então nunca consegui.” (APE2, 2024).

Vários entrevistados citaram o papel dos artistas, e sobretudo dos jovens, para manter a criação de espetáculos de alta qualidade. Os artistas devem se esforçar para manter altos padrões e para isso, educar-se e nunca se contentar, mas como diz AP1, sempre ter curiosidade e consumir espetáculos para despertar ideias e ver o que se faz de diferente. Além disso, AP1 realça o lado acadêmico, e afirma que é necessário: “estudar, escrever teses, investir na academia e formalização e não ficar só à espera” (2024).

Para concluir esta reflexão sobre a percepção dos artistas, e perante as dificuldades enfrentadas, foram questionados os motivos que fazem permanecer os artistas em Portugal, retornar ao país ou migrar para outros lugares, dada a conjuntura atual das artes no país e frente às desigualdades que existem no contexto da Europa. As respostas dos artistas refletem uma mistura de esperança, frustração e determinação.

AP2 explica que depois de digressões por toda a Europa, decidiu ficar em Portugal porque acreditou no potencial do país e na qualidade do trabalho artístico local. Na sua opinião, a única coisa que faltava era reunir as condições para que as coisas acontecessem e para isso foi preciso lutar. A batalha pelo reconhecimento do circo e das artes de rua pelo Ministério da Cultura e pela Direção-Geral das Artes é um orgulho que fortalece a sua decisão: “também sentimos que, de alguma maneira, foi também a nossa batalha. Nós quisemos contribuir para a nossa própria comunidade, não apenas por encontrar aqui uma fonte de remuneração, mas também por uma questão de estatuto profissional” (2024).

Já APE2 tentou voltar e instalar-se em Portugal depois de muitos anos fora. No entanto, encontrou dificuldades, sentindo que a dinâmica no Porto estava lenta e não havia uma organização eficaz entre os artistas locais, comparado ao que conhecia nos outros países europeus onde trabalhou: “Quería voltar e queria me entregar um bocadinho, mas nessa altura senti que não havia... Não que faltava qualquer coisa, mas acho que a dinâmica estava muito lenta para mim”. Essa falta de dinamismo e de colaboração levou esta pessoa a reconsiderar a sua decisão e a eventualmente deixar o país novamente.

Finalmente, o AE1 expressa um desejo de contribuir para o desenvolvimento do circo em Portugal, enquanto lugar emergente no cenário das artes circenses em que quer fazer parte, ajudando a pavimentar o caminho para futuros artistas. Ele reconhece as dificuldades atuais, mas mantém uma visão otimista sobre o futuro: “Tenho vontade de regar o solo aqui de Portugal, [...] eu sinto que se a gente fizer uma boa plantação agora, a colheita pro futuro vai ser muito melhor do que a gente espera” (2024).

Estes testemunhos ilustram como as pessoas entrevistadas, ligadas ao país por laços diferentes, se relacionam com o contexto nacional. Por um lado, há um reconhecimento do potencial e da qualidade artística do país, bem como uma vontade de contribuir para o desenvolvimento da cena artística local. Por outro lado, há desafios significativos, como a falta de dinamismo, a ausência de organização e a necessidade de melhores condições e espaços de trabalho. Esses fatores influenciam diretamente as decisões dos artistas sobre permanecer no país ou buscar oportunidades em outros lugares.

### Sistema de ensino

O sistema de ensino do circo, em Portugal e no mundo, desempenha um papel fundamental na formação dos artistas e tem grande repercussão sobre a área da programação. Atualmente, o país conta com poucas escolas, entre elas o Chapitô, que já tem uma história notável, e o INAC, criado há poucos anos. No entanto, como apontam os artistas entrevistados, nenhuma dessas instituições possui o status de Ensino Superior, o que contrasta com outros países europeus: “Você também tem o circo já muito mais atrelado ao ensino superior, então o circo já muito mais atrelado à formação de artistas” (AE1, 2024). Em vários países ocidentais, observa-se que o circo está há mais tempo integrado ao Ensino Superior, resultando numa formação mais robusta e especializada dos artistas. Esse vínculo com o Ensino Superior não só gera profissionais qualificados, mas também fomenta um mercado mais dinâmico e sustentado: “Aqui, por ter 2 escolas acaba que o fluxo de pessoas que trabalham com isso, acaba sendo muito menor” (AE1, 2024). A falta de um “olhar mercadológico”, como formula AE1, que reconheça o valor produzido por essas escolas por parte do Estado, limita as oportunidades de programação de espetáculos, já que a quantidade e a visibilidade dos profissionais no setor são reduzidas.

O desenvolvimento do circo contemporâneo está muito relacionado com a criação de escolas profissionais. Essas instituições não só elevaram o nível técnico e artístico dos artistas, mas também legitimaram o circo como uma forma de arte digna de apoio institucional e financeiro. As escolas ajudam, sempre segundo AE1, os novos artistas recém-formados a ter acesso a oportunidades laborais, que de outra forma nem seriam considerados:

“[No país de AE1] não existe uma porta aberta para artistas emergentes. Eu sinto que isso vem principalmente de não existir uma formação, então você está emergindo da onde? Como que eu vou te chamar pra vir fazer parte da programação se nem sei quem é você? E não tem como mostrar quem é você, porque eu também não vou te dar chance” (2024).

Segundo vários testemunhos recolhidos durante esta pesquisa, para que o mercado do circo contemporâneo cresça e prospere em Portugal, é essencial que o sistema de ensino

se adapte e se expanda para fomentar uma maior oferta de profissionais qualificados a serem programados pelos teatros: “o ensino superior gera profissionais, que fomentam mercado” (AE1, 2024).

A ausência de Ensino Superior em circo em Portugal é uma questão central que afeta diretamente o desenvolvimento e retenção de talentos no país. Como destacado acima por AE1, as escolas desempenham um papel crucial na formação de artistas e, por consequência, no fomento do mercado local. No entanto, como no caso do APE1, que se tornou um dos artistas portugueses mais conceituados, os jovens percebem os limites das escolas disponíveis em Portugal, que inclusive podem não oferecer a especialidade desejada, e migram para encontrar um ensino de qualidade em outros países, como ilustrado pela experiência pessoal de APE1: “Percebi que não era no Chapitô que eu ia conseguir as capacidades físicas e técnicas para lá chegar e daí a minha vontade de ir para uma escola superior em França” (2024). Este relato faz eco da realidade de muitos alunos, que buscam educação adicional no estrangeiro. Como observado por APE2, que menciona o movimento crescente de portugueses que, após a formação no próprio país, os jovens mudam-se para entrar em escolas em países como França e Bélgica. Infelizmente, uma vez fora do país, muitos desses talentos optam por permanecer no exterior. As razões podem ser pessoais, mas voltar ao país diante da falta de oportunidades de apoio e sustento para suas carreiras é difícil. Essa fuga de talentos, devido à falta de oferta educacional superior em circo em Portugal e a um sistema de apoio estruturado após a formação, representa uma perda significativa de potencial criativo para o país e impacta negativamente a vitalidade do mercado artístico local.

### O público

Finalmente, o público é o destinatário final de todos os esforços, e sua educação e formação são essenciais para o sucesso do circo contemporâneo. A falta de conhecimento e interesse por parte do público é um reflexo parcial das falhas nos outros três setores (salas e programadores, estado e artistas).

É necessário a criação de uma dinâmica positiva que envolve num primeiro tempo a formação de artistas de qualidade e a produção de espetáculos inovadores, mas sobretudo a comunicação eficaz com o público para despertar um gosto para esta forma de arte. A exposição do público a esta forma de arte, através de uma programação regular e de qualidade, pode aumentar o interesse e a participação nos espetáculos. O circo só pode chegar ao público se colocar a funcionar a engrenagem do seguinte mecanismo: “As escolas a formar artistas de qualidade, que criam companhias de qualidade, que criam espetáculos

de qualidade, que vão nas salas que fazem comunicação de qualidade, que fazem um trabalho de educação de públicos" (APE1, 2024).

Conforme evidenciado no testemunho de AP2, uma das principais chaves é apresentar as criações durante períodos prolongados. Isso permite que as obras sejam apreciadas, criticadas e confrontadas por públicos, com o fim de educá-los a esta forma de arte: "fazer com que os trabalhos estejam em cena durante uma temporada longa, portanto, haver espaços para que as récitas não sejam apenas de uma apresentação, mas sejam de várias apresentações para que os trabalhos possam ser confrontados com os públicos" (2024). Uma tournée mais longa, além da vantagem de alcançar um público maior, também evita que as criações, que demoram meses a serem produzidas, acabem com pouquíssimas representações.

O AP2 toca em outro ponto essencial na escala nacional, que não se aplica apenas ao circo contemporâneo, mas a todas as formas de arte, que é a divulgação descentralizada dos grandes centros urbanos para alcançar espaços de baixa demografia: "Descentralizar os trabalhos do Porto e de Lisboa para podermos apresentar os trabalhos fora daquilo que são os centros principais" (2024).

APE2 observa que para o público português, ainda prevalece a imagem do circo tradicional, no entanto percebe uma sede crescente por espetáculos inovadores: "Sinto o público muito sedento, com vontade de ver coisas novas, e com abertura. Há vontade de ver coisas se calhar um bocado estapafúrdias, se calhar um bocado extremas, mas sente-se que há vontade e há curiosidade" (2024). Explique que, na sua opinião, essa curiosidade, em Portugal, muitas vezes não é acompanhada por um entendimento profundo das referências e conceitos mais complexos que podem ser apresentados nos espetáculos. A falta de educação artística específica no circo contemporâneo limita a capacidade do público de apreciar plenamente algumas das propostas mais conceituais: "Não há aquela intelectualidade que te vai fazer perceber o conceito daquilo e as referências que este espetáculo está a fazer a não sei quem, não sei de onde, há 500 anos atrás" (APE2, 2024). Porém, destaca um potencial enorme no público português, que poderia ser melhor aproveitado com maior apoio financeiro às artes. Como APE1, sugere que, com uma educação que deve passar por uma exposição mais consistente, o público em Portugal poderia evoluir para uma apreciação mais profunda do circo contemporâneo.

Os entrevistados, além da grande diferença de perfis e opinião, comunicaram quase consensualmente que a problemática do circo contemporâneo em Portugal é multifacetada e exige uma abordagem integrada. Após a análise dos elementos das cinco entrevistas, concluiu-se que os programadores, o Estado, os artistas, o sistema de ensino e o público precisam

trabalhar de forma coordenada para criar um ecossistema vibrante e sustentável. A criação de uma dinâmica positiva que envolva todos esses atores é essencial para o desenvolvimento e a valorização do circo contemporâneo no país e para romper o ciclo de não programação que continua em vigor até hoje. No entanto, o setor é muito novo em Portugal, e tem se mostrado muito dinâmico nos últimos anos, o que pode deixar otimista sobre o seu futuro: “Não acho que está fácil, não acho que vai ficar mais fácil tão logo, mas acho que se a gente dá um *zoom out* assim da dificuldade pessoal e tenta olhar para o cenário que vem sendo construído, tenho um olhar otimista” (AE1, 2024).

## **4.2. Percepções e Práticas dos Programadores de Teatros**

A presente análise baseia-se nas respostas obtidas através dos questionários enviados às salas de espetáculos em Portugal. Embora a participação das salas tenha sido limitada, a análise dos questionários revelou algumas conclusões relevantes que merecem ser destacadas.

O estudo procurou compreender a programação de circo contemporâneo nas salas portuguesas, identificando as principais barreiras e experiências passadas associadas a esta forma de arte. As respostas obtidas fornecem a experiência de duas perspectivas em relação ao circo contemporâneo: os teatros que incluem esta forma de arte na programação e as salas que não a têm. Na primeira categoria, indagamos sobre as adaptações logísticas necessárias, a origem das companhias contratadas e as modalidades de contratualização. Por outro lado, questionámos as principais barreiras à contratação, o conhecimento de companhias de circo e a relação com as companhias.

Apesar das limitações, incluindo a baixa taxa de resposta e a falta de uniformidade nas respostas às questões abertas, a análise permite traçar alguns paralelos com a bibliografia existente e os testemunhos dos artistas entrevistados. Este capítulo pretende explorar essas conclusões, destacando ainda as áreas que necessitam de maior atenção para o desenvolvimento do conhecimento do circo contemporâneo no país.

Antes de começar o envio dos questionários, as 110 salas foram classificadas segundo duas categorias com base na análise da programação do ano 2023 / 2024: 29 programavam circo contemporâneo e 81 não o incluíam. Observou-se uma taxa de resposta significativamente mais alta nas salas da primeira categoria em comparação com as da segunda. Das salas que programam circo, 45% responderam, enquanto a taxa de respostas das salas que não o incluem caiu para menos de 25%. Este empenho era expectável, tendo as salas com circo mais propensão a responder a algo que lhes diz respeito, de que têm maior conhecimento e lhes está mais próximo. No entanto, esta participação mais pronunciada das salas com programação de circo envia os resultados, o que será considerado na análise.

Antes de tirar conclusões sobre as respostas, é interessante notar que, das 36 respostas obtidas no total, nem todas as questões foram respondidas uniformemente. Observa-se uma notável diferença entre as perguntas de resposta aberta e as de resposta fechada. Quando a questão apenas exigia a seleção de uma opção, a taxa de resposta foi de quase 100% da parte dos respondentes. Em contraste, para as perguntas que requeriam redação, onde a participação caiu para cerca de 70%. Conforme explicado anteriormente, o questionário foi desenhado, na medida do possível, com questões de resposta fechada. No entanto, as perguntas de resposta aberta fornecem muito mais indicações e informações detalhadas. Lamenta-se a baixa participação nas poucas questões abertas incluídas no inquérito.

Baseado nas respostas ao questionário, poderia pensar-se que havia mais salas com circo na programação em Portugal: 70% dos participantes responderam “sim” à pergunta “Atualmente, o circo contemporâneo faz parte da programação da sua sala de espetáculos?”. Contudo, isso está longe de refletir a realidade, como confirmado pela taxa de resposta das salas com e sem circo na programação. Ao contrário do que afirmam Robson e McCartan, no caso desta pesquisa é possível definir o perfil dos não-participantes e levar isso em consideração para afirmar que as respostas não são representativas: “You don’t usually know the characteristics of non-respondents, you don’t know whether the sample of respondents is representative” (2016: 248).

Dentro das características da primeira secção, que abrange todos os respondentes, independentemente de incluírem ou não o circo na programação, o elemento que despertou mais interesse foi o da distribuição geográfica dos participantes. Além de ter uma maioria de salas do Centro dentro das 110 salas selecionadas inicialmente (ver acima o gráfico *Proveniência Regional das Salas de Espectáculos Contactadas*), foram as salas do Norte que mais responderam ao questionário (mais de 40%) como pode observar-se no gráfico abaixo. Estas são também as salas que mais incluem o circo contemporâneo na programação, como explicaremos a seguir.

## Proveniência Regional das Salas de Espetáculo Respondentes

37 réponses

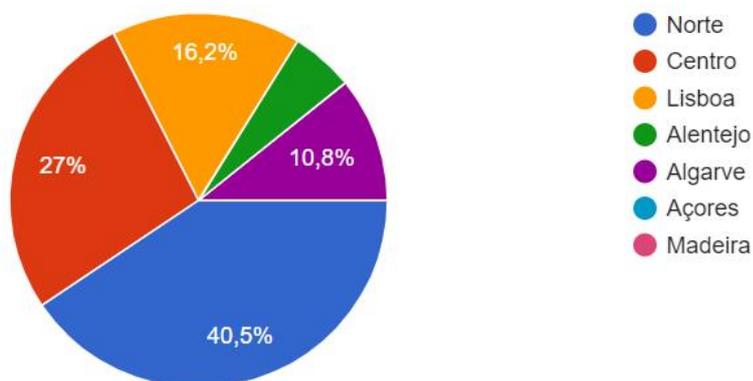


Figura 4: Proveniência Regional das Salas de Espectáculo Respondentes

Fonte: Respostas do questionário da autora, 2024

Dito isto, ao filtrar as respostas com o “sim” para a pergunta “Atualmente, o circo contemporâneo faz parte da programação da sua sala de espetáculos?”, as respostas revelam que a maioria das salas que programam circo contemporâneo estão concentradas na região Norte, enquanto outras regiões, como o Alentejo, têm uma representação significativamente menor. Este dado, além de não ser completamente fiável, corresponde ao que as estatísticas da cultura do INE (Instituto Nacional de Estatística) têm vindo a mostrar, com uma grande hegemonia do Norte, seguido do Centro. Porém, além da classificação e analisando as percentagens, a diferença entre o Centro e a zona de Lisboa é muito mais acentuada nas respostas deste trabalho em comparação com as estatísticas do INE, com, respetivamente, 28% e 8% segundo este trabalho e 26% e 18% nas estatísticas da Cultura 2022<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Estatísticas da Cultura - 2022  
[https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_publicacoes&PUBLICACOESpub\\_boui=71882972&PUBLICACOESmodo=2](https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=71882972&PUBLICACOESmodo=2)

### Zona do país que programam circo contemporâneo

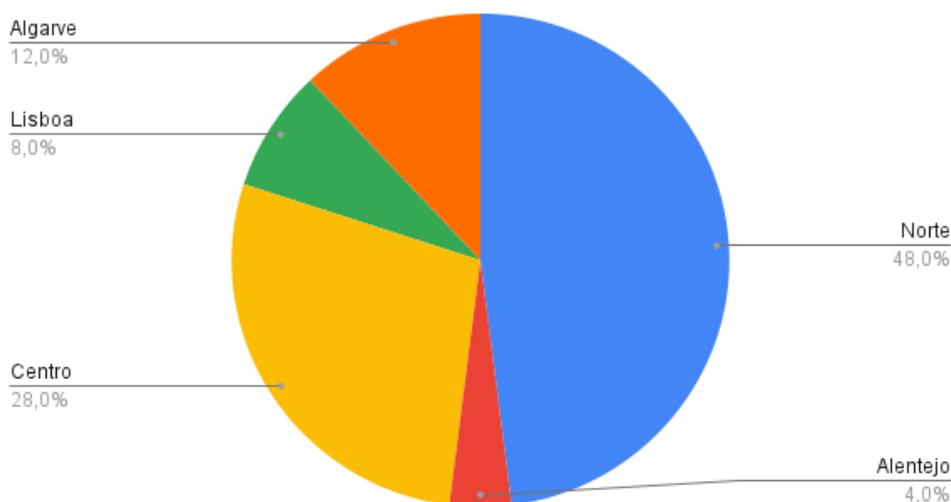


Figura 5: Zonas do país que programam circo contemporâneo  
Fonte: Respostas do questionário da autora, 2024

Continuando a analisar apenas as salas que incluem o circo contemporâneo na programação, uma outra observação interessante é ver esta frequência da programação. A análise dos dados revela que dentro das salas que incluem o circo na programação, a maioria (mais da metade) programa espetáculos desta forma de arte anualmente (52%), seguida por aquelas que os programam semestralmente (32%). Nenhuma sala escolheu a opção “mensalmente”. Ao invés, redigiram respostas personalizadas como “não existe uma cadência” ou “pontualmente”. Esta tendência sugere que, embora o circo contemporâneo esteja presente na programação de diversas salas, não alcançou uma regularidade mensal em grande parte dos espaços culturais.

De acordo com as 18 respostas recebidas sobre as adaptações logísticas necessárias para a programação de espetáculos de circo contemporâneo, nove salas responderam negativamente, indicando que não necessitaram de quaisquer (ou quase) adaptações. Sendo assim, para a maioria das salas que programam circo, as alterações e meios logísticos não representam uma barreira à programação. Resta definir se os 62% das salas que responderam que os meios logísticos representavam uma barreira à programação dentro das salas que não têm circo na programação, baseiam-se numa ideia pré-concebida ou se são salas menos bem equipadas.

Como mostrou uma das respostas: “Por regra, nos projetos recebidos no Teatro X, os *riders* técnicos dos espetáculos de circo contemporâneo são alvo de análise prévia e negociação, sendo adaptados às condições da sala, pelo que não implicam adaptações logísticas”. Ou seja, quando são necessárias adaptações, podem sempre ser negociadas com

os artistas. As companhias estão cientes dessas limitações e adaptam-se bem, como foi confirmado na entrevista com AE1 e APE2.

Para as salas que necessitaram de adaptações, vários respondentes indicaram a necessidade de suspensões, pontos de fixação e reforços estruturais, como varas e pontos de ancoragem, para suportar os equipamentos circenses. Duas salas mencionaram a necessidade de ajustes conforme os *riders* técnicos dos espetáculos (iluminação, som e equipamentos de palco), mas que estas alterações não são exclusivas dos espetáculos de circo. Finalmente, quando a decisão das salas é programar o espetáculo fora das instalações habituais (independentemente de ter sido concebido como um espetáculo para interior, conforme testemunham muitos artistas), torna-se necessário montar toda a estrutura temporária, o que implica um trabalho logístico significativo.

Essas respostas realçam que na maioria das salas que programam circo contemporâneo, a complexidade e os desafios técnicos associados não acarretam modificações significativas. As adaptações logísticas são, portanto, elemento para ser analisado profundamente antes de ser considerado um fator de recusa por parte das salas e teatros na decisão de incluir ou não este tipo de espetáculo na sua programação. Se para algumas salas a necessidade de adaptações pode impactar diretamente a viabilidade e o custo da programação, o facto de algumas salas não necessitarem de quaisquer ou poucas adaptações pode servir como um incentivo para outras salas que possuem infraestruturas similares, mostrando que é possível programar circo contemporâneo sem necessidade de grandes investimentos adicionais. Infelizmente, a superficialidade das respostas do questionário não nos permite concluir se as salas que responderam "sim" possuem mais meios ou são mais versáteis do que aquelas que responderam "não", ou se, simplesmente, eram mais abertas à mudança.

Existe uma percepção mista quanto ao impacto da programação de circo contemporâneo junto do público com ilustra as respostas à pergunta "Considera que estes espetáculos atraíram mais público?". Apesar de existir uma pequena maioria das salas (40%) a responder afirmativamente, um número considerável não notou uma atração diferenciada de público. Mais uma vez, a divisão quase igual entre as duas respostas não foi justificada, e apenas podem indicar que a experiência é subjetiva e pode depender de fatores como a localização, a infraestrutura e o histórico da sala.

Uma das hipóteses é que as salas que afirmaram não notar diferença (36%), podem estar em contextos onde o público já é diversificado ou onde a programação de circo não é suficientemente destacada para causar um impacto perceptível. Do outro lado as salas que notaram diferença indicam que o circo contemporâneo tem

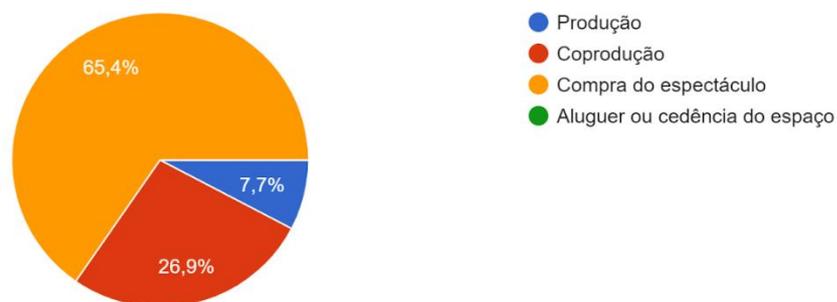
potencial para atrair novos públicos, possivelmente mais jovens ou com interesses culturais diferentes.

Adicionalmente, foram recebidas respostas variadas que fornecem esclarecimentos adicionais à pouca informação recolhida pela questão fechada. Uma sala afirma ser demasiado nova para ter dados suficientes para uma análise concreta dos públicos, e uma outra sala sugere que o circo contemporâneo pode atrair nichos específicos de público. Finalmente, uma sala indicou que o circo contemporâneo atrai de forma semelhante ao teatro, nem mais nem menos. Esta análise sugere que, enquanto algumas salas podem não ver uma diferença imediata, há evidências de que o circo contemporâneo pode diversificar e potencialmente aumentar o público, ou pelo menos não atrair menos espectadores do que outras formas de arte mais estabelecidas.

Em relação às modalidades de contratualização da companhia/artista, a grande maioria das respostas que indicaram a compra de espetáculos (65%) pode refletir várias perspetivas, incluindo algumas que se cruzam com a informação dos artistas entrevistados. A primeira alegação é que, quando uma sala ou teatro opta por produzir internamente um espetáculo (apenas 7% dos respondentes), isso indica um maior compromisso e investimento. Significa que a instituição está disposta a dedicar recursos (tempo, dinheiro) para desenvolver um espetáculo desde o início. Por outro lado, na compra de espetáculos, a sala adquire apenas o produto final, o que implica que o artista e a companhia tiveram de assumir, de alguma forma, todos os custos associados à produção. Muitos artistas exprimiram a complexidade de sustentar o processo criativo necessário a um espetáculo de circo contemporâneo, que pode levar meses sem entrada de dinheiro, até começar a vender o espetáculo.

Modalidades de contratualização da companhia/ artista

26 réponses



*Figura 6: Modalidade de contratualização da companhia / artista*  
*Fonte: Respostas do questionário da autora, 2024*

Finalmente, ainda nas salas que responderam "sim", analisaremos a origem das companhias contratadas e das parcerias estabelecidas. Os espaços forneceram apenas o nome e a origem dos artistas e companhias, sem oferecer mais informações sobre a frequência ou regularidade das contratações. No entanto, observa-se que a primeira origem é portuguesa, com especial destaque para a INAC (ou ex-alunos do Instituto), o que mais uma vez sublinha a importância das escolas como investimento para a aceitação desta forma de arte pelos teatros, bem como o interesse por propostas locais, mencionado nas entrevistas de AE1 e PAE2. Dentro das companhias estrangeiras, nota-se sobretudo a presença de companhias francesas e espanholas. Tanto a proximidade como a reputação e qualidade das produções provenientes destes países poderiam explicar esta forte presença. A internacionalização da programação de espetáculos de circo é facilitada pela centralidade da linguagem corporal, semelhante à dança. Para outras artes performativas, nem sempre ocorre com a mesma facilidade, quando a compreensão passa pela fala, como o teatro. Assim, o facto de haver tanto companhias internacionais quanto nacionais pode não apenas significar a percepção de uma falta de propostas portuguesas de qualidade, mas também a oportunidade de importar projetos internacionais sem logística associada, como a tradução do espetáculo.

Passaremos agora a analisar as respostas das salas que não incluem apresentações de circo na sua programação, uma grande maioria em Portugal, conforme os testemunhos dos artistas e análise das suas programações. Teria sido essencial obter respostas desta categoria, já que a não programação representa um elemento-chave do entendimento da fraca divulgação do circo em território nacional. No entanto, recebeu-se apenas 11 respostas, com a participação caindo para 5 no caso das perguntas abertas. Ainda assim, tentaremos estabelecer paralelos com a bibliografia e os depoimentos dos artistas entrevistados.

Dentro das 11 salas que responderam "não" à questão "Atualmente, o circo contemporâneo faz parte da programação da sua sala de espetáculos?", é interessante notar que 45% já tiveram circo na sua programação. No entanto, a questão seguinte que pretende averiguar os motivos desta descontinuação foi pouco participada, o que não permite desenhar um padrão que explique esta decisão. Três salas responderam negativamente, escrevendo simplesmente "não" ou "O Novo Circo não é considerado uma prioridade na programação de Artes Performativas", ou seja, não há explicação para a não programação. Mas duas das cinco respostas pareciam indicar que, apesar de não ter circo atualmente na programação da sala, existe um interesse na programação de espetáculos. Uma sala criou uma residência e vai começar a ter circo em 2025, enquanto a outra passou a programar os espetáculos no

exterior, como indica a sua resposta: "Optámos por integrar este tipo de programação no Art'in Rua - Festival de Artes de Rua, que decorre em setembro, no centro histórico de Tomar".

A análise das respostas da questão "quais são as principais barreiras identificadas por sua parte" revela várias limitações identificadas pelas salas que não incluem apresentações de circo em sua programação. A maioria esmagadora, representando 62,5% das respostas, apontou os meios logísticos da sala como uma barreira significativa. Isso pode sugerir que a falta de infraestrutura adequada (percebida ou real) nas salas, como limitações de espaço ou equipamentos técnicos insuficientes, pode ser um obstáculo importante para a inclusão de espetáculos de circo contemporâneo. A seguir na ordem, cerca de 25% das salas mencionaram o desinteresse ou desconhecimento do público como uma das principais barreiras. A possível falta de interesse ou conhecimento do público em relação ao circo contemporâneo, foi também mencionado frequentemente pelos artistas, sendo que segundo os mesmos, o desconhecimento só pode ser resolvido com a regular programação e divulgação desta forma de arte da parte dos programadores. Além disso, 12,5% das salas destacaram a falta de propostas artísticas de qualidade como uma barreira, indicando que, embora haja interesse, a qualidade das propostas recebidas pode não atender aos padrões desejados. Por fim, outros 12,5% das respostas indicaram que nenhuma barreira específica foi identificada, sugerindo uma falta de reflexão sobre essa questão ou uma percepção de ausência de obstáculos significativos.

Dentro do conhecimento das companhias nacionais e internacionais, observa-se que a falar das companhias e artistas, todas ou quase a salas conheciam as mais conceituadas companhias portuguesas (Erva Daninha e Radar 360). A seguir as companhias francesas são as mais reconhecidas, com exceção da companhia espanhola Vaivén. As outras companhias espanholas, as italianas, as holandesas e as belgas praticamente não foram reconhecidas.

Para concluir, com 55% das salas a afirmar ter recebido solicitações de companhias ou artistas de circo contemporâneo para colaboração, isso sugere um interesse significativo por parte dos artistas ou companhias em estabelecer parcerias com as salas. O problema reside depois da receção de propostas, como os programadores respondem, se respondem, e porquê. Como relatado por APE2, os artistas muitas vezes nem recebem confirmação da receção da proposta, e ficam sem saber de nada.

Por outro lado, a percentagem sendo bastante equilibrada, significa que quase metade das salas não recebeu solicitações. Este número é bastante alto e pode revelar oportunidades perdidas de parcerias por parte dos artistas. Isso sugere que pode haver uma lacuna na comunicação entre as companhias de circo contemporâneo e as salas de espetáculos. É

crucial investigar se a comunidade artística de circos está devidamente conectada com essas salas e se estão acessíveis para propostas de colaboração.

A análise das respostas do questionário forneceu várias aprendizagens valiosas sobre a programação de circo contemporâneo em salas e teatros portugueses. A programação de circo contemporâneo está mais concentrada na região Norte, confirmando tendências observadas nas estatísticas culturais do INE. A frequência com que as salas programam espetáculos de circo contemporâneo varia, mas é geralmente baixa, sendo a maioria anual ou semestral. Um pouco menos da metade das salas necessitou de adaptações logísticas, como suspensões ou reforço de varas, demonstrando flexibilidade, mas também podendo revelar-se barreiras significativas dependendo dos meios e disposição dos teatros. O predomínio da compra de espetáculos sobre a produção interna reflete uma preferência por minimizar o compromisso de recursos, limitando, entretanto, a sustentabilidade financeira das companhias e artistas na fase da produção. Relativamente às salas que não programam circo, a divisão equilibrada entre salas que receberam e não receberam solicitações de companhias de circo contemporâneo revela uma potencial lacuna na comunicação dos artistas. As principais barreiras identificadas foram os meios logísticos das salas (62%), desinteresse ou desconhecimento do público (25%), e a falta de propostas artísticas de qualidade (12,5%). Embora os resultados não sejam totalmente representativos, oferecem perspetivas sobre a situação atual do circo contemporâneo em Portugal, indicando que a educação do público e aos programadores serão essenciais para impulsionar o crescimento desta forma de arte no país.

## Conclusão

A conclusão deste trabalho reflete a complexidade dos desafios enfrentados pelo circo contemporâneo em Portugal, bem como as oportunidades existentes e a necessidade de um esforço conjunto para garantir o seu crescimento e sustentabilidade. As entrevistas com artistas e os inquéritos por questionário direcionados aos programadores de teatros forneceram uma visão multifacetada do estado atual do circo contemporâneo no país.

Os testemunhos da comunidade artística destacaram tanto o otimismo quanto pessimismo, segundo o perfil dos entrevistados. Alguns, nomeadamente os mais jovens e os estrangeiros a trabalhar no país, veem um potencial significativo e um crescimento gradual no reconhecimento e valorização do circo contemporâneo em Portugal, bem como nas oportunidades laborais nos últimos anos. Estes artistas sublinham o aumento da qualidade das produções, a receptividade crescente do público e a ampliação das *open calls* e propostas ao nível local, sugerindo um setor cada vez mais dinâmico e recetivo nacionalmente. No entanto, as companhias há mais tempo estabelecidas e artistas portugueses emigrados, expressam preocupações sobre os desafios estruturais, como a falta de financiamento, a insuficiência dos apoios institucional e a precariedade das condições de trabalho, que colocam em risco o desenvolvimento do setor em Portugal e no resto da Europa. Os *findings* das entrevistas foram classificadas em cinco categorias: os programadores, o estado, a comunidade artística, o sistema de ensino e o público.

De todos os atores, as salas e os programadores foram os mais citados durante as entrevistas. As pessoas entrevistadas apontaram nomeadamente para a desconsideração do circo contemporâneo pelos profissionais da cultura, frequentemente subvalorizado em comparação com outras formas de arte, evidenciado pela forte tendência dos programadores de querer sistematicamente programar os espetáculos no exterior. Esta atitude resulta numa associação do circo às artes de rua, mas também leva a uma certa precariedade vinculada à sazonalidade da possibilidade de programação ao ar livre e a uma limitação logística dos espetáculos, especialmente em termos de iluminação, ao produzir-se fora da *blackbox*. Relataram ainda a escassez de referências ao circo nos programadores culturais e a resistência de alguns em incluí-lo nas suas programações. Por fim, os entrevistados reconhecem a dificuldade que algumas produções circenses podem representar para salas que não possuem os meios adequados para acolhê-las, mas lamentam que esse preconceito estabeleça uma barreira de princípio, muitas vezes injustificada.

Do lado do Estado, os artistas sublinham a demora em reconhecer o circo contemporâneo como uma arte elegível para financiamento. Essa demora resultou não

apenas na precariedade dos artistas com impacto na qualidade das criações, mas também num problema de reconhecimento oficial por parte dos programadores. Quando o Estado não oferece apoio adequado, ele não apenas falha em aliviar a precariedade dos artistas, mas também não legitima o circo como uma forma de arte digna de ser programada nos teatros. Além do financiamento, os artistas sublinham a intervenção do Estado com outras medidas, como a criação de espaços de treino apropriados ao circo contemporâneo, enquanto essencial para o desenvolvimento técnico e criativo dos artistas nesta forma de arte.

As entrevistas com os artistas destacaram o papel da comunidade artística como fundamental na programação do circo contemporâneo, a começar pela importância das relações colaborativas na comunidade artística e a solidariedade entre artistas, ameaçada pelas condições laborais em Portugal. Estas mesmas condições precárias podem levar artistas a focarem em produções virtuosas e curtas, que os afastam do trabalho em criações de circo contemporâneo adaptadas à programação em teatros. Ademais, a educação contínua e a curiosidade em assistir a outros espetáculos foram vistas como cruciais para a inovação. O desempenho do artista foi associado à escolha, ou possibilidade, de ter um agente, o que pode ser dificultado pela própria natureza complexa do circo, mas oferece vantagens, influenciando a divulgação das criações dos artistas. Por último, a questão da emigração continua presente, devido às melhores condições de trabalho no exterior, embora haja um forte desejo de contribuir para o crescimento da cena portuguesa.

O sistema educativo, como explicado na parte dos conceitos, foi apontado durante as entrevistas como muito influente no desenvolvimento ou estagnação da produção artística circense. Como entidade estruturante e formalizante, alimenta o mercado profissional com artistas de qualidade e cria confiança nos programadores. No entanto, deve ser implementado pelo Estado com uma visão clara do seu nível artístico. É essencial que o currículo seja diversificado, incluindo não apenas técnicas circenses, preparando os estudantes de maneira holística. Parcerias entre escolas de circo e instituições culturais, teatros e festivais também são vitais para facilitar o acesso dos estudantes a vida profissional. Actualmente, nenhuma das instituições portuguesas possui o status de Ensino Superior e nem todas oferecem aulas em todas as especialidades. Estas lacunas resultam na emigração dos estudantes para outros países europeus com melhor oferta, reconhecimento e acompanhamento. O desenvolvimento do sistema de ensino e a integração contínua entre formação e mercado de trabalho é crucial para assegurar a permanência dos novos talentos do circo contemporâneo em Portugal.

Para concluir sobre as entrevistas, em relação ao público, observa-se que a falta de familiaridade com o circo contemporâneo é uma consequência das dinâmicas e desafios enfrentados pelos atores mencionados anteriormente. Muitos espectadores ainda associam o circo ao formato tradicional, o que limita sua apreciação das novas formas artísticas. No

entanto, quando confrontados com espetáculos de circo contemporâneo, demonstram interesse e curiosidade, revelando uma potencial abertura para novas experiências.

As respostas ao questionário foram predominantemente fornecidas por salas que programam circo em seus espaços. Conforme as estatísticas culturais existentes, confirmou-se o elevado envolvimento das regiões Norte e Centro de Portugal na programação de espetáculos de circo contemporâneo, refletindo uma dinâmica cultural majoritariamente concentrada nestas áreas. Outras descobertas importantes do questionário, que ecoam os testemunhos das pessoas entrevistadas, incluem as modalidades de contratualização, predominantemente realizadas através da compra de espetáculos, o que resulta em precariedade para os artistas durante as fases de produção. As salas que programam circo observam, ao contrário das que não o fazem, que as adaptações dos espaços são, na maioria dos casos, mínimas ou negociáveis com as companhias. É relevante notar que, mesmo nas salas onde o circo é reconhecido, a frequência de programação é baixa, com a maioria dos eventos ocorrendo anualmente. Em comparação com outras formas de arte performativa, a maioria das respostas indicou que o circo atrai um público igual ou até superior. Finalmente, destaca-se a importância das escolas profissionais na formação de artistas e companhias, com a maioria dos profissionais programados provenientes do principal centro do país, o INAC.

Do lado dos teatros que não programam circo contemporâneo, os inquiridos frequentemente apontam as limitações dos espaços como um obstáculo significativo. Além disso, o desinteresse do público é um dos principais receios dos programadores, juntamente com o baixo número de propostas de qualidade. É interessante notar que essas barreiras frequentemente não são fundamentadas, e na prática, as salas que programam espetáculos de circo invalidam os obstáculos considerados pelos teatros que não incluem o circo em sua programação, como demonstrado anteriormente. De facto, as adaptações necessárias não são muito impactantes, o público comparece aos espetáculos de circo, e as propostas de qualidade são cada vez mais numerosas. No entanto, várias salas responderam que, apesar de não terem circo na sua programação atual, estão previstas residências ou programações para os próximos anos. Para concluir, os resultados indicam que poucas salas foram contactadas com propostas de circo. Este dado sugere que há espaço para melhorar a comunicação entre os dois atores, bem como para a sensibilização das companhias quanto às necessidades específicas das produções de circo contemporâneo.

Em resposta às questões de partida desta pesquisa, concluímos que a escassez de espetáculos de circo contemporâneo nos palcos dos teatros regionais e nacionais em Portugal é multifacetada. As percepções e decisões dos programadores são moldadas pela falta de referência nesta forma de arte e a limitada comunicação com as companhias de circo. Por

outro lado, a dinâmica de trabalho dos artistas de circo, incluindo a forma como concebem, produzem e promovem os seus espetáculos, impacta diretamente a inclusão do circo contemporâneo nas programações culturais das salas.

Em última análise, esta dissertação sublinha a importância da colaboração entre artistas, teatros, instituições de ensino e o Estado para criar um ambiente propício ao desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal. Além disso, destaca a necessidade de um aumento na produção académica e literária sobre o circo contemporâneo, para que se possa proteger o seu legado histórico e estabelecer bases sólidas para o seu futuro. A continuidade do diálogo com quem está envolvido no circo contemporâneo e a implementação de estratégias de apoio eficazes são essenciais para assegurar a vitalidade e a inovação contínua desta forma de arte no contexto português.

## Fontes e Bibliografia

- Afonso, J. (2005). O Circo. In *Cadernos de Rivoli, Novo Circo*, (2n ed. Pp. 28-34).
- Babbie, E. (Ed.) (2012). *The practice of social research* (13th ed.). Cengage Learning.
- Beadle, R. ; Könyöt, D. (2016). The man in the red coat: management in the circus. In P. Tait & K. Lavers (Eds.), *The Routledge Circus Studies Reader* (pp. 65-79). Routledge.
- Bessone, I. (2017). *Italian 'Contemporary' Circus in a Neoliberal Scenario: artistic labour, embodied knowledge, and responsible selfhood*. (Tese de Doutoramento). Università degli Studi di Milano, Università degli Studi di Torino.
- Bessone, I. (2018). Contemporary Circus Careers: Labour Relations and Normative Selfhood in the Neoliberal Scenario. *Performance Matters*. (pp. 99–103).
- Barré, S. (2004). *Le cirque classique, un spectacle actuel*. L'Harmattan.
- Biblioteca do CNAC (fr): <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr>
- Biskupović, A. (2014). Contemporary Circus – A view from the Outside. *Unpack the Arts*. (pp. 3-14).
- Burgess, R. G. (1990). *In the field: an introduction to field research*. Routledge.
- Briggs, C. L. (1986). *Learning how to ask: A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*. Cambridge University Press.
- Bryman, A (2012) *Social Research Methods*. Oxford University Press.
- Carmeli Yoram S. (1990). Performing the 'real' and 'impossible' in the British traveling circus. *Semiotica* (pp. 3-4).
- Cordier, M. (2007). Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie. *Sociétés Contemporaines*. (pp. 37–59).
- Costa, I. A. (2005). As artes do circo. *Sinais de cena*. (pp. 49-56)
- Circus Arts Research Platform: <https://circusartsresearchplatform.com>
- Creswell, J. W. (2002). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (2nd Ed). Sage.
- Creswell, J. W. & Creswell, J. D. (2018). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. (5th edition). Sage.
- De Truchis de Varennes, L. (2021). *Discours et pratiques dans le champ du cirque contemporain en France (2017-2020). Identité(s) artistique(s) d'une génération en quête de légitimité*, (Tese de Doutoramento) Université Paul Valéry Montpellier.
- Dias, R.T.V.C (2013). *O circo em cada lugar. Um lugar para o Circo*. (Dissertação de Mestrado) Universidade do Minho.
- Dumont, A. (2018). *Best Practices For hosting and supporting circus artists in Europe*. Circus Next.

- Fourmaux, F. (2006). Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson. *Ethnologie française*. (pp. 659-668).
- Guimarães, J. A. (2018). *Produção do Trengo Festival de Circo no Porto*. (Dissertação de Mestrado) Politécnico do Porto
- Guy, J.-M. (n.d.) *Le cirque classique*. CNAC. Recuperado de <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/esthetiques/le-cirque-classique>
- Guy, J.-M. (1992) La fréquentation et l'image du cirque. In *Développement culturel*. La Documentation Française
- Guy, J.-M. (2005) A emancipação das “artes do circo” *Cadernos de Rivoli, Novo Circo* (pp. 34-40)
- Guy, J.-M. (2019, 19 de Setembro) *Panorama du cirque contemporain*. Art Cena. Recuperado de <https://www.artcena.fr/magazine/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain>
- Guy, J.-M. (2019, 25 de Setembro) *Le cirque contemporain : la création pour ADN*. Art Cena. Recuperado de <https://www.artcena.fr/magazine/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/le-cirque-contemporain-la-creation-pour-adn>
- Guy, J.-M. (2019, 25 de Setembro) *La diversification sans fin du cirque contemporain*. Art Cena. Recuperado de <https://www.artcena.fr/magazine/reperes/cirque/panorama/panorama-du-cirque-contemporain/la-diversification-sans-fin-du-cirque-contemporain>
- Guyez, M. (2017) *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines. dramaturgie, fiction et représentations*. (Tese de Doutoramento). Université Toulouse Jean Jaurès.
- Guyez, M. (2019) De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France. *Tangence* (pp. 141-155).
- Hurley, E. (2009). Le cirque : de la différence à la ressemblance. *The Contemporary Circus. Art of the Spectacular de Ernest Albrecht*. Scarecrow. Spirale, (pp. 24–27).
- Instituto Nacional de Estatística. (2022) *Estatísticas da cultura : 2022*.
- Jensen-Kohl, J. (2022). *Running away to the circus: a pilot study for a national survey of Australian contemporary circus exploring the lived experience and motivations of practitioners*. (Dissertação de Mestrado). Macquarie University
- Jovanovic, S. (2017). *The "problem" of character in contemporary circus in Quebec*. (Dissertação de Mestrado) University of Concordia.
- Lavers, K. (2014). *Sighting Circus: Perceptions of circus phenomena investigated through diverse bodies*. (Tese de Doutoramento) Edith Cowan University.
- Lofland, J. & L.H. Lofland. (1995). “Getting In”, In *Analysing Social Settings. A Guide to Qualitative Observation and Analysis*. Wadsworth Publishing
- Maleval, M. (2010). *L'émergence du nouveau cirque: 1968-1998*. L'Harmattan.

- Magalhães, P. M. (2024, 19 de Junho). Festival Vaudeville Rendez-Vous, uma década a questionar o lugar do novo circo. *Jornal Público*. Recuperado de <https://www.publico.pt/2024/06/19/culturaipilon/noticia/festival-vaudeville-rendezvous-decada-questionar-lugar-novo-circo-2094643>
- Moreira, L. (2005). Um Porto de Circo. *Cadernos de Rivoli, Novo Circo*. (pp. 72-78)
- Panteia. (2020). *The situation of circus in the EU Member States study report*. Publications Office of the European Union.
- Pinto, M. M. (2002). *Introdução, Cadernos de Rivoli, Novo Circo* (pp. 6-7)
- Plataforma interdisciplinar nos domínios das artes performativas em espaço público e circo contemporâneo em Portugal: <https://outdoorarts.pt/>
- Plataforma portuguesa de promoção, sensibilização e divulgação das artes circenses e de rua: <https://bussola.com.pt/>
- Programa europeu de apoio a projetos de circo contemporâneo: <https://circusnext.eu/en/>
- Purovaara, T. (2016). Contemporary Nordic circus. In P. Tait & K. Lavers (Eds.), *The Routledge Circus Studies Reader*. Routledge.
- Rede europeia de artes de rua e de circo contemporâneo: <https://www.circostrada.org/en>
- Reis, L. (2001). *História do Circo*. Teatrinho de Santarém.
- Ritchie J. & Lewis J. (2003). *Qualitative research practice : a guide for social science students and researchers*. Sage.
- Robson, C., & McCartan, K. (2016). *Real world research: a resource for users of social research methods in applied settings* (4th Ed). Wiley.
- Salaméro, E. (2008). *Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de Cirque : Constats et interrogations*". Territoires de cirque.
- Salaméro, E. (2009). *Devenir artiste de cirque aujourd'hui : espace des écoles et socialisation professionnelle*. (Tese de Doutoramento). Université Toulouse III - Paul Sabatier.
- Salaméro, E. (2015). *La diversité des regards portés sur les formes contemporaines de cirque : les spectateurs de cirque à l'échelle de quatre territoires européens*. Circus Work Ahead
- « Sem Rede » forma-se em nome do novo circo (2004, 19 de outubro). *Jornal de Notícias*. Recuperado de <https://www.jn.pt/arquivo/2004/sem-redeforma-se-em-nome-do-novo-circo-464532.html/>
- Silva, E. & Abreu, L. C. (2009) *Respeitável público... o circo em cena*. Funarte.
- Simon, L. (2014). *The greatest shows on earth: a history of the circus*. Reaktion Books.
- Stephens, L. (2012). *Rethinking the Political: Art, Work and the Body in the Contemporary Circus*. (Tese de Doutoramento) University of Toronto

- Stoddart, H. (2000). *Rings of desire: circus history and representation*. Manchester University Press.
- Sorzano, O.L. (2018). *Circus between centre and periphery: the recognition of the form in 21st century Britain and Colombia*. (Tese de Doutoramento) University of London
- Sizorn, M., & Lefèvre, B. (2004). *Cirque et famille*. In *Petite histoire du Cirque-Théâtre d'Elbeuf : L'esprit d'un lieu*. Presses universitaires de Rouen et du Havre.
- Sizorn, M., & Lefevre, B. (2003). Transformation des Arts du Cirque et identités de genre. In *Staps* (pp. 11–24).
- Territoires de cirque (2008), *Regards sur les publics des arts du cirque au sein de Territoires de cirques. Constats et interrogations*.
- Ursic, A. (2021). *Circus-Polis: Politics, Community, Animality and Contemporary Circus* (Tese de Doutoramento). UC Davis.
- Van Campenhoudt, L. & Quivy, R. (2011). *Manuel de recherche en sciences sociales*. Dunod.
- Ward, S.E (2019). *The Art of the Circus; An exploration of the circus within its social, historical, and cultural contexts* (Tese de Doutoramento). The University of Hull.
- Weiss, R. S. (1994). "Introduction", In Robert Stuart Weiss, *Learning from strangers: The art and method of qualitative interview studies*. Free Press
- Winther, P. (2003) *The situation of circus in the EU Member States*. Directorate-General for Parliamentary Research Services (European Parliament)
- Zanola, R. (2008). Consumer preferences for circus: A cluster approach In *POLIS Working Papers*.

# Anexo

## Anexo 1: Questionários às salas

Nome da sala, localidade & função do respondente

Votre réponse \_\_\_\_\_

**Para começar, alguns dados sobre sua sala...**

Zona do país

- Norte
- Centro
- Lisboa
- Alentejo
- Algarve
- Açores
- Madeira

Estatuto da sala

- Pública (nacional/ municipal)
- Semi-pública
- Privada
- Autre : \_\_\_\_\_

Capacidade da sala

- 0 - 100
- 100 - 200
- 200 - 500
- + 500

Contexto populacional

- Área densamente povoada (+100 000 habitantes)
- Área medianamente povoada (entre 20 000 e 100 000)
- Área pouco povoada (até 20 000)

Atualmente, o circo contemporâneo faz parte da programação da sua sala de espetáculos?

- Sim
- Não

Respondeu sim...

Com qual frequência?

- Mensalmente
- Trimestralmente
- Anualmente
- Autre : \_\_\_\_\_

Foram necessárias algumas adaptações logísticas à sala? Em caso afirmativo, quais foram as principais adaptações?

Votre réponse \_\_\_\_\_

Considera que estes espectáculos atraíram mais público?

- Sim
- Não

Modalidades de contratualização da companhia/ artista

- Produção
- Coprodução
- Compra do espectáculo
- Aluguer ou cedência do espaço

Como foi a experiência em termos de produção e logística?

- |    |                       |                       |                       |                       |                       |     |
|----|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----|
|    | 1                     | 2                     | 3                     | 4                     | 5                     |     |
| Má | <input type="radio"/> | Boa |

Nome das companhias/ artistas e origem

Votre réponse \_\_\_\_\_

Existe alguma parceria ou colaboração recorrente com companhias/artistas de circo contemporâneo?

Votre réponse \_\_\_\_\_

## Respondeu não...

Já uma vez foi incluído na programação? \*

- Sim
- Não

Caso sim, teve um motivo em particular para descontinuar a programação?

Votre réponse

---

Caso não, quais são as principais barreiras indentificadas por sua parte?

- Desinteresse / desconhecimento do público
- Meios logísticos da sala
- Falta de propostas artísticas de qualidade
- Incompatibilidade com o foco da programação
- Autre : \_\_\_\_\_

Já ouviu falar das seguintes companhias?

- Erva Daninha (PT)
- Radar 360 (PT)
- João Paulo Santos (PT - FR)
- Baro d'Evel (FR - ES)
- Compañia "eia" (ES)
- Compañia UpArte (ES)
- Cirque Plume (FR)
- Compagnie Archaos (FR)
- MagdaClan Circo (IT)
- Circo Paniko (IT)
- Collectif Malunés (BE)
- KnotonHands (HO)
- Vaivén Circo (ES)

A sala já recebeu solicitações de companhias/ artistas de circo contemporâneo para colaboração?

- Sim
- Não

## Anexo 2: Guiões de Entrevista

### ENTREVISTA EXPLORATORIA

#### Panorama Atual:

- Como você descreveria o estado atual do circo contemporâneo em Portugal?

#### Desenvolvimento Histórico:

- Como tem sido a evolução do circo contemporâneo em Portugal ao longo dos anos? Quais são os momentos particularmente marcante da história do circo contemporâneo aqui?

#### Desafios e Oportunidades:

- Quais são os principais desafios que as companhias de circo contemporâneo enfrentam em Portugal? E quais oportunidades estão disponíveis para elas?

#### *Apoio Institucional:*

- *Como as instituições e órgãos culturais em Portugal apoiam o circo contemporâneo? Existem programas específicos de financiamento ou apoio?*

#### Relação com Teatros e Espaços Culturais:

- Como é a colaboração entre as companhias de circo contemporâneo e os teatros ou espaços culturais em Portugal?

#### *Reação do Público:*

- *Como o público português tem recebido o circo contemporâneo? Existe uma demanda crescente?*

#### Colaborações Internacionais:

- Há colaborações entre artistas de circo contemporâneo portugueses e estrangeiros? Isso influencia a cena local?

#### *Formação e Educação:*

- *Como é a formação e educação para artistas de circo contemporâneo em Portugal?*
- *As escolas especializadas são suficientes?*

#### Perspectivas Futuras:

- Quais são as perspectivas para o futuro do circo contemporâneo em Portugal? Quais mudanças ou desenvolvimentos você antecipa?

## **ENTREVISTA ARTISTA ESTRANGEIRO A TRABALHAR EM PT**

### **Contextualização de Carreira profissional**

- Como é que descobriste o circo e o que te motivou a seguir uma carreira nesta área em Portugal?
- Podes partilhar um pouco sobre o teu percurso, incluindo a tua área de especialidade e a tua formação?

### **Oportunidade de trabalho:**

- Muitos artistas acabam por se envolver em animação ou espetáculos mais comerciais em Portugal. Acreditas que isso acontece mais em Portugal que no Brasil? Como são as oportunidades cá e lá? Já passaste por esta etapa na tua carreira? Se sim, como conseguiste fazer a transição para o circo contemporâneo e o que te motivou a fazê-lo?
- Quais são as principais diferenças e desafios que enfrentas ao trabalhar no circo contemporâneo em comparação com animação?

### **Processo de criação e de comercialização:**

- Qual é a tua percepção do público e dos programadores em relação ao circo contemporâneo em Portugal? VS Brazil
- Como tem sido a receptividade das salas e teatros em relação a propostas de espetáculos de circo contemporâneo? BRAZIL
- Podes apresentar o processo de comercialização e circulação do espetáculo?
- Como é o processo de criação e de circulação dum espetáculo em Portugal, incluindo ensaios, financiamentos, escolha das salas e teatros? VS Brazil
- Consegues viver do circo contemporâneo? Quais são as tuas fontes de rendimento? VS Brazil
- Quanto ao espaço para ensaios e residências artísticas, como costumam encontrá-los? Tens parcerias já estabelecidas ou procuras espaços temporários para cada projeto? VS Brazil

### **Trabalho no estrangeiro:**

- E em nível internacional além do Brasil? Tens conseguido exportar espetáculos e vês diferenças? Consideras ter estudado/trabalhado em Portugal como uma oportunidade?
- Em algum momento pensaste em ir trabalhar num outro país? Se sim, o que te fez ficar/ o que não te fez partir?

### **Momentos-chave para o circo contemporâneo em Portugal:**

- Que momentos ou iniciativas consideras cruciais para o desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal? E que passos ainda precisam de ser dados para impulsionar mais este setor?

## **ENTREVISTA ARTISTA PT A TRABALHAR EM PT E ESTRANGEIRO**

### **Contextualização de carreira profissional:**

- Como é que o circo entrou na tua vida? Qual foi a motivação de perseguir uma carreira nesta área e como é que esta opção foi recebida pelos teus familiares e amigos?
- Podes partilhar um pouco sobre o teu percurso, incluindo a tua área de especialidade e a tua formação?

### **Trabalho em Portugal:**

- Como é o processo de criação e de circulação dum espetáculo em Portugal, incluindo ensaios, financiamentos, escolha das salas e teatros?  
Comparação com o país onde trabalhas
- Qual é a tua percepção do público e dos programadores em relação ao circo contemporâneo em Portugal?
- O que te motiva a voltar a trabalhar em Portugal?

### **Trabalho no Estrangeiro:**

- O que te motivou a fixares-te no país onde resides atualmente?
- Como é o processo de criação e de circulação dum espetáculo onde vives, incluindo espaço de ensaios, financiamentos, circulação/escolha das salas e teatros?
- Consegues viver do circo contemporâneo?
- As audiências internacionais respondem de forma diferente ao circo contemporâneo comparado com o que encontraste em Portugal?
- Quais são as diferenças entre ser artista de circo em Portugal e no estrangeiro/ país onde resides?
- Como é recebido pelas salas e teatros as propostas de [espetáculos](#) de circo contemporâneo?
- Qual é a tua percepção do público e dos programadores em relação ao circo contemporâneo em Portugal?

### **Momentos-chave para o circo contemporâneo em Portugal:**

Que momentos ou iniciativas consideras cruciais para o desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal? E que passos ainda precisam de ser dados para impulsionar mais este setor? Vês uma diferença com o momento que saíste?

### **Perspetivas para o futuro:**

- Como vês o futuro do circo contemporâneo em Portugal?
- Quais são as tuas expectativas e aspirações para o desenvolvimento deste setor nos próximos anos em Portugal ?

Adicionar qualquer informação adicional que considerar relevante para o entendimento do circo contemporâneo em Portugal

## **ENTREVISTA ARTISTA PT A TRABALHAR EM PT**

### **Contextualização de Carreira profissional**

- Como é que o circo entrou na tua vida? Qual e quando foi a motivação de perseguir uma carreira nesta área?
- Podes partilhar um pouco sobre o teu percurso, incluindo a tua área de especialidade e a tua formação?

### **Oportunidade de trabalho:**

- Muitos artistas acabam por se envolver em animação ou espetáculos mais comerciais em Portugal. Já passaste por esta etapa na tua carreira? Se sim, como conseguiste fazer a transição para o circo contemporâneo e o que te motivou para o fazer?
- Quais são as principais diferenças e desafios que enfrentas ao trabalhar no circo contemporâneo em comparação com animação?

### **Processo de criação e de circulação:**

- Como é o processo de criação e de circulação dum espetáculo em Portugal, incluindo ensaios, financiamentos, escolha das salas e teatros?
- Consegues viver do circo contemporâneo? Quais são tuas fontes de rendimentos?
- Quanto ao espaço para ensaios e residências artísticas, como costumam encontrá-los? Tens parcerias já estabelecidas ou procuras espaços temporários para cada projeto?
- Podes apresentar o processo de circulação do espetáculo?
- Como tem sido a receptividade das salas e teatros em relação a propostas de espetáculos de circo contemporâneo?
- Qual é a tua percepção do público e dos programadores em relação ao circo contemporâneo em Portugal?

### **Trabalho no Estrangeiro**

- E em nível internacional? Tens conseguido exportar espetáculos e vês diferenças? Em algum momento pensaste em emigrar? Se sim o que te fez ficar/ o que não te fez partir?

### **Momentos-chave para o circo contemporâneo em Portugal:**

Que momentos ou iniciativas consideradas cruciais para o desenvolvimento do circo contemporâneo em Portugal? E que passos ainda precisam de ser dados para impulsionar mais este setor?