



UNIRIO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Gabriel Nogueira de Souza Beda de Aquino

CIRCO E PREPARAÇÃO CORPORAL: convergência entre práticas

Rio de Janeiro

2021



Gabriel Nogueira de Souza Beda de Aquino

CIRCO E PREPARAÇÃO CORPORAL: convergência entre práticas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento

Rio de Janeiro

2021

B Beda, Gabriel
Circo e Preparação Corporal:
convergência entre
práticas / Gabriel Beda. -- Rio de
Janeiro, 2022.98
Orientadora: Maria Enamar Ramos
Neherer Bento.
Dissertação (Mestrado) -
Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2022.
1. Circo. 2. Artes Cênicas. 3.
Acrobacia. I.
Ramos Neherer Bento, Maria Enamar,
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

**CIRCO E PREPARAÇÃO CORPORAL:
Convergências Entre Práticas**

POR

Gabriel Nogueira de Souza Beda de Aquino

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento (Orientadora)

Profª. Dra. Erminia Silva (UNESP)

Profª. Da. Nara Waldemar Keiserman (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 18 de abril de 2022

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à profa. Enamar Ramos, por ter aceitado me orientar e acompanhar durante essa pesquisa, sempre disponível a conversas, encontros, reuniões e novas empreitadas.

Às professoras, Erminia Silva e Nara Keiserman, por seus comentários preciosos durante a qualificação.

Ao Alex Machado e Júlia Franca, que me apresentaram as frestas por onde o circo entrava no universo acadêmico, e que, em trabalho conjunto com a profa. Enamar e com a profa. Lílian do Vale, Gabriela Tarouco, Paulo de Melo, Patrick Magalhães, e eu, produziram o Seminário Internacional Circo em Rede, no qual conheci sujeitos e pesquisas de circo, que foram muito importantes para essa dissertação.

Ao Alex, gostaria ainda de agradecer pelas conversas, pelas trocas e pelos fins de semana durante a pandemia, nos quais passávamos horas conversando sobre nossas pesquisas. Muito obrigado.

A todos e todas os/as entrevistados, que compartilharam comigo um pouco do seu tempo, história e trajetória: Ângela Cerícola; Bárbara Abi-Rihan; Daniele Pimenta; Eduardo Rios; Erick Tuller; Fabio Lacerda; Fernanda Más; Orlando Caldeira; Palu Felipe; Regina Oliveira; Ricardo Rocha e Roberto de La Costa.

Aos meus amigos do Coletivo Corsário: Bia Praça; Gabriel Hipólito; Iasmin Patacho e Rodrigo Barizon. Ao Bariza, um agradecimento especial, por ser meu irmão, portô, e por me incentivar, desde quando nem sabia direito o que pesquisar.

À minha esposa, Carolina Barcellos. Se não fosse por ela, eu não teria me dado conta de permanecer nesse mestrado. Quando necessário, ela segurava as pontas em casa, com os bichos, que são muitos, e me socorria nas minhas aulas. Enfim, muita coisa. Obrigado.

Por fim, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO (PPGAC UNIRIO) e a CAPES, por viabilizar essa pesquisa.

"Esses abismos inventados dão reais calafrios. No fundo deles se vislumbram os grandes medos atávicos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro."

Paulo Rónai

"A gente vai armar um circo, um drama com perigo"

Gloria Groove

RESUMO

Tendo como foco a influência circense na cena artística teatral a partir dos anos 1980, e a crescente presença de técnicas acrobáticas em espetáculos teatrais, investigo de que modo às técnicas circenses e acrobáticas são utilizadas como meio de condensação e expressão dos vetores de intenção da cena. Para tanto, tomo três espetáculos da Multifoco Cia. de Teatro como objetos de estudo, de modo a verificar minha hipótese de que a aprendizagem de técnicas circenses por parte dos atores e atrizes é capaz de torná-los mais expressivos em cena. Afirmo que aprendizagem circense é, sobretudo, uma aprendizagem estética. É a criação de novas possibilidades de expressão. Dito isso, considero que a aprendizagem circense é uma chave de investigação, exploração e proposição artística que permite aos atores e atrizes inventarem formas únicas de se relacionar.

Palavras-chave: Circo. Formação. Ator/Atriz. Acrobacia.

ABSTRACT

Focusing on the circus influence on the theatrical art scene from the 1980s onwards, and the growing presence of acrobatic techniques in theatrical shows, I investigate how circus and acrobatic techniques are used as a means of condensation and expression of the scene's intention vectors. For that, I take three plays from Multifoco Cia. de Teatro as objects of study, in order to verify my hypothesis that the learning of circus techniques by actors and actresses is capable of making them more expressive on stage. I claim that circus learning is, above all, an aesthetic learning. It is the creation of new possibilities of expression. I consider that circus learning is a key to investigation, exploration and artistic proposition that allows actors and actresses to invent unique ways of relating.

Keywords: Circus. Learning. Actor/actress. Acrobatics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 REDOMAS SENSORIAIS: Modos de preparação e percepção do universo circense .	18
1.1 A palavra no circo: o verbo que se constrói nos limites sociais do corpo	21
1.2 Acrobacias artísticas e acrobacias desportivas: distinções entre circo e esporte	26
2 MULTIFOCO COMPANHIA DE TEATRO: O USO DE TÉCNICAS CIRCENSES NA TRILOGIA MATÉI VISNIEC	32
3 TEATRO-CIRCO: a necessidade de uma formação múltipla	46
3.1 Os diversos circos e suas influências na cena teatral a partir de 1980	50
3.2 Teatro-Circo: um novo nome para um fazer antigo.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60
APÊNDICES	63
Apêndice A – Espetáculo “Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado”	63
Apêndice 2 – Espetáculo “A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa”.74	
Apêndice 3 – Espetáculo “Migraaaantes ou tem gente demais nessa merda de barco”	88

INTRODUÇÃO

Iniciei no teatro em 2010, em um curso livre na minha cidade natal, Campos dos Goytacazes. Em 2012 entrei no Técnico em Artes Dramáticas, em Macaé, oferecido pela emart (Escola Municipal de Artes Maria José Guedes). Em 2014 vim para o Rio de Janeiro fazer o bacharelado em Atuação Cênica, na unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Antes de entrar para o teatro, eu era mais ligado aos esportes, tendo começado capoeira aos 8 anos, mais ou menos, alternando entre ela e outras artes marciais como o kickboxing. No ensino médio comecei a praticar atletismo, um pouco depois de ter entrado para o teatro. Quando já estava morando no Rio de Janeiro, sentia falta de fazer alguma atividade física, fosse desportiva ou marcial. Por acaso conheci o curso livre de circo da Ação da Cidadania, no qual comecei em 2015, se não me falha a memória.

Esse curso fazia parte de um projeto social chamado Circus Circus (hoje o nome é Circo do Porto). As aulas aconteciam no galpão da Ação da Cidadania, no bairro Saúde, no Rio de Janeiro. Eu sempre falo que minha sorte foi que, pouco tempo após eu começar a fazer circo, a unirio entrou em greve. Fábio Melo¹, também conhecido como Super-Homem, era o idealizador do projeto e professor. Foi ele quem, literalmente, me abriu as portas do circo.

As aulas eram divididas em quatro turmas, duas às segundas-feiras e quartas-feiras (uma de manhã, outra no período da tarde) e as outras duas às terças-feiras e quintas-feiras (uma na parte da manhã, e outra na parte da tarde). Fábio permitiu que eu frequentasse as duas turmas da manhã e, logo depois, me deixou chegar mais cedo para treinar sozinho, antes de começar a aula. Quando a unirio entrou em greve, ele me deixou frequentar as aulas da tarde, e o que era para ser um curso de duas vezes na semana, de quatro horas semanais, virou minha segunda casa. Eu ficava no galpão das 8:00 às 16:00h, treinando, ensaiando, ouvindo histórias, montando números e aprendendo a montar diversos aparelhos circenses.

Em 2016, Fábio me fez um convite para participar da companhia que estava sendo criada naquele momento, chamada à época *Circus Circus Troupe*. Na companhia, comecei a focar em acrobacia de solo e portagem². Em 2017, ingressei no PROFAC³ (Programa de

¹ Artista e professor de circo, formado pela ENCLO.

² Portagem é uma modalidade de acrobacia realizada de forma coletiva, que exige, para a sua realização, duas pessoas, no mínimo. Nesta prática os artistas são divididos em “portô” e “volante”. O primeiro é responsável por sustentar, equilibrar, lançar e recepcionar o segundo, que possui a função de executar acrobacias e posturas de equilíbrio, como ficar em pé ou fazer uma parada de mão, sobre o primeiro. A portagem também pode ser realizada em aparelhos variados, os coxins, nos números de icários, trapézio, tecido, percha, e outros mais.

³ Quando ingressei na formação artística, ela era destinada para jovens de 16 a 24 anos, com três anos de duração e carga horária total de 2600h. As disciplinas ensinadas eram: Acrobacia de solo, Acrobacia aérea, parada de mão e equilíbrio e portagem.

Formação do Artista Circense), oferecido pelo projeto Circo Crescer e Viver⁴. Em 2019, me formei nas modalidades de portagem e acrobacia de solo.

Paralelamente, em 2016, recebi meu primeiro convite para atuar como preparador corporal. O projeto era um esquete, chamado *Fort-Da*. Todos os seus integrantes eram alunos da unirio. A diretora era Carolina Caldas, e os atores eram Amanda Cristie e Joca Azevedo. Foi um processo curto, mas a partir dele recebi uma segunda convocação, desta vez para fazer a preparação corporal da peça *Dois perdidos numa noite suja*, com direção de Cico Caseira⁵ e com os atores Erick Tuller⁶ e Jeff Fagundes⁷. Neste espetáculo, pela primeira vez, utilizei uma técnica de circo, que foi a manipulação de objetos/malabares, na preparação corporal. O cenário era feito com caixotes de madeira. Cico havia me pedido para trabalhar com esses caixotes, para que não fossem um elemento estático, por isso escolhi usar técnicas de malabares para ajudar na movimentação, de modo que eles pudessem ser arremessados, simultaneamente, entre o Erick e o Jeff. Ainda em 2016, recebi um terceiro chamado, para fazer a preparação corporal do espetáculo *Flô*.

Realizei a preparação corporal do espetáculo “Flô”, escrito e interpretado pela atriz, Carolina Barcellos⁸, e com direção de Jai Gonçalves⁹, durante os anos de 2016 a 2019. Inicialmente, o meu trabalho foi convocado em caráter emergencial, pouco tempo antes de estrear a segunda temporada do espetáculo. No decorrer da segunda temporada, fui convidado para permanecer no projeto fazendo a preparação para as temporadas seguintes.

Normalmente a preparação corporal é um processo que ocorre antes e/ou durante o processo de criação do espetáculo e se encerra após a estreia. No caso da “Flô” não foi assim que aconteceu. O Jai, na época em que entrei no projeto, estava pesquisando sobre Grotowski para o seu TCC, ele era aluno do curso de licenciatura em Artes Cênicas na unirio e teve

⁴ Criado em 2001, o Circo Crescer e Viver é um projeto social, com sede na Praça Onze, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto possui diferentes frentes de atuação social, dentre eles destaco o circo social, uma iniciativa voltada para crianças, adolescentes e jovens de 7 a 24 anos, e a formação artística (PROFAC), destinada a jovens de 18 a 24 anos. Disponível em: <https://circocrescereviver.org.br/>. Acessado em 09/09/2021.

⁵ Cico Caseira, como era conhecido Francisco José Ferreira Caseira, era ator, diretor, produtor e professor de interpretação, tendo trabalhado por anos no Tablado e no Grupo Nós do Morro.

⁶ Erick Tuller é ator, formado pela emart (Escola de Municipal de Artes Maria José Guedes) e pela unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

⁷ Jeff Fagundes Jeff Fagundes é ator, diretor, dramaturgo, pesquisador e produtor teatral. É integrante da Cia ganhadora do prêmio Shell, Confraria do Impossível RJ. É graduado em Atuação Cênica pela Unirio onde também concluiu seu mestrado.

⁸ Carolina Barcellos é atriz e sapateadora. Bacharel em Atuação Cênica pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente também atua como produtora cultural na empresa a qual é sócia, Galpão Zero Zero.

⁹ Jaiderson Gonçalves é ator e professor de Teatro. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, atualmente é Camareiro de Espetáculo nesta mesma universidade.

como orientadora a profa. Tatiana Motta Lima¹⁰. A sua pesquisa de TCC influenciava diretamente no processo do espetáculo e a sala de ensaio se tornou um lugar privilegiado, no qual nós buscamos, juntos, entender: como criar e manter vivas as ações físicas; como se dava o trabalho sobre si, sendo o si, nós, com nossas vivências e contextos; de que forma a gente estabelecia contato e troca e como isso seria levado para cena, de forma visível ou não.

Trabalhar na “Flô” me trouxe a certeza de que a preparação corporal deve ser um exercício contínuo, que não precisa, nem deve, ser desenvolvida apenas quando há proximidade de apresentações. No início, eu fazia apenas a preparação para o espetáculo, pensando em ensinar movimentos específicos ou trabalhar qualidades corporais que o diretor achava necessário naquele momento. Mas, pouco tempo depois, essa realidade se alterou e a preparação corporal assumiu um lugar de desenvolvimento de aptidões que permitissem que a Carol recriasse as cenas a partir de outra perspectiva, uma vez que, a partir do contato com técnicas circenses, estava construindo novos padrões de movimento, relação e resposta a estímulos. Por sua vez, o Jai logo se tornou um companheiro nos meus treinos matinais, tanto os de fortalecimento e alongamento, quanto os de acrobacia. Esses treinos conjuntos e diários geraram uma série de conversas também sobre o espetáculo e sobre como o corpo da Carol poderia se relacionar com a cena, com o espaço e com o texto após incorporar algumas habilidades circenses. Com isso, o objetivo da preparação não era mais adquirir algum movimento específico, ou melhorar alguma qualidade corporal da atriz, mas expor os envolvidos no projeto a novas formas de se relacionar com os corpos, próprio e do outro, com os objetos e com o espaço.

Na minha perspectiva, a acrobacia é mais do que um treinamento para o ator. O exercício de modalidades circenses - como acrobacia de solo, acrobacia aérea, manipulação de objetos, equilíbrio, e outros domínios circenses¹¹ - amplia as capacidades de ação, movimento e resposta dos artistas. Esse contato com as modalidades circenses pode gerar uma expansão das capacidades do/a artista, permitindo que ele/a se relacione com o espaço e com as suas próprias dinâmicas corporais de formas acrobáticas. Acho importante ressaltar que

¹⁰ Tatiana Motta-Lima Possui graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO (1991) e em Comunicação Social pela UFRJ (1990). Possui doutorado no Programa de Pós Graduação Em Artes Cênicas (PPGAC) pela UNIRIO (2008). É professora adjunta do Departamento de Interpretação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO, orientando mestrados e doutorados. É também professora colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da UNICAMP e no Teatro-Escola Célia Helena. Seus principais temas de trabalho são o percurso e as investigações artísticas de Grotowski e do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, por um lado e, por outro, o trabalho criativo e a formação do ator/atriz.

¹¹ Modalidades retiradas do plano curricular da ENCLO, disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/Resolu%C3%A7%C3%A3o-11-IFRJ-Aprovar-AD-REFERENDUM-Curso-Tecnico-Arte-Circense-completo-1.pdf>, acesso, 07/09/2021.

quando escrevo sobre formas/movimentos/experiências acrobáticas, não estou me referindo à acrobacia enquanto uma modalidade específica. Considero que a movimentação acrobática é uma categoria que desafia os sentidos do espectador e do atuante, é uma movimentação que confronta a ordinariedade do mundo comum, que extrapola a gama de sensações que compõem a rotina de cada indivíduo. A movimentação acrobática é geradora de presença e de potência através da instauração de um "Flow"¹² que só é possível no contato direto com o risco e com o imediatismo da resposta que apenas as atividades arriscadas são capazes de proporcionar, que é a constatação imediata de que eu sobrevivi apesar do que aconteceu neste exato momento, sigo vivo, talvez não o mesmo, não no estado que estava a momentos atrás, mas sigo vivo. Nesse sentido, enxergo a movimentação acrobática como o resultado de uma dinâmica corporal que coloca em cheque a lógica de ação/reação/relação cotidiana e não necessariamente como a reprodução de um truque.

Pesquisando sobre a relação circo/cena/risco, fui apresentado ao trabalho de ALMEIDA¹³ (2008) que desenvolve o conceito de “redoma sensorial” (ALMEIDA, 2008) através da análise de como a exposição ao risco, seja ele deliberado ou não, influencia na forma que uma pessoa lida com o espaço e com os outros indivíduos. Nas palavras de ALMEIDA, a redoma sensorial é “uma totalidade de sentidos que, interagindo e maximizando-se mutuamente, produzem um efeito que ultrapassa a soma de suas partes” (2008, p. 73), de modo que se pode gerar uma redoma sensorial extraordinária, consubstanciada na “união de diversos elementos sensoriais trabalhando em sincronia” (ALMEIDA, 2008, p. 100).

Em um primeiro momento, uma cambalhota pode parecer algo extraordinário. Com o decorrer do tempo, e diante dos treinos, ela se tornará algo tão habitual na vida do/a praticante, que caso tropece, pode realizar uma cambalhota ao invés de simplesmente cambalear, se apoiar em algo ou cair. Esse tipo de resposta além de proteger a pessoa, evitando possíveis machucados, acrescenta uma dimensão plástica e fantástica a movimentações cotidianas, como um simples caminhar, ou neste caso, um mero tropeçar. Parece uma cena de filme de comédia, mas já ocorreu comigo e com outros amigos circenses.

¹² O "Flow" é um conceito trabalhado pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, que se refere a um estado de consciência diferenciado, altamente focado e que permite a percepção e o desenvolvimento de novos padrões de pensamento e movimento.

¹³ Luiz Guilherme Veiga de Almeida (1968-2007), graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro(1993), mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro(1995) e doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília(2004). Era artista plástico, músico e compositor e durante seu doutorado se matriculou e frequentou as aulas de circo na ENCLO (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha), com o intuito de constatar, de forma prática, os princípios teóricos propostos pela pesquisa, que tem como objeto o conceito de redoma sensorial e a produção social de experiências sensoriais.

O que eu quero pontuar é que isso acontece porque o contato com as modalidades do circo - neste caso específico, a acrobacia – faz com que as percepções de normalidade do corpo se alterem, pois este se adapta e adquire mais possibilidades de movimentos.

No segundo semestre de 2019 tive a oportunidade de iniciar meu estágio docência na disciplina de Dança I. Esta é uma disciplina obrigatória para os/as estudantes do curso de Bacharelado em Atuação Cênica, oferecido pela escola de teatro da unirio. A professora responsável era Adriana Bonfatti¹⁴, tinham vinte e sete estudantes matriculados, as aulas aconteciam duas vezes na semana, totalizando uma carga horária total de 60h. Foram três meses de estágio docência. Durante o semestre ministrei aulas de acrobacia de solo e portagem. Trabalhei com os/as discentes as noções básicas da relação portô e volante, de forma estática e dinâmica, com atenção para a relação dos corpos na construção do espaço e de espacialidades, por meio de figuras de portagem e movimentações acrobáticas. Desenvolvi as aulas a partir de exercícios de contrapeso, sustentação corporal e da exploração de diferentes pontos de apoio que permitem a manutenção de posturas individuais e coletivas em situações de equilíbrio precário.

O estágio docência foi um processo fundamental para o desenvolvimento da presente pesquisa. Desde o primeiro dia de aula propus exercícios para a criação de sequências acrobáticas em conjunto. Ao final de cada aula sugeri diferentes formas de composição de cena, nas quais os grupos de estudantes participantes poderiam usar as ações experimentadas. O objetivo era que os/as estudantes criassem frases de movimento nas quais as acrobacias, e/ou as dinâmicas acrobáticas trabalhadas em aula, fossem utilizadas. Ainda que, dentre os/as discentes, alguns não conseguissem realizar algum truque específico sem que eu ou outra pessoa estivesse auxiliando durante a execução, eles/elas se familiarizaram com as sensações provocadas pelos movimentos acrobáticos e tentavam recriar estas sensações em cena. Isso refletiu tanto nas cenas criadas durante o semestre, quanto na apresentação final, ocasião na qual os/as discentes se colocaram em situações que, no início do semestre, eram inimagináveis, ou que se recusaram a fazer por estarem com medo.

Ainda que tenha percebido algumas mudanças ocorridas na forma de cada discente se portar em cena, estas não foram as percepções que mais impactaram a pesquisa. Após

¹⁴ É Professora do Departamento de Interpretação do curso de "Atuação Cênica" da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - unirio, preparadora corporal, diretora de movimento e assistente de direção. Possui graduação em Educação Artística, Licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - unirio (1997); Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - unirio (2011). Analista Laban de Movimento (CMA) pelo "Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies" em parceria com a "New York University" (2008).

assistirem a apresentação final da turma, algumas pessoas, que não cursaram a disciplina, mas faziam parte de processos artísticos comuns a alguns discentes que cursaram, me relataram, em particular, a surpresa que tiveram ao verem seus/suas colegas em cena. Essas pessoas que não cursaram a disciplina consideravam inimaginável ver seus/suas colegas se disporem a fazer acrobacias, por medo ou por limitação, devido ao pouco tempo de contato com a modalidade circense. Para quem observa de fora, a complexidade e/ou o risco envolvido na execução de certos truques parecem intransponíveis para pessoas que praticaram apenas por três meses.

Considero importante citar o caso de um discente que cursou a disciplina e percebeu que, depois de todo o processo, era capaz de controlar a sua desatenção, algo que não conseguia antes. Segundo este discente, naquele momento, ele se percebia capaz de identificar seus lapsos e retomar o foco, algo de que se queixava por não perceber quando acontecia. Muitas vezes, tanto em cena quanto fora, “viajava” nos próprios pensamentos. Essa condição já havia gerado problemas e reclamações de seus colegas de classe, uma vez que a desatenção deste aluno quase fez com que outros caíssem no chão durante um exercício, pois ele estava com a atenção direcionada para as pessoas que transitavam do lado de fora da sala. Agora, segundo seu relato, ele conseguia desfazer conscientemente essa perda de foco, sem a necessidade de interferência de um terceiro para isso.

Outro fato marcante durante o estágio ocorreu no último dia de aula da disciplina. Nesta ocasião, os discentes me pediram para ajudá-los a executar dois movimentos diferentes. Parte da turma queria descer na ponte¹⁵, sem a ajuda de outros. A outra parte queria fazer um salto mortal¹⁶ para frente. Os grupos se desafiaram a experimentar, neste curto período que nos restava, movimentos e sensações mais extraordinários que antes. Eu acredito que é esse desejo pela busca de ampliação do repertório de movimentos e sensações que o preparador corporal trabalha (tanto) para estimular.

Para Bogart:

Quando se busca a autenticidade, não se pode esperar encontrar segurança e serenidade dentro de formas, peças, canções ou movimentos herdados. O que é preciso é reacender o fogo dentro da repetição e estar preparado para se expor aos seus efeitos. Esteja preparado para se sentir desconfortável (BOGART, 2011, p. 117).

¹⁵ Neste movimento, a pessoa parte da posição em pé, curvando a coluna para trás até suas mãos tocarem o chão, formando um grande arco corporal, que tem como apoio apenas as mãos e os pés.

¹⁶ “Movimento de rotação do corpo, realizado no solo ou no ar, para frente ou para trás, em que o artista gira seus pés sobre a cabeça e toca novamente os pés no chão”. Definição retirado do glossário do CircoData. Disponível em: <http://circoata.com.br/index.php?c=busca>. Acesso em: 08/09/2021.

A meu ver, o trabalho do preparador corporal compreende esta busca de modos de reacender o fogo necessário para fertilizar os processos criativos. Considero que o ensino de técnicas circenses é capaz de criar um ambiente profícuo para alimentar essas novas perspectivas, não só no campo criativo, mas também nos processos cotidianos. Já trabalhei diversas vezes com circo empresarial (aula de circo para funcionários de uma mesma empresa). Nessas dinâmicas, o objetivo não é criar cenas, muito menos formar artistas. O escopo é ampliar a maneira de os funcionários lidarem com os diversos corpos (seu, dos colegas, dos objetos com que trabalham) e com o espaço. É um trabalho de preparação corporal que serve para estimular a criatividade. Tal capacidade de criação é fruto das pequenas e grandes conquistas de novas habilidades corporais, que se tornam acessíveis pela vontade de querer alcançar outros patamares de movimento e sensações. É comum, ao final desses cursos, ver os funcionários debatendo novas ideias para os produtos com os quais trabalham.

Hoje em dia, estamos acostumados a ouvir que vivemos dentro das nossas bolhas. Esta expressão se refere a um ambiente comum, no qual experimentamos sensações que nos são familiares e temos contato com pessoas que já conhecemos e/ou que se assemelham a nós. Essa bolha é similar à redoma sensorial ordinária, e quando a rompemos, nos deparamos com um horizonte de possibilidades, experiências e sensações, que decorrem do contato com outros corpos.

Quando saímos da nossa zona de segurança¹⁷ e controle, propositalmente ou não, nós percebemos o mundo de forma diferente. O contato inusitado/inesperado com um evento excepcional é o que caracteriza uma redoma sensorial extraordinária, que segundo ALMEIDA (2008), pode adquirir diferentes contornos, pois variam de intensidade, pela maior ou menor presença do risco. Independentemente do nível de coesão, o contato com o novo, o diferente, o inusitado e o fantástico possibilita que os sujeitos envolvidos na experiência em questão desenvolvam novos paradigmas de comparação e criação, uma vez que experimentem novos padrões de movimentos e pensamentos, criando novas possibilidades de ação, associação e resposta ao ambiente social.

Penso que esse movimento, que ocorre tanto com atores quanto com não atores, está relacionado com o escape da “zona de segurança”, acrescido de uma explosão das formas e experiências cotidianas. Esta explosão é um amalgamento de vivências diversas que propicia ao artista uma qualidade de presença muito característica, fruto da produção de uma

¹⁷ As zonas de segurança são percepções subjetivas a respeito dos modos de ser/estar em sociedade a partir da vivência (onde mora, onde frequenta, classe social, identidade de gênero, cor, orientação sexual) de cada sujeito.

teatralidade circense¹⁸, que não se produz apenas pela reprodução de técnicas circenses em cena, mas é construída paulatinamente no decorrer da prática, como aprendizagem aglutinante.

Um exemplo próprio de que sempre me recordo: após iniciar no circo e na prática de malabares, nunca mais deixei um prato cair em casa. Certa vez, um de meus gatos pulou na mesa e bateu no meu prato de comida, que foi arremessado, pelo impacto, para fora do móvel. Instantaneamente, deixei o cubo mágico, que estava resolvendo sobre meu colo, estendi o braço e peguei o prato no ar, sem deixar o garfo cair. Após esse feito, olhei para minha esposa e disse, admirado com o que acabara de acontecer: “ainda bem que sou malabarista”.

Estou longe de ser um exímio malabarista, mas sempre que me lembro desse ocorrido, percebo que, por ter praticado malabares diariamente durante um ano, aproximadamente, eu ampliei o que ALMEIDA (2008) nomeou como “visão periférica e intuição manual”¹⁹. Significa dizer que desenvolvi a possibilidade de direcionar a minha atenção a múltiplos objetos e executar ações simultâneas. Conquistei uma precisão com a movimentação das mãos que não possuía antes. Isso se relaciona com uma memória muscular e sinestésica que é desenvolvida pela prática regular.

Ainda em 2016 assisti o espetáculo *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado*, da Multifoco Companhia de Teatro²⁰. Conhecia a companhia em 2014, por isso sabia que ela trabalhava com elementos circenses em cena. Assisti ao espetáculo com o intuito de analisar como eles usariam truques de circo em cena, e se isso prejudicaria a dramaturgia.

À época, ainda não existia a função de preparador corporal instituída na da companhia. Os atores²¹ eram responsáveis por propor e tornar possível que as partituras corporais fossem exequíveis. Os truques de circo eram responsabilidade de Bárbara Abi-Rihan, que estava em formação no PROFAC, e de Thiago Becker, que já havia feito aulas de circo anteriormente. Lembro que fiquei admirado com o trabalho, sobretudo pela maneira como as técnicas de portagem se fundiram à trama da peça, razão pela qual a utilização das posturas feitas por Bárbara e Thiago eram algo justificável, no sentido de que não parecia forçado.

¹⁸ SILVA, Ermínia (2007).

¹⁹ Essa é a nomenclatura dada por ALMEIDA (2008) para a redoma sensorial que compreende o malabarismo.

²⁰ Criada em 2010, no Rio de Janeiro, a companhia nasceu de um grupo de pesquisa na Escola de Teatro Martins Penna. Dentre os espetáculos e cenas da companhia, destaco os três que analiso no capítulo 2 desta dissertação: *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado* (2015); *A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa* (2018); *Migraaaantes ou tem gente de mais nessa merda de barco* (2018). (Disponível em: <https://www.multifocociadeteatro.com/inicio>).

²¹ Nesta época os atores que participaram do processo foram Bárbara Abi-Rihan, Erick Tuller, Thiago Becker e Viviane Pereira, sob a direção de Ricardo Rocha.

Aquelas movimentações pareciam, realmente, uma possibilidade a ser executada por aqueles corpos naquele momento específico. Por exemplo: quando Bárbara estava sentada nos ombros do Thiago, não era possível prever se, em seguida, ela ficaria em pé ou se desceria e, se fosse descer, não era possível saber de qual forma. Mesmo as cenas de acrobacia sendo extremamente estruturadas, com movimentos precisos e rigorosamente partiturados, a meu ver era perceptível que os atores em questão tinham outras possibilidades de movimento, que não aquelas que executaram. Por conhecerem bem o caminho a ser percorrido, eles não precisavam antecipar o passo seguinte, ele simplesmente acontecia, sem a necessidade de se preparar.

Esse espetáculo foi um divisor de águas para mim. O primeiro trabalho que vi da companhia foi em 2014, *O povo, o rei e o bufão do rei*. Gostei muito da apresentação. Nela já havia a presença de elementos circenses, que foi a única coisa que ficou marcada em mim. Quando assisti esse esquete, em 2014, ainda não fazia circo. Talvez por isso tenha ficado tão deslumbrado ao ponto de guardar na memória apenas as movimentações acrobáticas. Para além disso não lembrava quase nada sobre essa cena, que faz parte do espetáculo *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado*. Por esse motivo, quando o espetáculo acabou, senti uma genuína felicidade. Este havia sido o primeiro trabalho teatral que eu assisti no qual a técnica acrobática fazia parte da construção dramatúrgica e das relações entre personagens, não era um elemento à parte, que quebrava a lógica da cena.

Antes de finalizar a introdução, gostaria de relatar mais uma coisa. Quando acabei de assistir o espetáculo fui conversar com os atores, e foi a Bárbara Abi-Rihan que me contou sobre a existência do PROFAC. Nele que me aproximei de outras duas pessoas que, posteriormente, entraram na Multifoco e que serão mencionadas outras vezes durante a dissertação: Palu Felipe²² e Fábio Lacerda²³.

²² Circense, bailarino e preparador corporal. Começou a praticar circo em 2008, com quatorze anos, na Lumini Cia. de Dança. Em 2011 entrou para a ENCLO, em 2014 entrou para o PROFAC, oferecido pelo Circo Crescer e Viver, se formando em 2017. Em 2018 entrou para o curso de Estética e Teoria do teatro, na unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), na mesma época começou a trabalhar como preparador corporal na Multifoco Cia. de Teatro.

²³ Natural de Volta Redonda, começou sua carreira na “Cia de Teatro Arte em Cena”, aos oito anos de idade. Formou-se na escola técnica estadual de teatro Martins Pena e no Programa de Formação do Artista Circense (PROFAC) oferecido pelo Circo Crescer e Viver.

1 REDOMAS SENSORIAIS: Modos de preparação e percepção do universo circense

A redoma sensorial é um conceito utilizado para compreender a conjunção de diversas sensações e percepções que o indivíduo possui de si mesmo, do espaço que o cerca, e da relação entre esses dois elementos. Por exemplo: uma pessoa que anda na rua está imersa em uma redoma sensorial, composta pela percepção dos sons emitidos pelos carros e motocicletas, pela visão de pessoas, animais, paisagens e veículos em movimento, pelos cheiros do espaço, pelas sensações corporais e outros fenômenos.

Dito isso, gostaria de esclarecer que lançarei mão deste conceito como uma ferramenta de análise que me permite interpretar as diferentes formas de se relacionar com um evento, seja ele ordinário ou extraordinário, seja do ponto de vista do espectador ou do atuante. Utilizo o conceito de redoma numa tentativa de esmiuçar relações corpo/percepção/espaço quando se assiste e/ou participa de um evento artístico. Mais especificamente, apresentações teatrais e circenses.

As distinções cunhadas por Almeida (2008), a respeito das redomas sensoriais, não dizem respeito ao raio de sua abrangência, mas sim à qualidade das sensações que as compõem. O caráter ordinário ou extraordinário dos estímulos, portanto, depende da intensidade que o corpo os percebe. Nas palavras do autor:

a redoma sensorial ordinária é composta por elementos conhecidos acerca dos quais simplesmente não precisamos nos preocupar para que aconteçam. Nossa redoma sensorial ordinária é, portanto, uma espécie de dispositivo automático, precisamente por isso não damos normalmente atenção aos nossos sentidos, ou seja, não percebemos que, de fato, vivemos dentro de redomas. (ALMEIDA, 2008, p. 74).

Desse modo, a redoma sensorial extraordinária é gerada quando algo extrapola os limites das percepções automáticas do cotidiano. Podendo ocorrer tanto em virtude de um acidente de carro que aconteceu na rua enquanto a pessoa caminhava, quanto em um encontro inesperado com uma pessoa conhecida, ou até mesmo pela observação de uma apresentação artística. Em geral, a criação dessa redoma diferenciada ocorre quando há uma maior coesão sensorial acerca de algum evento.

Para ALMEIDA (2008), o risco é um catalisador para estes momentos de maior coesão sensorial. A exposição a alguma situação de risco, que rompe o contato comum com determinado espaço, tende a criar uma redoma extraordinária. Considero importante ressaltar que nem sempre o risco representa uma situação de perigo real. Ele pode ser originado por uma sensação de medo que, de certa forma, é uma construção social. Como exemplo, andar em determinada rua no período da noite pode configurar uma situação de risco para algumas pessoas e para outras não.

Essa chave analítica me permite entender toda experiência como extraordinária, dependendo do contexto e de quem está envolvido no acontecimento e do risco percebido pela pessoa. Veja: a ação de andar pelas ruas do Rio de Janeiro pode ser algo absolutamente ordinário para os moradores da cidade; no entanto, para um turista estrangeiro, pode ser uma experiência extraordinária. Não obstante, quanto mais tempo esta pessoa estrangeira permanecer na cidade, mais essa experiência se tornará trivial. Com isso, em um eventual retorno à cidade do Rio de Janeiro, esse mesmo indivíduo pode não passar pelo momento de deslumbre e espanto, pelo fato de adquirir habitualidade ao ambiente que, anteriormente, era novo. É justamente esta prerrogativa de absorção de estímulos que me interessa: a possibilidade de o contato transformar uma experiência extraordinária em algo ordinário.

O conceito de redoma sensorial também pode ser aplicado na análise de movimentações corporais. Isso porque o aprendizado motor consiste em uma conversão de ações desconhecidas e complexas, pertencentes a um universo extraordinário, em atos conhecidos e cotidianos, inseridos em um universo ordinário.

Pensemos na ação de andar. Ela é algo extraordinário para um bebê, envolve uma série de riscos e dificuldades, o que gera uma alta coesão sensorial sempre que este tenta dar seus primeiros passos. A mesma ação, realizada por uma criança de quatro anos, não exige uma coesão sensorial tão elevada, pois ela já é capaz de andar sem se preocupar com todos os pequenos processos que envolvem o equilíbrio instável existente ao se deslocar em pé. Outra situação hipotética, um pouco mais específica, é a de dar uma cambalhota. Para aqueles que nunca realizaram, uma cambalhota é um movimento muito complicado e envolve riscos muito sérios, como lesões no pescoço. Quando executar esta ação nas primeiras vezes, o nível de coesão sensorial será elevado. Por outro lado, ao ensaiar esse movimento repetidamente, ele passa a adquirir os contornos do ordinário, tanto quanto o ato de andar.

Desta perspectiva “o treino nada mais é do que a transformação de algo extraordinário em ordinário” (ALMEIDA, 2008, p.106). Portanto, é possível supor que a redoma sensorial extraordinária só existe enquanto uma experiência efêmera, funcionando como um disparador, um catalisador da atenção do sujeito para processos e eventos ainda desconhecidos por ele.

Para poder entender melhor os processos de criação de redomas sensoriais extraordinárias, Almeida se matriculou na ENCLO (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha), situada na Praça da Bandeira, na cidade do Rio de Janeiro. Na escola, Almeida se viu dentro de uma enorme redoma sensorial extraordinária; pelo menos para ele. As atividades que eram ensaiadas naquele ambiente, as mobilidades dos corpos e a maneira

dos/as estudantes se movimentarem, possuía um carácter extraordinário, em sua perspectiva. Segundo o autor, este acontecimento só era possível porque

ao se submeter ao treino, o homem se transforma em performático mesmo que jamais venha a apresentar o seu trabalho em público. Ou seja, a origem da performance está nesse processo de auto-transformação produzido pela conquista de redomas sensoriais extraordinárias. (ALMEIDA, 2008, p.109).

A partir desta afirmação, comecei a perceber a individualidade inerente ao conceito da *redoma sensorial*. A intensidade das redomas depende da percepção de cada pessoa a respeito de determinado evento, dentro de uma experiência coletiva. Significa dizer, portanto, que nossa percepção de mundo e subjetividade é construída no encontro com nossos pares. Por isso, não estou interessado em defender ou definir o circo como uma prática criadora de redomas extraordinárias, mas enxergo nas técnicas circenses um meio para tornar corpos ordinários em corpos performáticos. Por tais razões, reivindico a necessidade de analisar a *redoma sensorial* de um circense de maneira diferente da *redoma sensorial* de um ator, pois cada uma parte de modos distintos de percepção do espaço e dos corpos, decorrentes das especificidades de seus respectivos ambientes de convívio. Cada indivíduo tem, para si, um tipo de assimilação ordinária distinto, que interfere diretamente na forma como o corpo de cada um se coloca no espaço.

Cada pessoa possui sua própria memória muscular. Nela existe uma latência de possibilidades de movimento. Artaud (2006) pensa no ator como um atleta das emoções. Portanto, o material de trabalho deste artista são as subjetividades, e ele ensaia como lidar com elas, como movê-las, como estimulá-las. Um circense, por sua vez, é um atleta do corpo-emoção²⁴. Ele treina como mobilizar seu corpo em diferentes situações e lugares, de diferentes formas. São investigadas as múltiplas possibilidades de criar relações afetivas com o espectador, por meio do seu movimento corporal. Podemos tomar como exemplo algumas das práticas corporais circenses, que lidam com diferentes formas de deslocamento e interação com o espaço e demonstram essa dinâmica, como: controlar o seu corpo quando ele está no ar, como no caso dos diversos tipos de acrobatas, tanto aéreos²⁵ quanto os de solo²⁶; ou até mesmo entender o funcionamento corporal ao mover-se em uma proporção muito maior do que o corpo possui, como no caso dos pernaltas²⁷.

²⁴ Utilizo deste binômio como forma de reafirmar a relação do circense com a corporeidade e a subjetividade, uma vez que trabalha o corpo e a emoção, enquanto experiência indissociável, diferente de outras correntes de pensamento, o teatro incluso, que assumem um olhar cartesiano, colocando a percepção sensível e corporal em esferas distintas, embora correlatas.

²⁵ Artistas que trabalham em aparelhos suspensos como tecido, trapézio, lira, entre outros.

²⁶ Artistas que trabalham fazendo saltos acrobáticos no chão, ou em aparelhos apoiados sobre ele.

²⁷ Nome dado aos circenses que andam em pernas de pau.

Essas práticas exigem um esforço muito particular. O circense se torna artista enquanto se prepara para sê-lo. Com isso, quero dizer que é um processo simultâneo, no qual o sujeito se prepara estética (no sentido de aprender a criar um número ou espetáculo) e emocionalmente (na construção de uma inteligência emocional, que permita a execução dos truques ensaiados), aprende as particularidades envolvidas nas práticas inerentes ao campo (como confeccionar e/ou fazer a manutenção do seu aparelho, armar o circo e saber onde guardar seu material), e faz uma preparação física que torna possível a aprendizagem, execução e ensaio dos truques.

Uma pessoa pode entender todo o passo a passo de uma cambalhota. Pode ter estudado, visto e decupado detalhadamente toda a sequência de um número de tecido, ou saber quantos giros e quantos segundos cada clave do malabarista fica no ar. No entanto, isso não torna essa pessoa apta a fazer nenhuma dessas performances, pois todas essas práticas demandam uma série de qualidades corporais que precisam ser conquistadas e mantidas.

1.1 A palavra no circo: o verbo que se constrói nos limites sociais do corpo

Segundo o prof. Álvaro Vieira Pinto, as “situações limites” não são “a fronteira entre o ser e o nada, mas entre o ser e o ser mais” (PINTO, *apud* FREIRE, 2019, p.125). Em sentido similar, ALMEIDA (2008) discorre que é no contato com uma situação limítrofe que se cria a “redoma sensorial extraordinária”. A noção do ordinário se modifica de acordo com cada indivíduo, pois depende das suas percepções acerca das situações as quais se expõe durante a vida. Partindo dessas afirmações, é possível concluir que a pessoa de circo, devido ao seu frequente contato com situações limítrofes, encara de maneira comum a eterna busca do “ser mais”, que, para muitos, é um fazer extraordinário.

Nesse sentido, a palavra e o texto dito pelo circense de família, não pertence ao mundo da alienação²⁸, pois é estruturada e estruturante de sua própria realidade. Mesmo que em muitas famílias a educação fosse rígida e se baseasse na transmissão e manutenção de saberes herdados, esses são abertos à revisitação e mudança, tal qual a tradição do circo-família²⁹, que buscava sempre se colocar no diálogo com o que acontecia no mundo e em seu entorno naquele momento.

²⁸ Segundo FREIRE (2019) o mundo da alienação é o universo social comum, no qual a sociedade está imersa e que funciona numa lógica bancária.

²⁹ Conceito trabalhado por Ermínia Silva (2009) referente as famílias de circo no Brasil nos períodos do século XIX até meados do século XX.

Pensando o circo contemporâneo enquanto continuidade e transformação dos modelos criativos, relacionais e de produção, de saberes e estéticas, oriundos do circo-família, percebo que o fazer circense, assim como outros fazeres artísticos, está intimamente ligada ao tempo em que se vive. Ele se encontra em constante atualização, seja tecnológica, valendo-se das mais novas invenções de sua época para aperfeiçoar o espetáculo, seja humana, trazendo para dentro do picadeiro novos artistas, com músicas, danças, peças e números inéditos: "a cada encontro de alteridade, reproduz-se e produz-se antropofagicamente o novo. Tudo isso é sempre novo na história do circo: para os que já estavam e para os que estão chegando" (SILVA, 2016, p. 25).

A constituição do circense, como já apontado, se faz no contato, da troca e absorção dos saberes que o rodeiam, dentro e fora das relações familiares. A criança de lona via no seu dia a dia o número dos seus parentes no picadeiro, observava como se “faz a praça”³⁰, analisava como armar e desarmar o circo. Ou seja, participava, ajudava, *ensaiava* e *estudava* o ambiente. Destaco o *ensaio* e o *estudo* porque os dois não acontecem separados. O estudo abre portas para desempenhar mais funções dentro do circo, e ensaiar novos números ou desempenhar novos papéis. Por sua vez, o ensaio demanda mais estudo. Em relato concedido à Erminia Silva, Antenor Alves Ferreira sustenta que:

Foi dentro do ofício, dentro do trabalho, dentro dos dramas que nós aprendemos isto [referindo-se ao português]. A maior parte dos artistas antigos aprendeu mais assim, nos dramas. Lendo os textos da peça e o ensaiador corrigindo o português da gente. (FERREIRA, in. SILVA, Erminia, 2009,157)

No circo-família, o artista que se apresentava era também o que cuidava da bilheteria, que subia a lona, que construía e inventava novos aparelhos, que montava as arquibancadas e instalava as luzes. Todas as funções no circo requerem saberes específicos, que vão desde os básicos (ler, escrever, fazer operações matemáticas), até conhecimentos mais específicos como: mecânica, elétrica, serralheria, engenharia. Ainda hoje, a relação entre ser artista circense e ser um fazedor de circo, no sentido de ser um conhecedor dos processos que precedem e que são necessários para que o número e/ou espetáculo aconteça, permanece imbricada. Neste ponto, ser circense, antigamente e hoje em dia, dentro e fora da lona, nas famílias ou nas escolas, é estar em constante aprendizagem.

Desde o início do séc. XIX o circo-família passou por muitas modificações e dificuldades, mas nada parecia abalar o modo de vida, de socialização e de aprendizagem, que

³⁰ Segundo SILVA (2009), a expressão “fazer a praça” é o nome dado à produção que antecede a chegada do circo em um novo bairro ou cidade. Diz respeito ao ato de uma pessoa ligada ao circo ir com antecedência ao local, ou à cidade para onde o circo irá se fixar, escolher o melhor espaço, conseguir a liberação da prefeitura para a utilização daquele espaço e começar a divulgar que o circo está chegando.

envolvia a transmissão e a manutenção dos saberes familiares. Entretanto, no começo do séc. XX, as famílias de circo substituíram o ensino da arte circense pelo ensino formal, para as novas gerações (SILVA, 2009). Este movimento aparentemente “espontâneo” se dá como reação a um movimento político-social de desqualificação de modos de ensino e convivência que não os dominantes e hegemônicos.

Apesar da existência deste movimento político-social que descredibiliza grupos sociais que tinham como base da sua organização e manutenção a transmissão oral de saberes, neles incluído o circo-família, com seus modos de vida, educação e trabalho, o circo continuava sendo, no séc. XX, uma das maiores formas de entretenimento existentes. Aqui cabem as seguintes perguntas: por que o circo fazia tanto sucesso? Era em decorrência das novidades que apresentava em termos de músicas, danças, números e peças? O que atraía o público eram os animais (na época em que ainda eram permitidos)? Era o risco que cada artista corria ao executar seus números? Ou existia outro elemento que tornava o circo um lugar tão atraente?

Penso que esta popularidade do circo ocorreu pelo fato deste ser um veículo para uma momentânea (no caso das pessoas que apenas assistiam ao espetáculo) ou eventual (no caso das pessoas que se juntam ao circo) fuga da realidade, não no sentido de um espetáculo que inebria os sentidos e deixa o espectador num estado torpe. Tomo a expressão *fuga da realidade* como forma de associar ao circo seu caráter de descolamento do *status quo*. Entendo que um dos motivos desta *fuga* se dava pelo fato do circo, neste caso específico do circo itinerante, ser o responsável por levar as demais linguagens artísticas, teatro, dança, música, entre outras para cidades do interior, nas quais nem o Estado nem outras companhias artísticas chegavam durante todo o século XIX e início do XX. Cabe ressaltar que em parte dos municípios do interior do Brasil o circo itinerante continua sendo, até hoje, um dos poucos produtos artísticos que chegam até a população.

Mesmo que em constante diálogo com a sociedade e suas produções, os circenses sempre formulam essas interações a partir de seus pontos de partida: a margem, entendida como lugar social não hegemônico, no qual existe uma produção de saber contracultural, no sentido de que se criam parâmetros artísticos à revelia daqueles adotados pelos eruditos e pelas artes “nobres”.

Essa produção de pensamento marginal fundamenta a atualidade do circo nos espaços. O descolamento do mundo, da realidade monótona e bancária³¹, é o que gera a presença de fato. Presença no sentido de outra existência, que se apresenta para além de uma figura estática, ou um modelo pré-existente, depositado na minha consciência. O artista de circo funciona, então, como um elemento ratificador do sujeito, servindo como um contraponto das potencialidades que uma pessoa pode alcançar. O circense é um lembrete visual da vocação humana de “*ser mais*”.

Em uma entrevista que fiz recentemente com Ângela Cerícola³², ela me relatou: “brincando, brincando aprendi uma profissão”³³. Entendo que a experiência dela não pode ser tomada como universal, mas fico profundamente impactado quando ela narra que em seus ensaios, quando ainda era criança, brincava, com seus pais e irmãos, de pique no picadeiro, de casinha na cúpula do circo, ou sobre a plataforma da qual os seus parentes e outros artistas se lançavam para o trapézio nos espetáculos, que aconteciam à noite. Tudo isso ao mesmo tempo em que se alfabetizava e aprendia como funcionava o circo.

Durante a entrevista, muitas vezes ela se referiu ao pai como seu grande professor, mas essa não era uma função exclusiva dele. Como chefe da família, era seu dever educar e ensinar tudo o que dizia respeito ao fazer circense às crianças, mas também era dever dos irmãos e irmãs mais velhos ensinar novos truques, técnicas e modos de se portar aos irmãos mais novos. Dentro da estrutura familiar, embora as relações se construam de maneira horizontal, a hierarquia é muito definida e, por vezes, rígida. Ressalto aqui que quando falo em hierarquia não me refiro a uma superioridade, mas a uma distribuição de responsabilidades.

Aos mais velhos cabe a função de ensaiar e ensinar as crianças a se tornarem artistas de circo: como cuidar do espaço, montar a lona, armar o trapézio, fazer a praça. Os dramas, em geral, no caso do circo-teatro, eram dirigidos por um ensaiador, mas, quando não havia um ensaiador contratado, esse papel era desempenhado por um membro da família, muitas vezes o próprio chefe. Em resumo, o chefe da família (podendo ser o pai, a mãe, o avô ou a avó) tem o dever de ensinar e preparar todos que estão abaixo dele na hierarquia familiar para que possam desempenhar todas as funções que ele desempenha.

³¹ Utilizo-me desta palavra no sentido proposto por Paulo Freire quando fala sobre a educação bancária em que “o ‘saber’ é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão”. (FREIRE, 2019).

³² 3ª geração da família Cerícola. Acrobata, trapezista, equilibrista e pedagoga.

³³ Fala extraída de entrevista concedida ao autor em Outubro de 2020.

Numa entrevista feita com o Palhaço PicoLy³⁴, ele contou como assumiu o palhaço que antes pertencia a seu pai. Seu pai morreu, de forma repentina, por ter contraído o tétano. Ao questionar seu irmão a respeito de quem eles contratariam para ser o palhaço no lugar de seu pai, o irmão prontamente respondeu: você. Acredito que essa história ilustra bem o sentido da aprendizagem no circo. O artista de circo convive, ensaia e aprende constantemente, com seus pais e com os artistas mais velhos, para que, a qualquer momento, seja por uma fatalidade ou por ser a “hora certa”, possa estrear no picadeiro. A aprendizagem no circo não é somente reproduzir truques ou entradas, é aprender a dizer, ser e construir a sua verdade dentro da cena.

Parece correto afirmar que o circo-família era um modelo social que se estruturava na partilha de saberes e que não poderia existir fora dela. A maior tradição do circo-família não eram os números, mas os modos de ensinar a história do circo e, com isso, ensinar o circo³⁵. Há quase quatrocentos anos, Isaac Newton escreveu uma de suas frases mais famosas: se eu vi mais longe, foi por estar sobre os ombros de gigantes. Essa frase parece ser uma ótima ilustração da importância da tradição no circo-família e nas demais organizações sociais e de ensino aprendizagem que foram construídas ao redor das diferentes formas de construção do fazer circense. Ela não é a forma onde o circo se insere, mas a forma pela qual o circo se reconhece. E é justamente no ato de reconhecimento próprio, de percepção da imensidão de sua história, que o circo e seus artistas superam seus limites.

À medida que a educação circense lida diretamente com “situações-limites”³⁶, seja nas relações com os seus pares ou não, o circense se mantém em um eterno aprendizado de como “ser mais”. Isso o presentifica e desperta o interesse do público, uma vez que o limite e o contorno do sujeito são marcados pela forma como este se relaciona com o outro. Estar diante de artistas que pertencem e representam uma realidade completamente descolada do espectador reafirma, pelo viés negativo, o estatuto de sujeito do espectador de circo.

Outro ponto que compõe a esfera imaginária do circo, que por sua vez desperta o interesse do público em assisti-lo, é o fato de que as “situações-limites”, apresentadas em cena, invertem a estrutura social. Colocam os artistas circenses como seres capazes de

³⁴ Benedito Sbrano

³⁵ Silva, 2009.

³⁶ “dimensões concretas e históricas de uma dada realidade, Dimensões desafiadoras dos homens, que incidem sobre elas através de ações que Vieira Pinto chama de ‘atos-limite’ – aqueles que se dirigem à superação e à negação do dado, em lugar de implicarem sua aceitação dócil e passiva.” (FREIRE, 2019, p. 125, 71ª Ed.)

alcançar um “inédito-viável”³⁷ apenas para os que, assim como eles, compõem essa estrutura social, artística e marginal chamada circo.

O palhaço PicoLy diz que o povo de circo tem mania de ser feliz. Acredito que essa mania seja fruto do processo educacional com mania de liberdade. Essa forma de encarar o mundo é fruto de um modelo de educação revolucionário, que se encontra no cerne do fazer circense, que centraliza o aprendiz no processo de educação e se dá no encontro dos corpos, sempre respeitando os limites e potências individuais. Digo que é revolucionária porque as práticas educativas circenses, na lona, na escola, nas convenções ou na rua, formam indivíduos-artistas do *quefazer*³⁸, uma vez que tanto os educadores quanto os educandos pensam o seu fazer, e fazem, pensando o que entendem por circo e a forma pela qual pretendem dar continuidade ao mesmo.

O que se via no microcosmo do circo-família, e que foi herdado pelas novas gerações circenses, seja de lona ou não, era uma liderança que educava e tornava os educandos fazedores e pensadores do fazer circense, e não meros repetidores de um modelo imposto.

1.2 Acrocabias artísticas e acrobacias desportivas: distinções entre circo e esporte

Durante a pandemia do COVID-19, nos meses de isolamento social mais rigoroso, fiz diversas entrevistas *on-line*, com pessoas ligadas ao circo e com conexão aos campos da ginástica, do teatro e da dança. Escutei relatos variados: uns se juntaram ao circo tardiamente; outros iniciaram sua vida no circo desde muito jovens, no seio de famílias circenses; alguns sequer se autodenominam circenses, mas encontraram no circo um espaço de formação e desenvolvimento artístico paralelo às suas áreas. Os entrevistados e entrevistadas foram Ângela Cerícola³⁹, Bárbara Abi-Rihan⁴⁰, Erick Tuller⁴¹, Eduardo Rios⁴², Fábio Lacerda⁴³,

³⁷ “Momento em que estes [oprimidos] as percebem [situações-limite] não mais como uma ‘fronteira entre o ser e o nada, mas como uma fronteira entre o ser e o mais ser’ [...] Percepção em que está implícito o *inédito viável* como algo definido, a cuja concretização se dirigirá sua ação.” (FREIRE, 2019, p. 130).

³⁸ “O quefazer é teoria e prática. É reflexão e ação. Não pode reduzir-se, como salientamos no capítulo anterior, ao tratarmos a palavra, nem ao verbalismo, nem ao ativismo.” (FREIRE, 1921-1997).

³⁹ Nascida em 1957, Ângela Cerícola é acrobata, trapezista e equilibrista. É graduada em Pedagogia pela Universidade Castelo Branco do Rio de Janeiro. Filha de William Cerícola e Maria Moreira Cerícola, Ângela pertence à terceira geração da família Cerícola. Foi professora da ENCLO de 2006-2017.

⁴⁰ Atriz, circense e fundadora da Multifoco Cia de Teatro. Formada em Arte Dramática pela escola técnica estadual de teatro Martins Pena em 2011; em acrobacia aérea e portagem pelo PROFAC em 2017. Graduada em Estética e Teoria do Teatro pela unirio. Professora de acrobacias aéreas.

⁴¹ Ver nota 6.

⁴² Natural de Recife (PE). Estuda teatro desde os 15 anos. Ainda em Recife se formou em Jornalismo e integrou os Doutores da alegria. Em seguida mudou-se para Londres, onde se formou na LISPA (*London International School of Performing Arts*). Posteriormente veio para o Rio de Janeiro, onde reside até hoje e integra a companhia Barca dos corações partidos, que trabalha com música e teatro.

⁴³ Ver nota 22.

Fernanda Mas⁴⁴, Orlando Caldeira⁴⁵, Palu Felipe⁴⁶, Regina Oliveira⁴⁷, Ricardo Rocha⁴⁸ e Roberto De La Costa⁴⁹. Suas histórias e seus percursos são heterogêneos, mas todos apresentaram um ponto em comum muito específico: a preparação corporal.

Ressalto que essa preparação corporal não se restringe apenas a modos de se preparar o corpo, no sentido de executar um treino físico com o objetivo de obter certas qualidades corporais e/ou de aprender movimentos que pertencem ao universo circense. No decorrer da pesquisa meu pensamento sobre o que é, ou pode ser, a preparação corporal e, conseqüentemente, qual a função do preparador corporal, foi sofrendo algumas mudanças. Por esse motivo gostaria de deixar claro que enxergo a preparação corporal como um processo pedagógico e estético que acontece por meio de trocas, conversas, transferências e construção de saberes corporais e psicossociais. Neste sentido, o preparador corporal desempenha a função de professor/mestre, uma vez que está na posição de portador de um conhecimento específico que será passado adiante, sua função passa pelo preparar tanto quanto pelo ensinar e pelo cuidar das pessoas e da qualidade do processo artístico.

Considero importante reiterar que os movimentos acrobáticos também estão presentes em outros universos, como o da ginástica. Faço essa ressalva, pois, apesar de hoje existir uma disputa referente a quem detém e pode passar adiante as práticas acrobáticas, antes do surgimento e, durante os primeiros anos da ginástica como esporte e da criação da educação física como campo de saber acadêmico, as atividades ginásticas e acrobáticas eram praticadas, divulgadas e ensinadas pelos espetáculos e artistas circenses (SILVA, 2007).

Atualmente, embora os truques sejam similares, quando não os mesmos, existem distinções fundamentais que precisam ser reafirmadas entre os circenses acrobatas e os ginastas. Os ginastas treinam para competir, os artistas de circo ensaiam para emocionar e divertir o público. O trabalho dos primeiros tem por objetivo a superação de limites físicos

⁴⁴ Circense, preparadora corporal e atleta, fez ginástica olímpica e nado sincronizado. Integrou o elenco do espetáculo *O do Cirque Du Soleil* por oito anos. Ao retornar para o Brasil trabalhou na Intrépida Trupe, no grupo Os fabulosos, no Circo Estrada. Formada em preparação corporal pela faculdade Angel Vianna.

⁴⁵ Ator, diretor, produtor, diretor de movimento e circense. Formado pela Escola Técnica de Teatro Martins Pena (2009) e pela Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (2013). É integrante das companhias de teatro: Coletivo Preto e da premiada *Troupp Pas D'argent*.

⁴⁶ Ver nota 21.

⁴⁷ Atriz, trapezista e palhaça. Integrante fundadora do Teatro de Anônimo, formada pela Escola Nacional de Circo (1992).

⁴⁸ Professor e diretor teatral. Mestrando em Artes Cênicas pela unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), onde se graduou no curso de direção teatral. Formado pela escola técnica estadual de teatro Martins Pena. Diretor artístico e um dos membros fundadores da Multifoco Cia. de Teatro

⁴⁹ CEO do Mundo De La Costa e do Circo De La Costa Empreendimentos. De família tradicional, nascido no Brasil, sua família veio da Europa no séc. XIX, em meados de 1830. Atua com circo desde os seis anos de idade, sua formação enquanto artista se deu em casa e na ENC, uma vez que seu pai, Aberaldo Costa, o palhaço Zé Linguíça, era professor na escola.

dentro de ambientes controlados. Os circenses buscam a superação dos limites de conexão e atenção com o outro, e em relação a eles mesmos. O objetivo do circense é *ganhar o outro* com sua apresentação, não *ganhar do outro*, como é o caso da ginástica. Se fizermos para *ganhar do outro*, ao invés de fazermos para *ganhar o outro*, não faremos arte.

Nesse sentido, nós, circenses, somos semelhantes aos ginastas, no que concerne aos movimentos que executamos. Todavia, temos diferenças cruciais, que não estão relacionadas à execução, ao tipo ou à qualidade dos movimentos trabalhados. A diferença entre o circo e a ginástica está no *como* e no *porquê* se faz.

O *como* do atleta está ligado a uma forma pré-definida que precisa ser rigorosamente cumprida, pois isso interfere na sua pontuação final. O *como* do artista passa pela forma, mas é uma construção somática, no sentido de que o movimento deve ser adequado a cada corpo: sua execução é fruto de uma refinada autopercepção, de um autoconhecimento, por meio do qual busca-se executar o movimento, nesse caso específico o movimento acrobático, de forma expressiva, criando um canal de comunicação entre artista e público.

Tomemos como exemplo o *Flip-flap*, que é um movimento de reversão atrás, executado em duas etapas. Na primeira, a pessoa parte da posição vertical, fazendo um salto para trás e, ato contínuo, assume uma posição, ainda vertical, mas invertida, com o apoio sobre as mãos. Na segunda etapa da acrobacia, o corpo é impulsionado pelas mãos no chão, e o indivíduo retorna para a posição vertical. Em uma aula e/ou competição de ginástica, esse movimento costuma ser executado com o descolamento dos corpos para trás, geralmente após uma rondada⁵⁰. No circo o mesmo movimento, é usado tanto em deslocamentos para trás (com o artista acabando para trás do lugar onde começou a acrobacia, tal qual na ginástica), sem deslocamento (coincidindo o ponto inicial e final da acrobacia) e com deslocamento para frente (acabando a acrobacia em um ponto a frente de onde se estava antes do movimento). Essa mudança no deslocamento só é possível ao retirar o movimento acrobático do ambiente esportivo, composto por regras e pontuações, e retorná-lo para o ambiente do movimento plástico. A acrobacia é uma forma de expressão que possui necessidades específicas para que ela seja executada com segurança. Para além dessas especificidades, ela segue como uma linguagem artística e, como tal, se mantém aberta a inovações e variações que cada circense queira e consiga imprimir para melhor se expressar (Falar mais sobre esse expressar-se, essa

⁵⁰ Movimento similar à estrela, sua diferença consiste no fato de que na rondada as duas mãos tocam o solo ao mesmo tempo, e as pernas se unem no ar, passando pela posição da parada de mão e aterrissando com os dois pés simultaneamente.

utilização da acrobacia enquanto linguagem, enquanto construção de discurso/afeto a respeito do sujeito).

O *porquê* do atleta está ligado à competição. A aquisição de movimentos a serem executados (em alguns casos de forma isolada, em outros fazendo parte de pequenas sequências, que raramente passam de cinco movimentos) decorre da busca pela perfeição na execução da acrobacia para adquirir pontos a fim de derrotar os outros competidores. O *porquê* do circo está ligado à construção cênica. A aquisição de movimentos acrobáticos pelos circenses pretende a superação dos limites de conexão e atenção com o espectador e com o próprio acrobata.

É importantíssimo estabelecer essa diferença ontológica, porque somente a partir dela é possível apreender o motivo do circo ser uma prática tão importante para o desempenho do ator em cena. Caso o único objetivo seja aprender a executar um movimento acrobático dentro de um contexto e ambiente específicos, o ator pode praticar tanto circo quanto ginástica. Mas se o objetivo for adquirir um repertório de movimentos que permita maior versatilidade e possibilidades de jogo em cena, recomendo fortemente que se dê prioridade às práticas circenses.

Considerando que o trabalho e o ambiente de apresentação dos atores não são controláveis como o da ginástica, mesmo que o ator aprenda o movimento necessário, é possível que não consiga executá-lo fora das condições específicas na qual tal ação foi apreendida. Uma das primeiras diferenças entre o ambiente da ginástica e o do teatro está no piso. O ator se apresenta em um palco, na rua, em espaços alternativos, como galerias e hospitais. Em cada um desses lugares existe um tipo de piso. Na ginástica, treina-se para competir em um tablado próprio para saltos, feito especificamente para melhorar o desempenho dos atletas e diminuir o impacto das acrobacias nas articulações, bem como amortecer eventuais quedas.

Outra diferença muito importante é a iluminação. Em um treino, e em uma competição de ginástica, a luz é um elemento estável; já em uma peça, a luz pode mudar, pode trocar de cor, se reduzir a um foco. Essas alterações interferem na visão do ator, sem contar o vácuo produzido pela plateia, que geralmente fica apagada, impedindo que o ator tenha qualquer referência visual nessa direção. O que pode dificultar movimentações nas quais o ator se encontra voltado para o público, uma vez que o referencial visual é tido como um condicionante para a execução de algumas acrobacias.

No circo, esse risco é menor. Na prática circense aprende-se um movimento de forma que ele possa ser usado nas mais diferentes situações propostas pela cena e pelos locais nos

quais se encena. O artista de circo, durante os ensaios, se prepara para apresentar seus truques em situações variadas e adversas.

Ainda refletindo sobre o *porquê* de se aprender um movimento acrobático, lembro-me de uma conversa que tive com Alex Machado, que é circense, professor e pesquisador. Nesta ocasião, ele defendeu que um artista circense não treina um movimento, ele ensaia um movimento. Desde então, mudei a forma como descrevo a minha prática. O treino tem fim em si mesmo: quando se treina uma acrobacia, seja ela qual for, o movimento se encerra em um processo de aprendizado que, após a assimilação é finalizado. Este é um procedimento que vejo mais próximo ao universo desportivo, que tenta estabelecer limites entre os modos de se mover e os movimentos realizados no espaço de treino/aprendizagem e o restante da rotina do praticante. Esta é uma cisão proposital que tem como objetivo preservar a integridade física dos atletas. Mas, a meu ver, ao mesmo tempo em que protege, essa restrição de movimentos (que elege locais onde é permitido/seguro se mover de forma acrobática e locais onde não se pode/não é seguro realizar acrobacias) pode criar uma restrição no modo como o praticante/atleta percebe o próprio corpo e suas potencialidades a depender do ambiente em que esteja.

Ao ensaiar uma acrobacia, o circense o faz projetando as possibilidades de uso e aplicação futuras. Por exemplo: treina-se um *mortal* para aprender um *mortal*; ensaia-se um *mortal* para usá-lo na cena. E a cena, em qualquer expressão artística, circo, teatro, dança, entre outras não é uma definição geral. O artista deve sempre se perguntar: Que cena é essa? Quem é a sua personagem nessa cena? Como ela se movimenta? É possível executar essa acrobacia a partir do corpo dessa personagem? Se não for, que adaptações precisam ser feitas no movimento para que ele se torne possível, ou o que falta neste momento que impede o/a artista de executar o movimento? Qual é a ambientação da cena? Existe um cenário? A movimentação vai ser feita fora, dentro, sob ou sobre o cenário? Qual dessas opções é a mais interessante para a cena? Qual dessas opções vai conquistar o público?

Esses são apenas alguns dos questionamentos que surgem quando se ensaiam números circenses. A produção incessante de questionamentos e considerações de variáveis acerca da execução e recepção de cada movimentação gera, no/a artista, um estado de atenção aos seus processos corporais e somáticos, que influencia diretamente no seu estado de prontidão, atenção e presença em cena, que são muito particulares ao circo, mas que são aplicáveis e desejados também em outras artes.

O circo é mais do que uma forma ou conjunto de técnicas. Para além da teatralidade circense, que é “composta pelo ato de conjugar controle de um instrumento, gestos,

coreografia, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia e relação com as outras representações no espetáculo” (SILVA, 2007, p.20), o circo se faz a partir de processos corporais (entendidos como modos de se pensar e estar em relação consigo mesmo e com o espaço) tanto quanto de processos formais (confeção e reprodução de movimentos, estruturas ou padrões visuais).

Em ambos os processos, o/a artista circense se relaciona diretamente com o risco, seja naquele que o cerca dentro da cena, ou no qual ele/a se propõe ao entrar em cena e executar seu número. Nesse sentido, acredito que uma das maiores riquezas presentes no circo está no aprender a como enxergar a cena. Um artista de circo lida com seu ofício com atenção e cuidado. Essa postura diante do espetáculo reconhece e valoriza o risco em cada parte da estrutura e é justamente este processo que engaja o público na ação, fornecendo ao circense o tão desejado estado de presença.

Esta qualidade de presença, por exemplo, é um estado de se estar e se colocar em cena que é pesquisado, estudado e desejado por inúmeros pesquisadores e artistas de teatro. Segundo Pavis (2011, p. 305), ter presença é “saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a *identificação* do espectador”. Mas a produção da presença no contexto circense não se dá unilateralmente, não é uma coisa que o/a circense possui e que escapa ou é direcionado ao público. A presença é uma criação coletiva, que é produzida por um aumento da coesão sensorial, que ocorre, por exemplo, quando se reconhece os riscos presentes em cena⁵¹.

Ao reconhecer a existência do risco (entendido não somente como o risco físico, mas também o risco simbólico), todos os espectadores, imediatamente, se põem em alerta e este estado do público presentifica o artista em cena, uma vez que eles direcionam seu foco para a ação em que o risco está presente. Esta presentificação pode ser explicada pelo fenômeno de empatia cinestésica que “se refere à sensação dos espectadores de que eles estão participando dos movimentos observados, podendo sentir o efeito de reviver memórias de experiências anteriores com os mesmos caminhos musculares” (HAGENDOORN, 2004, apud LESSA, JESUS, CORRÊA, 2015). Esse jogo, no qual o/a artista contracena diretamente com o risco e escolhe quando aumentar e quando diminuir sua intensidade, é a base de uma prática que no circo costuma-se chamar de “vender o truque”. Nesse sentido, a presença do/a circense aumenta proporcionalmente a sua capacidade de vender o truque, ou seja, de mostrar para a plateia o quão difícil e perigosa aquela ação pode ser, podendo ou não ser um movimento

⁵¹ Para análises mais amplas relacionadas aos riscos inerentes ao universo circense, ver o livro de Ferreira, Bortoleto e Silva (2015).

acrobático, pode-se vender um truque de malabares, mágica, equilíbrio, a simples ação de sentar numa cadeira, ou a ação não tão simples de tocar um instrumento. Vender o truque é uma técnica própria, que está para além da modalidade a ser executada, é um modo de relação, construção de diálogo e produção de empatia.

Esta capacidade tão cara ao circense, de se relacionar com o risco, se dá, a meu ver, pelo fato de que desde sua preparação, passando pelos processos de ensino, aprendizagem e ensaios até, enfim, chegar à cena, o circense trabalha sempre com um mesmo material: o risco.

Não existe a possibilidade de uma pessoa se tornar, nem de se manter como artista circense sem fazer uma preparação corporal. E quando digo isso não quero falar apenas de “maromba”. Não é uma preparação exclusivamente física, não é apenas sobre adquirir massa muscular, resistência ou flexibilidade. É sobre preparar o corpo para entrar e estar em cena. O exercício físico dentro do circo é um meio pelo qual pode se aumentar as possibilidades corporais. A barra é feita para ter mais força no trapézio, por exemplo. O abdominal para girar um mortal com mais velocidade. Sendo assim, não tem uma mera finalidade estética corporal (no sentido de conquistar um corpo belo), mas processual (no sentido de obter mais possibilidades de criação). O artista treina o corpo para ampliar a cena.

2 MULTIFOCO COMPANHIA DE TEATRO: O USO DE TÉCNICAS CIRCENSES NA TRILOGIA MATÉI VISNIEC

Neste capítulo vou me debruçar sobre três espetáculos da Multifoco Companhia de Teatro⁵²: *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado*; *A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa*; *Migraaaantes ou tem gente demais nessa merda de barco*. Interessa-me entender de que forma o trabalho com circo, especificamente com as técnicas de acrobacia de solo, aérea e portagem, influenciaram no desempenho dos atores em cena e no desenvolvimento das personagens e de suas relações.

É perceptível o uso de diferentes técnicas e procedimentos circenses nestes três espetáculos. Esta interação circo/teatro propicia o desenvolvimento de uma cena, através da criação de um ambiente de risco, que suscita a atenção do espectador e demanda foco do ator, criando um processo de geração de presença através da relação espectador/ator/técnica circense.

⁵² Os links dos espetáculos, bem como suas fichas técnicas e uma análise mais detalhada de cada um deles e dos atores que participaram de cada montagem estão disponíveis nos apêndices A, B e C.

Essa pesquisa parte da premissa que a aprendizagem de técnicas circenses permite aos atores e atrizes mais possibilidades de criação de cena e de personagens, produzindo, conseqüentemente, cenas e espetáculos mais interessantes e impactantes. Com isso, quero dizer que me interessa analisar qual é a relação entre prática circense e criação teatral (desenvolvimento de personagens, cenas e espetáculos). Por esse motivo, decidi tomar como base os três espetáculos da companhia. Assim, poderia estabelecer um comparativo dos atores e atrizes de uma montagem para outra. Tendo em vista que a utilização de técnicas circenses na preparação dos atores e atrizes durante os processos de montagem foi uma constante nos três espetáculos, tenho a possibilidade de observar, fazer análises e comparações do trabalho da Multifoco em três perspectivas: 1- o desempenho dos atores e atrizes da companhia e o tempo que cada um teve de contato com circo; 2- as mudanças no trabalho corporal dos atores e atrizes da companhia do primeiro ao terceiro espetáculo; 3- o trabalho corporal dos atores e atrizes da companhia e o trabalho dos atores e atrizes que participaram da segunda e terceira montagem, mas não fazem parte da companhia.

No espetáculo *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado* a utilização de técnicas circenses permeia todo espetáculo, mas os momentos acrobáticos são concentrados nas cenas feitas pelos atores e circenses Bárbara Abi-Rihan e Fábio Lacerda. As dinâmicas de organização espacial, de relação entre atores e atrizes e de uso dos materiais cênicos, sobretudo na manipulação da luz, dialogam com as formas de construção de sentido e de espaço utilizadas no circo. Os atores e atrizes se movimentam, para além dos movimentos estritamente acrobáticos, numa lógica acrobática, na qual o eixo longitudinal pode ser invertido, na possibilidade de sustentação e deslocamento corporal através da manipulação do outro. Os objetos são utilizados para além do segurar, largar e entregar. É possível lançar, manipular, conduzir, tal qual se faz com malabares.

Quando fui assistir a este espetáculo pela primeira vez, já conhecia um pouco o trabalho da companhia. Sabia que havia circenses no elenco, então fui com objetivos muito claros, de ver de que forma o circo - não sabia na época quais seriam as linguagens circenses utilizadas no trabalho da Multifoco - dialogaria com a cena teatral e como seria o desempenho dos artistas de circo em cena. Se de alguma maneira o fato deles fazerem circo influenciaria na construção corporal das suas personagens ou se as técnicas circenses seriam utilizadas de forma separada da construção das personagens, como se não pertencessem àquele universo cênico.

Confesso que fiquei surpreso, durante o espetáculo, por perceber que as técnicas de acrobacia e portagem estavam tão imbricadas na construção das personagens que a cena se tornava extraordinária devido à cotidianidade com a qual se utilizavam movimentações acrobáticas no deslocamento e na construção de relações entre as personagens. Além disso, outro fato que me marcou profundamente, não só nessa peça quanto nas outras peças da companhia, foi à utilização das dinâmicas circenses na cena teatral. Refiro-me a forma com a qual os atores e atrizes utilizam os objetos como elementos de jogo e manipulação. Existe uma atenção, mais até do que uma destreza, na hora de manipular objetos. Falo também da atenção entre os atores e atrizes, que direcionam o olhar para seus companheiros de cena de forma atenta e contínua. Esse lugar é muito similar à atenção do circense que sabe que se desviar o foco pode causar ou sofrer um acidente.

Dito isso, ressalto agora os momentos que me marcaram:

Em primeiro lugar, não consigo esquecer as cenas do Assessor e do Governador. A grande agilidade de Bárbara e Fábio em alterar suas posições corporais, passando de uma postura acrobática à outra, sem perder o foco dentro da cena, com preocupações visíveis quanto ao risco de suas movimentações, fazendo a narrativa ter tanta importância quanto a movimentação corporal, sem deixar que ela seja apenas um material secundário, ou desimportante. Existe uma preocupação em dizer bem o texto, para que possa ser entendido. A movimentação acrobática deixa visível no espaço as dinâmicas de poder, opressão e manipulação existentes entre as personagens, amplificando a carga simbólica do texto falado.

Nas cenas com essas personagens, são expressas, espacialmente, relações de codependência, opressão e restrição que se estabelecem, marcadamente, pela movimentação acrobática. Bárbara e Fábio desenvolvem as movimentações dessas personagens através da portagem, usando seus corpos sobrepostos para criar uma relação visualmente disforme, mutável, instável, inconstante, repressiva e exaustiva.

A forma como os atores criam o espaço ao seu redor, aliando a narrativa textual com a criação, transformação e transição de figuras acrobáticas proporciona agilidade à cena, bem como estabelece alguns signos visuais que amplificam o discurso das personagens.

Um segundo momento que me impressiona é a fábula do rei que diminuía. Nesta cena, o que me prende não é a complexidade da movimentação, mas a harmonia entre os atores que se movimentam precisamente, criando e preenchendo espaços, diminuindo seus corpos dentro de valas fictícias. É uma cena com uma movimentação rigorosamente marcada, parece uma sequência acrobática de tão precisa. A coordenação dos deslocamentos dos atores é notável,

existe uma cadência coletiva durante as movimentações. Ao final, vemos o Erick Tuller, que é o ator mais alto, mimetizando a morte do rei milimétrico sendo esmagado por uma gota de chuva. Nesse momento, observamos o corpo grande e esguio do Erick diminuir centímetro a centímetro, de forma resistente, até enfim chegar ao chão, quando os outros atores dão por liquidada a vida do pequeno Rei.

Essa mimetização se assemelha ao jogo dos palhaços nos picadeiros, que dão vida a narrativas, nesse caso absurda, através da criação de um corpo grotesco. O corpo disforme, retorcido e encolhido de Erick, em contraponto com os corpos eretos e cotidianos de seus companheiros que o observam parados, imprime uma relação de figura e fundo que torna a cena cômica mesmo sem o texto, apenas pela relação e oposição das personagens.

A importância que dou a esses momentos é fruto de toda uma estrutura de manipulação sensorial⁵³, que coopta minha atenção para momentos específicos da cena. Um dos fatores mais importantes de manipulação sensorial são os corpos dos atores e atrizes, que são apresentados nas suas valências mais incríveis, não convencionais e extraordinárias. Os atores e atrizes se colocam em situações corporais complexas, o que gera uma resposta física do espectador, que através dessa resposta cria um vínculo direto com a cena. O corpo serve como a lança que forja o *punctum*⁵⁴ na memória do espectador.

Outra forma de manipulação sensorial é o modo como trabalham com o gerenciamento de luz em cena. Os atores e atrizes se revezam na manipulação de oito refletores que são movimentados livremente pelo palco, ora iluminando uns aos outros, ora modificando o espaço através do direcionamento de feixes de luz. Essa manipulação me chama a atenção especialmente pela sua proximidade com algumas técnicas de malabares⁵⁵. Essa forma característica de trabalhar com a iluminação em cena, leva para dentro do ambiente teatral o risco, que é uma constante na cena circense. Sendo que, neste caso, o risco não reside na queda do objeto manipulado, o refletor, mas no desvio de sua trajetória, da luz emitida, que poderia, caso ocorresse, romper a dinâmica de algumas cenas, que se

⁵³ É um mecanismo conceituado por ALMEIDA (2008) que consiste na criação de uma redoma sensorial extraordinária através do deslocamento de ações e/ou objetos de seus ambientes comuns, para ambientes estranhos aos mesmos. *A fonte*, uma obra de Marcel Duchamp é um bom exemplo do que é uma manipulação sensorial. O caráter extraordinário não era a réplica do mictório, em si, mas o fato de expô-la numa galeria como uma obra de arte.

⁵⁴ Segundo Barthes o *punctum* “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*.” (BARTHES, 2015).

⁵⁵ Considero importante ressaltar que as técnicas de malabares não se restringem a lançar e pegar objetos, essa é uma das possibilidades, mas o malabares é um conjunto de técnicas de manipulação de objetos, que variam de tamanhos e formatos, bem como na forma de manipulação.

estabelecem através de um jogo de revelar e esconder uma vez que o espaço ficcional é criado, majoritariamente, a partir da ilusão dos corpos desaparecidos e das luzes autônomas.

Em *A palavra progresso da boca da minha mãe soava terrivelmente falsa*, a produção de imagens fantásticas durante o espetáculo nos oferece diversos quadros provocantes, ameaçadores, sensuais e violentos. Aqui pude observar o desenvolvimento e a incorporação dessa corporeidade circense no Erick Tuller e na Viviane Pereira, que também estavam em cena em *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado*. Também pude analisar progressão no trabalho corporal da Bárbara Abi-Rihan e do Fábio Lacerda, e contrastá-los com o trabalho corporal da Camila Zampier e do Luan Vieira, que não estavam em cena no espetáculo *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado*.

Um fator importante nesta montagem é que, a partir dela, o Palu Felipe entrou para a companhia como preparador corporal e diretor de movimento. A presença dele na companhia teve grande importância para o espetáculo e para o trabalho dos atores e atrizes em cena. Nesta peça as técnicas circenses estão presentes em maior quantidade, sendo executadas por todos os atores e atrizes, ainda que os movimentos mais complexos continuem concentrados na Bárbara e no Fábio.

A movimentação dos atores e atrizes se tornou algo fantástico neste espetáculo pela utilização casual de algumas ações que são comuns ao universo circense, mas se vê com menos frequência no teatro como: saltar, pendurar, equilibrar, portar (no sentido de exercer a função de portô/portora, sustentando e equilibrando alguém). Esse tipo de relação com o corpo gera o que BARBA (2012) chama de “equilíbrio precário” ou “equilíbrio de luxo” e o “corpo dilatado”. Nas palavras do autor “A busca de um equilíbrio extracotidiano exige um esforço físico maior; mas é a partir desse esforço que as tensões do corpo se dilatam e o corpo do ator nos parece vivo antes mesmo que ele comece a *se expressar*.” (BARBA, 2012, p. 92).

Após essa comparação, gostaria de firmar minha hipótese de que a aprendizagem de técnicas circenses por parte dos atores e atrizes é capaz de torná-los mais expressivos em cena. Isso pode ser entendido tanto do ponto de vista dos atores e atrizes, que após o contato e a prática regular de movimentos acrobáticos, incorporam os mesmos aos seus repertórios, tornando-se capazes de executá-los facilmente apesar da sua complexidade, o que permite sua utilização em diversas situações, transformando partituras corporais e/ou cenas cotidianas, em momentos fantásticos e de maior plasticidade. Mas também pode ser entendido do ponto de vista do espectador que, ao se defrontar com artistas que assumem posições ou executam ações extraordinárias de forma aparentemente simples, se veem diante de pessoas que

possuem esse “corpo dilatado”, que se movem e se colocam em situações de risco e em “equilíbrio precário” propositalmente, sem hesitação.

Gostaria de comentar três cenas que destacam essa potência do movimento acrobático no deslocamento espacial, compondo múltiplas camadas visuais, que geram reviravoltas no ritmo do espetáculo.

A primeira cena é uma transição que acontece após um solilóquio dito pela atriz Viviane Pereira, endereçado ao filho morto. Ao final do texto a atriz solta um berro que é seguido pela música “Shock” de Ana Tijeux. A partir deste momento, se inicia uma reorganização espacial completa. Viviane se dirige a uma cadeira, enquanto todos os outros atores começam uma troca de figurino vigorosa, arrancando peças de roupa do corpo, pulando sobre a mesa e em direção aos outros atores que se colidem, se encaram e fazem movimentos acrobáticos em dupla ou solo.

Esta transição, rápida e intensa, termina quando Fábio pula em direção à Bárbara, se segurando na barra do poço⁵⁶ sustentando o corpo fora do chão enquanto mantém um esquadro⁵⁷ em direção à Bárbara, gerando assim uma nova quebra de ritmo na cena. Esse momento se tornou algo muito emblemático para mim. Uma mulher dança uma música que fala sobre revolução, um homem violentamente tenta removê-la de seu lugar e, como resposta ao ataque, a mulher continua a dançar, resistindo de modo paradoxalmente pacífico e violento. Ressalto que as movimentações violentas nessa transição acontecem por meio de acrobacias.

A segunda cena⁵⁸ que gostaria de comentar acontece no primeiro quarto do espetáculo. Bárbara e Fábio discutem. Durante a discussão, Bárbara enverga o corpo de Fábio para trás duas vezes, e o segura nessa posição, formando um grande arco humano. Sua tentativa de “dobrar” o Fábio ganha uma dimensão física. Não conseguindo dissuadi-lo a dar uma resposta que lhe seja satisfatória, ela o ataca com mais vigor, e repete ameaças enquanto o escala, acabando, por fim, sobre suas mãos, numa postura chamada “pé-mão”⁵⁹. Aqui vemos outro ponto de inflexão, no qual novamente a movimentação acrobática é utilizada como potencializadora do discurso, acrescentando à agressividade das ameaças verbais, o risco de morte e lesão inerente à acrobacia, e à relação hierárquica entre as personagens, as figuras do

⁵⁶ O poço é um elemento cenográfico de grande relevância para o espetáculo, sendo utilizado de diferentes formas por toda a peça.

⁵⁷ Posição de controle na qual uma pessoa sustenta ambas as pernas fora do chão num ângulo de 90° ou inferior.

⁵⁸ Esta cena começa em 30:32 minutos de peça.

⁵⁹ Esta é uma postura de equilíbrio na qual a volante fica em pé sobre as mãos do portô, que a sustenta, também em pé, com os braços flexionados, mantendo suas mãos, e consequentemente os pés da volante, na altura dos ombros.

opressor e oprimido numa dimensão espacial, na qual a personagem do Fábio é visualmente pisada pela personagem da Bárbara.

A terceira cena⁶⁰ acontece no último quarto do espetáculo. Ela começa com Bárbara fazendo um peito de pombo⁶¹ na barra horizontal do poço, enquanto a Camila está no chão aos berros e termina com a Bárbara acocorada para fora do poço, segurando-se a uma das barras laterais para não cair, enquanto Camila se apoia nas duas barras laterais fazendo uma parada de mão em diagonal, criando uma seta com seu corpo, que aponta diretamente para Bárbara.

Podemos observar uma mudança espacial que reflete a condição das personagens. A personagem de Bárbara passa de um voo de liberdade a uma posição de medo e opressão; Camila passa de um lugar de simples irritação, para uma raiva feroz, como uma predadora pronta para liquidar com sua presa. E enquanto estamos atentos a essa mudança tão dramática de posições, Luan é enterrado sobre a mesa. Bárbara veste um casaco que lhe foi jogado por cima do corpo soterrado, a luz muda e a cena é transportada para outro lugar.

Os exemplos citados anteriormente são alguns dos diversos momentos em que as técnicas circenses e acrobáticas são utilizadas como meio de condensação e expressão dos vetores de intenção da cena. Neste sentido, a percepção do ator/acrobata ou do ator/circense, sobre si se assemelha a do dançarino que, segundo Pavis, “está ligada à imagem corporal do observador; ela é antes de tudo motórica e cinestésica” (PAVIS, p. 118, 2008).

Ressalto que, quando se pensa a “imagem corporal do observador”, está se pensando a capacidade que determinado movimento tem de provocar um movimento no espectador, de convidá-lo a ter aquela sensação através do corpo do ator e/ou de memórias corporais que possam se assemelhar à sensação que ele imagina que o ator está sentindo naquele momento. Essa matemática é o que gera o “frio na barriga” de quando se vê um espetáculo circense. É pensar, ao construir a cena, *o que* o espectador vai pensar que você está sentindo naquele momento. Esse raciocínio embasa a ideia de “vender o truque”, que é uma expressão e uma ação que será retomada e aprofundada no terceiro capítulo.

Neste espetáculo a acrobacia tem duas funções: 1 - Função de encantamento, que se apresenta na forma de mobilização de afetos a partir de uma empatia cinestésica e engajamento corporal; 2 - Mecanismo ilusório, desviando a atenção do espectador dos momentos de construção e preparação para as cenas seguintes, direcionando o seu olhar para

⁶⁰ Esta cena começa em 1:18:16 hora de peça.

⁶¹ Nessa posição a artista equilibra o corpo na horizontal, apoiando apenas a região pélvica na barra.

as performances fantásticas. Essa ilusão é revelada de maneira explícita em uma cena⁶² na qual o Fábio faz um truque de mágica com uma moeda dourada que a Camila joga para ele. O foco do espectador é direcionado para aquela moeda reluzente. A partir do momento em que ela sai da mão da Camila, aquele pequeno ponto luminoso cria uma espécie de zoom no olhar do observador que, com seu interesse capturado por aquele pequeno objeto, agora escondido na mão do Fábio, ignora o movimento dos outros atores, como por exemplo, Bárbara, que se desloca para o fundo da cena e pega um violão, enquanto Luan se dirige até Erick, pegando uma blusa, que veste de imediato, e um microfone.

Dito isto, afirmo que a técnica circense, especificamente as acrobacias (de solo, em grupo/portagem e aéreas) no contexto desta peça, criam as moedas douradas do espetáculo, possibilitando um jogo constante de revelações e surpresas que cativam a atenção do espectador ao mesmo tempo em que produz um aumento de presença nos atores, que tal qual a moeda dourada, capturam os sentidos de quem os observa, gerando uma super presença, por meio de uma gigantificação causada pelo olhar focal.

Em *Migraaaantes ou tem gente de mais nessa merda de barco*, tive a oportunidade de ver em cena um elenco que em sua maioria ainda estava concluindo suas formações acadêmicas na área de teatro na unirio. Os cursos variavam entre atuação cênica, licenciatura e estética e teoria do teatro. Desta perspectiva pude analisar com mais clareza alguns pontos. Primeiramente, é notável a diferença na qualidade do tônus muscular entre os atores que tinham contato a mais e menos tempo com as técnicas circenses. Outro ponto de contraste interessante eram as formas de relação dos atores e atrizes com o espaço cênico e com seus companheiros de cena quando comparado cenas com atores e atrizes que já faziam parte da companhia e cenas com atores e atrizes da companhia com atores e atrizes que haviam entrado especificamente para essa montagem. Por fim, o último ponto que pude observar foi a diferença no trabalho corporal de pessoas que, apesar de suas formações prévias ou simultâneas, estavam inseridas dentro da mesma universidade e dispunham, a priori, das mesmas disciplinas, sendo que parte desses/as artistas tinham contato com a prática circense a mais tempo, enquanto outras tiveram seu primeiro contato nesse projeto.

Falando especificamente do espetáculo, a atenção do espectador é manipulada através da constante mudança dos ritmos propostos e das intervenções físicas e sonoras que geram as trocas de cena, bem como os efeitos de luz, que fazem uma troca abrupta na percepção que o espectador tem do espaço, que se alterna entre: geral, focal e multifocal. A junção destes três

⁶² Esta cena começa em 1:06:55 hora de peça.

elementos cria diferentes focos de atenção durante a peça, estabelecendo relações de tensão entre os atores e atrizes dentro e fora de cena, uma vez que a ação realizada fora interfere diretamente na ação de quem está dentro de cena.

Essa relação entre os atores e atrizes de dentro e os de fora se dá, em grande parte, pela introdução de cenas de coro. Os atores e atrizes fora de cena a invadem, criando uma série de estruturas polifônicas, que age, por vezes, em uma lógica diferente da desenvolvida no decorrer da cena. As movimentações do coro são marcadas pela presença de elementos acrobáticos, geralmente associados à portagem, como quando a Bárbara é elevada, se mantendo em pé a cima de todos os seus companheiros de cena, ou em uma cena, na qual o coro se divide em duplas, e em cada dupla um portô segura uma volante, fazendo-a ondular pelo espaço, tocando e sendo retirada do chão, servindo de brinquedo na mão do porto, tal qual o ursinho de pelúcia recuperado por Bárbara, na cena anterior, deveria ser manipulado por uma criança que morreu afogada.

Outros três momentos que acho importante destacar acontecem com personagens que não fazem parte do coro. Eles são feitos majoritariamente por atores e atrizes da companhia, que têm contato com as técnicas circenses há, pelo menos, quatro anos, com exceção de Felipe, que entrou neste espetáculo. Neles é possível perceber o desenvolvimento dos atores e atrizes da companhia: como as qualidades corporais foram aperfeiçoadas não somente no tocante ao repertório acrobático, mas também na qualidade do tônus muscular, da sua modulação e adequação a cada cena, além das novas proposições de corpos, movimentos e funções. A Viviane, por exemplo, é uma mulher pequena a quem um espectador poderia associar a imagem de fragilidade. No primeiro espetáculo ela não realizava muitas movimentações acrobáticas e, quando executava eram partituras de baixa complexidade acrobática. No segundo espetáculo, ela realizou cenas como volante, com um grau de dificuldade bem maior do que no primeiro. Neste espetáculo ela alterna entre a função de volante e portora, participando de cenas que necessitam muito preparo físico. Isso por si só já se torna um elemento de interesse para o espectador que é surpreendido ao ver uma mulher pequena sustentando (sendo portora) uma mulher maior.

O primeiro momento, que destaco, é a de tortura do Erick⁶³. Nesta cena, Fábio, irritado pelas mortes que o roubo do Erick causou, se equilibra sobre as coxas dele enquanto derrama água em seu rosto, numa alusão a fazê-lo engolir todas as notas do dinheiro roubou, resultaram na morte dos passageiros e que acarretariam na morte dele. Essa imagem se torna

⁶³ Esta cena acontece em 1:24:14 hora de peça.

algo muito forte na minha memória, pois cria uma metáfora visual que espacializa aquela situação de poder e fúria, ao mesmo tempo em que se contrapõe com as noções técnicas e a filosofia intrínseca à portagem – quem está na base sustenta e cuida de quem está em cima e quem está em cima depende de quem está em baixo para se manter seguro. O que vemos é um volante matando o seu portô, o que é perfeitamente compreensível e lógico pelo desenvolvimento da cena, mas alude também a história do Sapo e do Escorpião, na qual, mesmo sabendo que vai morrer, o Escorpião mata o Sapo que o transporta no rio.

O segundo momento é a dança da Viviane⁶⁴. Após dizer que vai dançar, Viviane sustenta Bárbara, que sobe e permanece sobre ela, em diversas posições, fazendo-a assumir posturas cada vez mais baixas, até enfim ficar deitada no chão, enquanto Bárbara se mantém em pé sobre suas coxas. Tudo isso aliado a um texto que fala sobre a mulher ser a causa dos males da sociedade desde tempos remotos, pois a toxicidade do seu corpo inebria e enlouquece os homens. Essa cena me deixa, enquanto homem, extremamente afetado, pois, mesmo pertencendo a uma cultura diferente, me pergunto o quanto de peso eu coloco sobre os ombros das mulheres com quem convivo, o quanto de responsabilidade que deveria ser minha eu transfiro para elas em forma de culpa, por serem mulheres.

O terceiro momento é uma cena feita por Bárbara, Fábio, Felipe e Viviane. Nesta cena, a personagem do Felipe perdeu sua esposa, Bárbara, em um jogo e tem de dá-la a outro homem, Fábio. Os dois arremessam a Bárbara de um para o outro, passando por vezes por cima de Viviane, que apesar de compartilhar o mesmo palco, desenvolve uma cena paralela, se projetando em outro espaço, em outro país, e se comunicando com a Bárbara através de um telefonema.

Nesta parte específica do espetáculo a técnica da portagem se mistura com a do malabares, vemos a manipulação do corpo da Bárbara, como um grande objeto sem direito a seguir seu próprio caminho. Esse jogar de um lado para o outro coordenado à movimentação da Viviane, que se desloca majoritariamente nos planos médio e baixo cria um efeito muito similar ao jogo de malabares com duas bolas criando arcos de tensão com possibilidade de colisão e um fluxo contínuo.

Tendo como base esses três espetáculos percebo que o risco do circo, instaura a violência e o terror, associado à possibilidade de morte não ficcional, na cena teatral, que por

⁶⁴ Ver nota 54.

sua vez se torna um quadro atrativo e instigante para o espectador que confrontado com a figura da morte reencontra o gozo da vida⁶⁵.

Importante ressaltar que quando falo da violência e do terror, não me refiro à agressividade no sentido verbal ou físico, muito menos a um gênero estético que tem por objetivo assustar o espectador, como se é feito nos filmes de terror, nos shows de horrores ou outras formas de arte e entretenimento que buscam uma resposta empática através do susto. Tomo esses dois termos emprestados da diretora norte-americana Anne Bogart (2011) que considera como um ato violento

Articular-se diante das limitações: é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas outras alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda. (p.53)

Sobre o terror, Bogart (2011) considera que “o teatro que não incorpora o terror não tem energia. Nós criamos a partir do medo, não de um lugar seguro e tranquilo.” (p.87). A aproximação da técnica circense à violência e ao terror se faz nesses parâmetros de retirada do sujeito de uma zona segura, movendo-o para uma zona de exploração e desenvolvimento de ações e relações num universo de movimentos codificados e preestabelecidos que se inserem numa lógica de risco uma vez que são realizados, quase sempre, num lugar de embate entre o corpo do/da artista e a força da gravidade.

Nesse sentido, a aprendizagem circense é, sobretudo, uma aprendizagem estética. É a criação de novas possibilidades de expressão. Não se relaciona somente com a forma do movimento, mas com a capacidade de imprimir no fundo tônico⁶⁶ dos/das artistas variações de intensidade que expressem determinados sentimentos e/ou sensações propositalmente. Além disso, a descoberta e familiarização com as situações acrobáticas permite que os/as artistas explorem o espaço e seus corpos de forma acrobática (não convencional, que subverte a lógica espacial e de utilização corporal cotidiana, se relacionando diretamente com o risco), mesmo que não esteja realizando acrobacias. Dito isso, considero que a aprendizagem circense é uma chave de investigação, exploração e proposição artística que permite aos atores e atrizes inventarem formas únicas de se relacionar.

Mas cabe ressaltar que esse efeito potencializador causado pela técnica circense não acontece apenas pela inserção da mesma no espetáculo de forma isolada. O processo de incorporação das habilidades, estéticas, técnicas e, principalmente, do risco ligado ao universo

⁶⁵ Segundo BRETON (2012, p.89) “Somente o contato [com o risco], mesmo que puramente metafórico, parece ter força suficiente para impulsionar, de maneira durável, uma relação com o mundo carregada de sentido, na qual o gosto pela vida se reconstitui.”

⁶⁶ Ver mais em GODARD, 2010.

circense deve ser feito por meio de um processo de construção e preparação dos atores e atrizes que precisam trabalhar corporal e psicologicamente para conseguir dialogar com a linguagem circense, de forma segura, no decorrer da cena teatral.

A Multifoco Companhia de Teatro é um grupo que investe muito tempo em seus processos. Os ensaios são longos e mantêm uma periodicidade regular. Os atores e atrizes realizam uma preparação corporal antes de cada ensaio, pensada especificamente para preparar seus corpos para realizar as sequências propostas ou para improvisar sequências corporais, individuais ou coletivas, sem que ocorram lesões.

Ressalto que essa preparação inclui a manutenção, ensino e desenvolvimento de movimentações acrobáticas. Nesse sentido, a inserção de técnicas circenses em cena não pode ser feita de modo dissociado de um processo pedagógico de aproximação, reconhecimento e ensino sobre as dinâmicas e formas de se relacionar e construir afeto dentro do circo. Por estarmos lidando com uma arte que coloca a vida dos artistas diretamente em risco, se faz necessária a criação de um ambiente de segurança e confiança mútua. Nos espetáculos da Multifoco, por exemplo, em que vemos grande quantidade de cenas com portagens, é necessário um trabalho extenso com os atores e atrizes que realizam essas cenas.

Trabalhar com circo não é apenas se colocar em risco, também é entregar a responsabilidade da sua segurança a outra pessoa, no caso de números coletivos, e isso não se faz de uma hora para outra. É necessário treino e preparo, tanto para conseguir fazer os truques quanto para reconhecer quando ainda não é capaz, ou identificar os momentos em que a impossibilidade está numa barreira autoimposta, o que é legítimo e na maioria das vezes está associado à necessidade de segurança.

Por esse motivo considero tão importante analisar o trabalho da Multifoco. Os atores e atrizes têm níveis de aptidão diferentes dentro da linguagem circense, e isso é completamente compreensível, alguns deles dedicaram mais tempo de suas vidas a aprender essa linguagem. Entretanto, em todos os processos é possível perceber que existiu uma construção coletiva que proporcionou uma relação de confiança, cuidado e responsabilidade entre os atores dentro de cena, principalmente nos espetáculos *Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado* e *A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa*. No espetáculo *Migraaaantes ou tem gente de mais nessa merda de barco* apesar de estabelecida essa relação, a interação entre os atores ainda apresentava alguns lapsos, o que era esperado, considerando

que foi o espetáculo com menor tempo de ensaio e maior quantidade de atores, imagino que até por esse motivo os momentos acrobáticos tenham sido feitos de forma mais isolada.

E aqui cabe uma ressalva, o tempo de duração de um processo de criação é extremamente relevante para a construção de um trabalho artístico e quando falamos de um trabalho artístico envolvendo circo, esse tempo possui duas etapas cruciais. A primeira etapa está relacionada com a capacitação e criação supervisionada, porque antes de um truque ser levado para a cena ele precisa de supervisão e cuidado de terceiros. A segunda etapa é a da construção da segurança, da confiança de que é possível realizar determinado movimento sozinho ou em dupla/grupo sem se lesionar. Esta segunda etapa é uma das partes mais complexas dos processos uma vez que a falta de confiança coloca em risco a segurança dos artistas em cena, pois o medo pode atrapalhar a realização de movimentações acrobáticas, causando acidentes, que por sua vez podem abalar a relação do grupo, o que interfere diretamente na qualidade da cena. Por isso, reafirmo que a utilização da linguagem circense na cena teatral não pode acontecer separada de um processo pedagógico e de socialização específico do universo circense.

Por esse motivo considero necessária a inclusão de disciplinas de circo nos cursos de formação de atores. Gostaria de deixar claro que não se trata de um curso de formação separado, tampouco tem o objetivo de formar acrobatas profissionais, até porque para tanto seria necessária uma formação em circo⁶⁷. O que defendo é que se inclua nos cursos de formação de atores disciplinas de circo, nas quais os alunos e alunas tenham a possibilidade de aprender técnicas circenses, da mesma forma que se é feito com as disciplinas de voz e de dança/corpo.

Gostaria de esclarecer que quando falo de aulas de circo estou me referindo especificamente às modalidades acrobáticas, acrobacia de solo e portagem, por entender que elas cumprem dois requisitos que justificam sua implementação. O primeiro requisito é o fato de serem técnicas que expõem os atores e atrizes em formação a um novo universo de movimentos e sensações, ampliando conseqüentemente o escopo de criação destes artistas. O segundo é o baixo custo para a implementação destas disciplinas, uma vez que pode-se aproveitar a estrutura já existente para as disciplinas de corpo e de interpretação, que costumam acontecer salas amplas, sem cadeiras e com um piso regular. Sendo assim, o

⁶⁷ Também se faz necessária à criação de um curso superior destinado a formação em circo, visto que não existe nenhum no Brasil. Mas o desenvolvimento deste assunto extrapolaria os limites desta pesquisa.

investimento inicial seria apenas na contratação de professores de circo capazes de ministrar essas aulas.

3 TEATRO-CIRCO⁶⁸: a necessidade de uma formação múltipla

Diferentes linguagens exigem diferentes especializações. No entanto, todas partem de uma mesma base: o corpo em suas potencialidades. A formação do/a artista circense, desde o primeiro dia de ensaio, é feita com o intuito de preparar o/a artista para entrar/estar em cena, de um modo que impressione e envolva os espectadores. Isso era feito mesmo quando se proibiu o uso da palavra no circo, e permaneceu após o regresso da palavra para o interior da cena circense⁶⁹.

Desde o séc XVIII/XIX, quando se proibiu, primeiro na França, que espetáculos circenses apresentassem textos teatrais, operetas e óperas em sua totalidade ou em partes, os artistas circenses criavam novas formas de se expressar e comunicar com o público. Nesse sentido, os circos, com sua tradicional mania de se reinventar e resistir, sempre se adaptaram às restrições impostas e liberdades conquistadas com muita maestria. Não se podia falar em cena, mas era permitido tocar instrumentos, divulgar a sinopse do espetáculo nos folhetins e ter o número introduzido pelos comentários do mestre de pista (apresentador). Nos circos não parecia existir a necessidade de dizer alguma coisa, mas o desejo de conquistar o público, se fazer entender e, sobretudo, de viver daquilo que se acredita e sabe fazer.

Desde o começo do circo moderno, com Astley⁷⁰, já se incorporava dentro do pavilhão a prática teatral, que vinha não somente dos teatros formais, das companhias sediadas em prédios oficiais, mas também dos artistas itinerantes, dos saltimbancos, herdeiros e formadores de linguagens circenses e teatrais, como prestidigitação, acrobacia, comédia *dell'art*, entre outras.

Nesse sentido a reinserção dessas expressões artísticas que viriam a caracterizar o que conhecemos atualmente por circo na cena teatral, além de um ato de resistência era uma resposta à demanda cultural da época que solicitava uma nova proposta para a cena artística. Novidade que veio a partir da revisitação de práticas artísticas que desde a idade média foram banidas dos edifícios oficiais, tomadas como artes impuras e corrompedoras da moral e dos bons costumes.

⁶⁸ Termo usado por Breno Moroni “para definir o que fizeram e, talvez, diferenciar do que estava presente nos circos itinerantes de lona: o circo-teatro[...] talvez exatamente por estimulá-los a criar sem se prender a padrões estéticos estabelecidos, que viam nos circos daquele momento”. (MATHEUS, Rodrigo. 2016, p. 102)

⁶⁹ “Vale lembrar, entretanto, a proibição do uso do diálogo, ou melhor, o privilégio das cenas dialogadas, cuja autorização era concedida pelo Estado. Neste panorama, o ano de 1864 teve lugar de destaque, momento de abolição dos privilégios dos teatros.” (BOLOGBESI, 2003, p. 69)

⁷⁰ “Para uma parte de pesquisadores e memorialistas circenses, o inglês Philip Astley, suboficial reformado da cavalaria, que desde 1768 apresentava-se com sua companhia em provas equestres, foi o responsável pela ‘criação’ de uma pista circular e criador de um novo espetáculo.” (SILVA, 2009, p. 46)

Na Idade Moderna, foram-se criando novas categorias artísticas a fim de compreender e qualificar o que era e o que não era arte, bem como definir qual delas era a boa e a má, qual engrandecia e qual empobrecia o espírito e a razão. Contudo, essa divisão funcionava mais como limites, amarras artísticas, do que como classificação e análise crítica a respeito dos procedimentos cênicos. Com isso, a variedade artística que compunha os espetáculos de feira, que se utilizavam das diferentes potencialidades dos corpos em cena (canto, fala, texto, movimento, acrobacias, danças) era tolhida, exigindo a criação de artes "puras", que não tivessem a interferência das outras vertentes. Esse pensamento artístico higienista, a meu ver, é um dos motivos pelos quais as crises se instalaram em diversas correntes artísticas, sobretudo no teatro, exigindo constantes readaptações e inovações técnicas, que muitas vezes são o retorno ao hibridismo, a tentativa de se criar uma arte total, como almejou Wagner, para suas óperas no séc. XIX.

A ideia de pureza é assassina da arte. Tentar higienizar uma arte, a fim de encontrar sua essência, é equivalente a desmembrar e cortar um corpo a fim de encontrar o coração, o cérebro, ou apenas a glândula pineal, sendo estes os órgãos aos quais já foi atribuída a qualidade de receptáculo do espírito humano. Contudo, eles sozinhos, sem o corpo, com todas as suas impurezas, secreções, necessidades e fragilidades, não são nada além de órgãos mortos.

Não vou me ater em análises sobre a trajetória da atividade circense fora do Brasil, nem me prenderei demasiadamente em contextualizações históricas sobre os dois últimos séculos da tradição circense brasileira⁷¹. Contudo, será inevitável não contar um pouco das histórias e experiências dos circenses que conheci e conversei, bem como daqueles de quem apenas escutei falar ou li seus feitos, até porque acredito que o circo brasileiro, mais do que uma arte de tradição, é uma arte de contação.

Não nasci, nem cresci, muito menos fugi com o circo ou com famílias circenses. Entrei no circo já maior de idade. Meu primeiro contato não foi em uma lona, foi numa sala dentro de um galpão. Desde o meu primeiro dia de aula, meu primeiro professor (futuramente diretor e amigo), Fábio Melo, conhecido como Super-homem, me contou as histórias da ENCLO e de seus professores, que nasceram e/ou viajaram em circos, por todo o país, e alguns até no exterior. Até hoje, escuto dele histórias sobre a Delizier, o Pirajá, o Jamelão, além é claro da sua própria história de vida no circo. A partir dessa relação entre ensino e

⁷¹ Esse recorte temporal é estudado, em diferentes perspectivas, por SILVA (2007, 2009), AVANZI e TAMAOKI (2004), BOLOGNESI (2003).

história, desenvolvi a convicção que o circo é uma arte também de contação, e é justamente ela que prepara a nós, circenses, para entrarmos/estarmos em cena.

Boa parte das histórias que Fábio contava a mim e as outras pessoas da turma, quando entrei no circo, eram sobre como alguns circenses foram colocados repentinamente no picadeiro para participar do espetáculo no lugar de outro artista que sofreu um acidente, porque algo deu errado, ou porque queriam ver se o circense que estava substituindo servia para aquele tipo específico de cena, dentre outros diversos motivos. Mas, independente da razão, em suas histórias, um circense sempre precisava entrar em cena para cobrir outro circense. Era como se ele, Fábio, estivesse avisando: prestem atenção, isso pode e vai acontecer com vocês. E realmente aconteceu, e muito. Não apenas comigo. Por conhecer as histórias, sabíamos que algumas coisas davam certo, outras não, e, principalmente, que era necessário estar sempre atento ao todo, não só nos espetáculos, mas também nos ensaios. Era necessário ver, se interessar e saber o número dos colegas, as entradas, os truques, as *gags*, as pausas, bem como ter números, reprises ou esquetes na manga.

Em uma das minhas entrevistas com Ângela Cerícola, ela me disse que hoje em dia escreve as comédias que faz no circo. Essas não são comédias novas, são números de reprises que ela fez e viu no circo desde sua juventude, dos quais ela sabe “a fala de todos os papéis, meu irmão também, que é antigo de circo. Porque a gente aprendeu de tanto assistir. Aí, claro, chegou uma hora que a gente participou”⁷².

Essa qualidade de olhar atento, de ser um espectador ativo, que Ângela comenta, é uma atitude que permite mais do que observar. Possibilita aprender por meio do olhar, da escuta e da atenção. É algo que está diretamente ligado a essa oralidade da aprendizagem circense, seja na lona, na escola ou no circo social. Não se aprende circo sem aprender a história dos circenses, do seu/sua mestre e de quem ensinou a eles.

Retornando aos eventos nos quais se faz necessário que um circense cubra outro artista, ou mesmo ao hábito de colocar circenses, sobretudo aqueles que podem vir a ser palhaços, em cena, de supetão, muitas pessoas que não são de circo consideram isso algo absurdo. Já ouvi de inúmeros colegas de teatro que é loucura colocar alguém em cena sem ensaiar. Mas o equívoco desse argumento está justamente em considerar que o circense posto em cena não ensaiou. O circense está sempre ensaiando. A lógica circense é baseada numa

⁷² Entrevista do autor com Ângela Cerícola, Outubro de 2021. Não publicada.

educação permanente⁷³. Cada novo truque, por mais simples que pareça, se for bem utilizado, é capaz de gerar jogo e engajamento em cena.

Certa vez, Fábio Melo marcou uma apresentação de variedades da companhia, Circo do Porto⁷⁴, na escola da sua filha. No entanto, a escola não tinha nenhum espaço próprio para a apresentação. Diante desse cenário, levamos uma estrutura para prender os aéreos, uma pequena lona para os artistas se prepararem e para guardar os materiais que seriam utilizados. Levamos tudo. O que nós não contávamos era que as crianças chegariam à escola muito antes da apresentação. Todas estavam tão empolgadas em ver um espetáculo de circo, que os responsáveis as levaram mais cedo (desconfio que eles também quisessem muito ver o espetáculo). O problema é que isso interferiu no nosso cronograma, pois era perigoso montar as estruturas com crianças ao redor. Foi então que Fábio virou para mim e Rodrigo Barizon, meu portô, parceiro e irmão, e perguntou se a gente tinha algo pronto para apresentar e segurar as crianças, enquanto o restante da companhia acabava a montagem. Nós dois já trabalhávamos em dupla há algum tempo, tanto no circo, quanto em festas e em peças, então já havíamos construído um pequeno repertório que se tornou um pré-show de quase meia hora. Embora essa história pareça um ponto fora da curva, uma exceção ou até uma raridade, ela é um tanto comum em circos de pequeno e médio porte.

Dito isto, relembro um trecho escrito por Luís Alberto Abreu (2007), ao apresentar a pesquisa de Ermínia Silva, no qual ele afirma que “o espetáculo circense, longe de ser apenas um produto de entretenimento, revelava-se como o resultado visível de um longo, rigoroso e complexo processo de formação artística.”. Nesse sentido é fácil entender por que circenses de família chamavam/chamam seus processos de aprendizagem e manutenção de truques/movimentações acrobáticas de ensaio. Isso ocorre em razão de os processos artísticos e técnico/prático/teórico não serem percebidos de maneira dicotômica. Sendo assim, fazer um truque, ouvir atentamente alguém contar como se faz/fez um truque, se teve êxito ou não, escutar histórias sobre apresentações passadas ou sobre a vida de outros artistas, tudo isso era aprendizagem e ensaio ao mesmo tempo, no caso dos relatos de artistas, a escuta está num lugar de experiência empática, na qual acolho e me aproprio da experiência do/a falante, tornando possível uma aprendizagem sobre como se relacionar com o público a partir da experiência do outro.

⁷³ Ver mais em SILVA, in. BORTOLETO, *et al.* Circo: horizontes educativos. Campinas, SP Autores Associados, 2016.

⁷⁴ Antiga *Circus Circus Trupe*.

Até meados do século passado, esse tipo de vivência/aprendizagem era exclusivo dos circos-família, contudo, desde a criação das escolas de circo, vemos a recriação e a reprodução, em maior ou menor intensidade desse modelo de ensino-aprendizagem na formação de diversos artistas em diferentes instituições. Ela pode acontecer em escolas de circo formais, com vistas a capacitar seus/suas discentes a se tornarem artistas profissionais, nas escolas e academias que trabalham com diferentes modalidades circenses em caráter recreativo, ou nos diferentes projetos de circo social, que formam novos artistas, bem como ampliam os horizontes de seus alunos, apresentando possibilidades de futuro que alguns jamais haviam sonhado e/ou acreditado ser capazes de alcançar.

Esta similaridade no ensino-aprendizagem não é acidental, já que, mesmo fora da lona e da itinerância, os primeiros professores de escolas e projetos de circo vieram e/ou viveram esta tradição de ensino na lona e formaram as novas gerações de circenses e professores de circo, que integram os novos espaços.

“É interessante que parte dos alunos formados nessas escolas, portadores de outras formações artísticas, como teatro, dança, cenografia, coreografia, entre outros, mesmo não recebendo uma formação metodológica global do artista do circo-família, acabaram por si, em suas próprias misturas, constituindo grupos que retomaram a linguagem circense no seu modo rizomático, múltipla, polissêmica e polifônica.” (SILVA, 2009, p. 181).

O circo, entendido como um empreendimento ético/estético, é uma forma de se enxergar e organizar socialmente, bem como de se apresentar enquanto artista, portador, produtor e continuador de uma linguagem. É o desejo de criar um tipo de espetáculo, em um determinado formato, que se distingue de outras formas artísticas, não necessariamente na aparência, mas no propósito de ser. Alex Machado uma vez me disse em um de nossos encontros de estudo, voltados para nossas pesquisas de mestrado, que não existe processo pedagógico sem processo estético, os dois não se dissociam, e é a partir dessa afirmação que eu penso que a estética circense ocorre por meio de um processo pedagógico único, que tem no espetáculo o fim e, ao mesmo tempo, o meio de perpetuar essas dinâmicas de ensino/aprendizagem, produção/recepção. O espetáculo circense, nesse sentido, pode ser vivenciado como um meio de socialização e de produção de subjetividades.

3.1 Os diversos circos e suas influências na cena teatral a partir de 1980

É notável o aumento da presença de elementos e técnicas circenses em espetáculos e companhias de dança e teatro no Brasil, como os musicais *60! Década de arromba*, da produtora Brain+; *Arton Senna, o musical*, da Aventura Entretenimento; os espetáculos da

Cia. de dança Deborah Colker⁷⁵, as peças da Barca dos Corações Partidos⁷⁶, do Grupo Galpão⁷⁷, da Troupp pas D'argent⁷⁸, da Multifoco Companhia de Teatro⁷⁹, do Teatro de Anônimo⁸⁰, da Intrépida Trupe⁸¹, entre outros. Os exemplos são múltiplos e a presença de técnicas e/ou elementos circenses varia, em maior ou menor intensidade, dependendo da produção, mas, mesmo assim, é notável a influência circense em diversos espetáculos de teatro e dança.

Regina Oliveira⁸² me relatou em uma entrevista⁸³ que seu primeiro objetivo, quando decidiu entrar na ENCLO, aos 18 anos, era “aprender um negócio que seja muito sensacional para juntar no teatro.”. Orlando Caldeira⁸⁴ conta que começou a fazer circo pelo mesmo motivo, o objetivo era aprender e “levar o circo para a companhia [Troupp pas D'argent]”⁸⁵, para usar no processo de montagem do espetáculo “Cidade das Donzelas”.

Esse processo de ir até o circo, em busca de um aprimoramento e/ou renovação artística, é muito comum. Meu primeiro contato com o circo se deu, também, pelo mesmo motivo. Vale ressaltar que esse movimento de aproximação não é exclusivo do Brasil, e ocorreu também em outros países como afirma PICON-VALLIN (2009, p. 126) “Meyerhold, Annenkov e outros passam à ação e procuram ‘circalizar’ o teatro, para reinsuflar no palco a força da emoção durante os espetáculos e o sentido do risco na trupe”.

⁷⁵ É notável a presença de elementos circenses nos espetáculos: *Cura* (2021); *Cão sem plumas* (2017); *Nó* (2005); *4 por 4* (2002).

⁷⁶ Dentre os trabalhos da companhia destaque, tanto por presença de técnicas específicas como acrobacias de solo e aéreas, quanto pela presença de elementos e cenas inspirados em cenas clássicas de palhaços, os seguintes espetáculos: *Ópera do Malandro* (2014); *Auê* (2016); *Suassuna: O auto do reino do Sol* (2017); *Jacksons do pandeiro* (2020).

⁷⁷ Sediado em Belo Horizonte (Minas Gerais), o grupo, criado em 1982, trabalha principalmente com a tradição do teatro popular e de rua, o que acaba por aproximar o trabalho dos atores das práticas circenses. Dentre os espetáculos do grupo destaque: *Romeu e Julieta* (1992-2003; 2012-2013). (Disponível em: <https://www.grupogalpao.com.br/>).

⁷⁸ É uma companhia de teatro carioca, criada em 2006. “O principal foco e pesquisa da companhia é a o corpo, ressaltando a importância do treinamento físico continuado, exigindo dos atores uma disponibilidade permanente para pesquisa e formação. Seus cinco integrantes trazem diferentes formações: Teatro, circo, cinema, literatura e artes plásticas.” (Disponível em: <https://troupppasdargent.webnode.page/troupp/>). É possível perceber a presença de técnicas circenses nos cinco espetáculos da companhia, mas eu gostaria de dar um destaque especial para os dois primeiros: *Cidade das donzelas* (2008) e *Holoclownsto* (2011).

⁷⁹ Ver nota 14.

⁸⁰ Fundado em 1986, a companhia trabalha com, sobretudo, com as linguagens do teatro, do circo e da palhaçaria, também “estrutura sua prática através da montagem e apresentação de espetáculos, da qualificação profissional de outros atores sociais, além do aperfeiçoamento de técnicas e modelos autênticos de gestão e administração coletiva, baseada na solidariedade, criatividade e cooperação.” (Disponível em: <https://www.teatrodeanonimo.com.br/grupo>).

⁸¹ Fundada em 1986, “o grupo desenvolve uma linguagem cênica própria que une circo, teatro e dança” (Disponível em: <https://www.fundicaoprogresso.com.br/Multicultural/Intrepida>).

⁸² Fundadora do grupo Teatro de Anônimo (1986), palhaça e acrobata aérea.

⁸³ Entrevista realizada em Maio de 2020. Não publicada.

⁸⁴ Ator, diretor, produtor, diretor de movimento e circense.

⁸⁵ Fala extraída de entrevista concedida ao autor em Março de 2020. Não publicada.

A partir da criação das Escolas de Circo, no final do séc. XX, é notável uma gradual absorção das técnicas e estéticas circenses em outros espetáculos, sendo que, no Brasil, além das escolas técnicas e livres, também foram criados projetos de circo social, que são cursos livres de circo, muitas vezes vinculados a ONGs, que tem no circo um modo de entrar em contato, acompanhar e auxiliar populações em situação de risco, vulnerabilidade e marginalização.

Em 1985, José Wilson⁸⁶, afirmava que na sua escola “quase todos são atores, bailarinos. Isso aqui é para eles um complemento do que fazem”⁸⁷. Já em 2012, Breno Moroni⁸⁸ disse em testemunho dado ao *blog* Academia Piolim de Artes Circenses⁸⁹ que considerava essa escola “o berço do teatro-circo no Brasil porque ali se formaram várias pessoas, que formaram outras pessoas.”.

A tentativa de diferenciar o circo-teatro desse outro modelo de produção, chamado, por Breno, de teatro-circo, reforça que a diferença entre os espetáculos é a estética, uma vez que são usados os mesmos artistas que têm seus repertórios de movimento e ação desenvolvidos no universo das técnicas circenses (acrobacias, manipulação de objetos, equilíbrio e, em alguns casos, a prática de palhaçaria).

Retomarei a discussão sobre o teatro-circo mais a frente. Por ora, vou me ater num fato que nem sempre é discutido, mas que é de extrema importância para a cena artística nacional: diversas renovações e inovações na cena artística brasileira, em diferentes vertentes, teatral, musical e televisiva, tiveram nos circos um espaço de experimentação e/ou desenvolvimento, ou foram influenciadas por artistas que também eram de circo. Para além das bandas, dos apresentadores, atores e atrizes que recorriam às lonas de circo como espaço de apresentação e divulgação dos seus trabalhos, e dos diversos circenses, acrobatas, palhaços entre outros que migraram para televisão, gravaram discos, trabalharam em rádios, etc., os circenses de família criaram e integraram/integram diversas instituições de ensino desde as últimas décadas do século passado. Nessas instituições/locais de ensino, se formaram diversos grupos e artistas que foram, e continuam sendo, importantes para o desenvolvimento da cena artística nacional: Parlapatões, Intrépida trupe, Circo Zanni, Circo Mínimo, La Mínima,

⁸⁶ Fundador do Circo-escola Picadeiro e circense de família.

⁸⁷ O Estado de São Paulo, 24 de Setembro de 1985, p. 18. In.: MATHEUS, 2016. Dissertação (mestrado em artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

⁸⁸ Nascido em 1954, é Ator, diretor, professor de interpretação, autor teatral, palhaço, mímico, malabarista, faquir, equilibrista, comedor de fogo, contorcionista, acrobata, dublê, locutor e radialista. Formado pela Escola de Teatro do F.E.F.I.E.G. (Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara), que em 1979 passou a se chamar unirio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e pela Academia Piolim de Artes Circenses. Foi um dos fundadores e Diretor Circense do Circo Voador no Rio de Janeiro.

⁸⁹ <https://academiapiolin.wordpress.com/>.

Abacadabra, Teatro de Anônimo, Cia. Garis, Marias da Graça, entre muitos outros. Juntamente com a aprendizagem técnica, percebo que, esses grupos aprenderam a máxima que possibilitou, e segue possibilitando, a continuidade da linguagem circense: é necessário agradar ao público.

Ao falar sobre o circo-teatro SOFREDINI (1980, p. 04) faz uma crítica com a qual eu não concordo:

O espetáculo do circo-teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos especializados, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Não: ele é feito para agradar o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte.

É justamente por ser feito para agradar o público que o espetáculo de circo-teatro merece ser avaliado e debatido. O público que vai ao circo é plural e a aceitação do espetáculo é quase que uma unanimidade entre as diferentes classes sociais e tipos de pessoas que o frequentam. Por isso, o espetáculo de circo-teatro merece uma análise profunda dos seus mecanismos, a fim de compreender como se produz o encantamento do circo.

Talvez não seja simples para que espectadores leigos compreendam a dificuldade dos truques, mas o que encanta não é o truque em si, mas a preparação para ele. A venda, a dramaturgia corporal e cênica. No caso de críticos “entendidos”, estes podem avaliar esses aspectos, somados à qualidade técnica, observando a destreza do artista, sua virtuose⁹⁰.

Neste momento, tenho plena ciência que levantei dois pontos de crítica e disputa dentro do campo circense, e entre outras vertentes artísticas e o circo: 1- A ideia de vender um truque e/ou número; 2- A presença da virtuose em cena.

Vou desenvolver essas duas linhas de raciocínio separadamente.

Dentre a comunidade circense há quem use o termo “vender o truque” de forma pejorativa, indicando que alguém está se insinuando para a plateia, tentando de alguma forma forçar uma conexão. Artistas que não pertencem ao circo costumam confundir vender um truque com se exibir e/ou chamar atenção. Quando um/a circense está vendendo um truque, ele/a realmente está buscando criar uma conexão com o público, mas essa estratégia só funciona quando o/a circense tem grande expertise, e quando a venda não é percebida.

Eu vendo, e assim, cada um vende de uma forma. E na verdade, o vender, você tem que dominar aquele truque muito mais, porque pra vender você tem que estar muito seguro do que você está fazendo. Porque se, por exemplo, você quiser errar quatro vezes, não três vezes está bom. Mais que isso não é interessante. Se você quiser errar

⁹⁰ Escrevo mais detalhadamente sobre esse tema no texto “A presentificação pelo olhar do espectador” (2021). Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5100>. Acessado em 24 de Dezembro de 21.

três vezes você tem que ter certeza que você vai errar três vezes, mas a quarta você vai acertar, certeza. É certeza.⁹¹

Em outro momento de nossa conversa, De La Costa fala um pouco sobre o tempo necessário para levar um truque para cena e vendê-lo

Se você treina, normalmente, cinco horas pra fazer um determinado truque, aí depois você aprende aquele truque. Você levou cinco horas pra tirar aquele truque, ‘treinei, aprendi, eu sei fazer o truque, agora eu vou para o teatro trabalhar’. Se você quer vender o truque, treina dez, treina quinze, treina vinte e vai pra cena tremendo no primeiro dia porque você vai vender ele. É muito de você, é muito sentimento. E é sentimento, é você treinar três vezes mais, sentimento e público. Então, é muita prática. É prática na escola, é o seu sentimento, sangue frio e fazer aquela cara que tá todo mundo achando que você tá errando, porque você, de fato, errou, mas é tudo mentira. Mas você está acreditando que você está errando, você também está mentindo pra você, o público está acreditando. Você está vendendo. E depois você acerta e você levanta o público. Então é muito sentimento e muita técnica.⁹²

Se não há virtuose, se não há domínio total das técnicas utilizadas em cena, o risco se torna descontrolado, deixando de ser um elemento de jogo cênico, tornando-se uma variável de preocupação que, quando repassada e/ou percebida pelo espectador, quebra a lógica da cena e o afasta da narrativa proposta.

Agora entro especificamente no segundo ponto: a virtuose. Gostaria de começar reiterando uma obviedade: toda expressão artística dialoga com a virtuose. Pintores, escultoras, músicos, atrizes, cantores, dançarinas e circenses, todos esses artistas necessitam de domínio técnico para realizarem seus trabalhos de forma satisfatória. Qualquer artista pode ser considerado virtuoso/a e, em geral, isso é considerado um elogio. Mas dentro do universo circense, essa característica necessária ao bom desempenho artístico é considerada, em alguns casos, um ponto negativo.

Os ditos novos circenses criticam a virtuosidade dos tradicionais, dizem que não tem espaço para ela na cena. No entanto, para conseguirem criar uma cena “sem virtuose”, eles precisam ser tão virtuosos quanto seus predecessores e, com exceção dos autodidatas e de alguns que vieram do esporte, grande parte dos novos circenses tiveram como base os ensinamentos dos circenses tradicionais.

Considero que a crítica feita à virtuose não é técnica, mas sim estética, ética e política. Parece-me que esse debate surge como uma reação ao modo de estruturar a cena circense, atrelado ao circo de variedades, com seus mestres de cerimônia e números independentes entre si. Em espetáculos circenses dos séculos passados, o espaço dado à criação dramática era reservado ao segundo ato, no caso dos circos-teatros, ou era construída uma narrativa por

⁹¹ Entrevista do autor com Roberto De La Costa, Julho de 2021. Não publicada.

⁹² *Idem.*

meio dos mestres de pista e/ou dos palhaços. Mas a chegada de novos agentes, a partir do surgimento das escolas de circo na década de 80, oriundos de outras correntes artísticas, ao universo circense demandou, e segue demandando, a produção de novas formas de se estruturar o espetáculo circense, que não seja nos moldes antigos do circo-teatro, circo de variedades, revistas e demais modelos. Nesse momento me parece mais adequado o termo usado por Breno Moroni: Teatro-Circo.

3.2 Teatro-Circo: um novo nome para um fazer antigo

Na primeira metade do século XX, como nos conta Roger Avanzi no livro “Circo Nerino” (2004), havia espetáculos teatrais no circo Nerino. Estes, por sua vez, variavam entre comédias, dramas, melodramas e dramas sacros, interpretados por um elenco de circenses e, já em 1938, eram feitos sem o uso do ponto. Contudo, devido às mudanças dos modos de locomoção dos circos, de organização do trabalho e formas de contratação, começou a ser muito custoso manter grandes companhias, bem como possuir grandes acervos. Esses fatores foram, aos poucos, deixando mais difícil a encenação dos dramas circenses que necessitam, para além dos cenários e figurinos, de artistas que estivessem no circo a tempo suficiente para conhecer seu repertório de dramas. Por esta razão, a apresentação das comédias e reprises, que assim como os dramas sacros, eram amplamente conhecidos pelos circenses, foram, aos poucos, ganhando prioridade. Importante ressaltar que esse cenário é um recorte atrelado a realidade de alguns circos brasileiros principalmente na região sudeste do país, no norte e no nordeste, por exemplo, a realidade dos circos-teatros é outra.

Hoje, o que muitos circenses almejam é uma construção narrativa dramática em espetáculos de circo, que comumente são associados a comédias e/ou variedades⁹³. Por esse motivo, considero que o termo Teatro-Circo se encaixa melhor nessa nova forma de organização e, também, me parece uma indicação do caminho percorrido pelos artistas. Quando penso em Circo-Teatro, entendo que a busca estética começou no primeiro, nos picadeiros, e foi ao segundo, aos teatros, procurar uma nova forma de organização e produção que agradasse o público. Por sua vez, o termo Teatro-Circo me indica o novo caminho que tem sido traçado desde a criação das escolas de circo. Artistas de outras áreas, neste caso específico atores e atrizes, vão ao circo em busca de novos modos de produção e expressão, para também agradar o público.

⁹³ “Antes do enredo propriamente dito, antes de ir em busca de uma história a ser revivida, o público dos pequenos circos procura o espetáculo cômico exclusivamente em razão desse momento de revivescência, que é propiciado pelo palhaço.” (BOLOGNESI, 2003, p. 172)

Esse movimento, inevitavelmente, exige que as duas artes se revisitem. Ele gera debates e disputas de saberes e espaços, mas, para além de algumas animosidades, esse movimento é importante para a renovação artística de ambas as linguagens. Escolhi analisar os espetáculos da Multifoco Cia de Teatro, por ser capaz de apreciar em cena essa estética híbrida, que cabe no palco e no picadeiro, que não considera uma ou outra corrente artística menos importante, mas utiliza as capacidades acrobáticas dos atores e atrizes na criação de uma dramaturgia instigante e atrativa, que não deixa a pesquisa se tornar mais importante que o desfrute da plateia. Reitero que os atores e atrizes da Multifoco passaram, em maior ou menor grau, por um processo de aprendizagem e aproximação da linguagem circense, seja por meio de formações profissionais, ou durante os processos de ensaio e preparação corporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se cada vez mais urgente a inclusão de disciplinas de circo nos currículos de formação teatral, afinal não se reconhece o que não se conhece. Aulas de dança já fazem parte de currículos ligados à interpretação teatral e à formação circense, bem como aulas de interpretação compõem formações em dança e em circo. No entanto, ainda é muito incipiente aulas de circo nas formações em teatro e dança.

Um dos motivos que mantêm as técnicas circenses longe dos espaços de formação é o fato de serem consideradas muito onerosas. Diz-se que para implementar aulas de circo é necessário um grande investimento em infraestrutura. Talvez essa afirmação possa ser considerada verdadeira, se pensarmos nas acrobacias aéreas, mas as técnicas de acrobacias de solo, equilíbrio e manipulação de objetos podem ser implantadas em cursos de atuação sem a necessidade de mudanças nos espaços de formação.

Uma companhia de circo que admiro muito, chamada Circo no Ato, oferece diversas oficinas. Todas as que eu fiz foram ligadas às técnicas de portagem e parada de mãos. Essas oficinas são livres e abertas. Muitas pessoas que não são circenses fazem as aulas, que acontecem em espaços que não são de circo e que, portanto, não possuem a infraestrutura considerada ideal. Foram nessas oficinas que eu aprendi que, embora um colchão ou uma lonja⁹⁴ sejam muito úteis para a segurança durante o processo de aprendizagem, ter pessoas atentas e prontas para amparar quem está aprendendo, caso ocorra algum erro, pode trazer segurança, pelo menos quando estamos falando da aprendizagem básica e, em alguns casos, intermediária.

Como foi dito na introdução, em 2019 tive a possibilidade de ministrar aulas de circo para alunos da graduação em Artes Cênicas da unirio, durante meu estágio docência. As aulas foram feitas na sala Nelly Laport, destinada a aulas de dança. Trabalhei durante um semestre com técnicas de acrobacia e portagem, ensinando estrelas, cambalhotas, pontes, segunda altura, Titanic⁹⁵, parada palhacinho⁹⁶ e várias outras movimentações acrobáticas. Não houve a necessidade de aquisição de nenhum material para que as aulas pudessem acontecer.

Ao invés de colchões, os próprios discentes faziam a segurança dos truques. Para que isso acontecesse, foi necessário instaurar um processo que deixasse evidente para quem estivesse participando da aula, que aprender circo é arriscado, e que a segurança de cada

⁹⁴ Cinto de segurança no qual se prendem duas cordas nas laterais, para segurar eventuais quedas durante a aprendizagem de acrobacias.

⁹⁵ Figura acrobática na qual o/a volante fica em pé sobre as coxas do/a portô/portora que, por sua vez, segura o/a volante pelas coxas, enquanto direciona seu corpo para trás, criando equilíbrio a partir do contrapeso.

⁹⁶ Nesta postura o/a portô/portora permanece deitado com as costas no chão e os joelhos flexionados. O/A volante se equilibra, de cabeça para baixo, segurando as pernas do portô/portora, que o/a sustenta pelos ombros.

pessoa era responsabilidade do coletivo. Por isso, ao ensinar cada movimento, também ensinei aos discentes como cuidar e auxiliar seus/suas colegas a realizarem os mesmos movimentos. Também foram realizados exercícios para a melhoria da resposta de cada um na hora de amparar uma eventual queda. Ensinei, ainda, como cair sem se machucar, no caso de movimentos individuais e/ou próximos ao chão, e como cair sem machucar quem for te amparar, no caso de movimentos de portagem realizados sobre outro/a discente.

Essa incorporação da relação risco/cuidado dentro do processo de aprendizagem, aliada à percepção de que a construção de um ambiente seguro é uma responsabilidade coletiva, faz com que os/as discentes se mantenham mais atentos durante o processo, tanto a si quanto aos outros. Essa atenção coletiva facilita a aprendizagem acrobática, uma vez que é mais fácil perceber nossos erros ao ver e ao ajudar o outro, do que através de uma análise proprioceptiva dos movimentos acrobáticos, visto que nesses primeiros meses de contato e aprendizagem, desenvolver uma imagem do corpo, durante a execução de uma acrobacia, ainda é uma atividade muito complexa. O que fica registrado nas movimentações, num primeiro momento, é muito mais a sensação do que a forma, que fica nítida ao observar o outro.

Outra característica deste processo de ensino/aprendizagem é a velocidade com que se criam e estreitam laços de confiança entre os discentes. Esses laços, por sua vez, influenciam na qualidade das cenas criadas, uma vez que o jogo entre os/as discentes se torna mais fluido, e passa por lugares mais desafiadores, tornando os improvisos e partituras realizadas ao final das aulas minimamente instigantes, em alguns casos comoventes, em outros hilários, mas nunca previsíveis e/ou insossos.

Foram três meses de aula. Ao final do semestre foi feita uma apresentação aberta, na qual recebi *feedbacks* tanto dos discentes quanto de pessoas que assistiram a apresentação, e que conheciam o trabalho de quem estava se apresentando. Todos os comentários a respeito do desempenho dos/das discentes, sem exceção, foram positivos, com casos como o mencionado na introdução de um aluno que percebia a diferença na sua qualidade de atenção ou de professoras que, após ver o desenvolvimento da turma, fizeram um convite para que os/as discentes apresentassem a cena no 3º Seminário Internacional Corpo Cênico.

A turma tinha mais de vinte discentes e, no dia da apresentação no evento, alguns deles faltaram. Mas assim como o Fabio me contou histórias sobre momentos em que um circense precisava substituir outro no supetão, eu fiz o mesmo com os/as discentes da turma, que quando perceberam que a apresentação ia começar, e não daria tempo das pessoas que estavam faltando chegarem, pediram dois minutos para se reorganizar. Confiei na turma, me

dirigi para a plateia e assisti. Foi incrível, não necessariamente pela cena, embora ela tenha acontecido sem erros. Todas as substituições funcionaram, não ficou nenhum buraco, mas o que realmente me emocionou foi ver a disponibilidade e a confiança daquele coletivo para trocar as formações e realizar movimentos, como cair para trás na segunda altura que, antes assustava a maioria deles, de forma segura, fazendo a plateia vibrar, e me fazendo vibrar junto, mesmo que já conhecesse toda a estrutura da cena.

Fui capaz de ver a potência do circo, de sentir, como espectador, o frio na barriga que é tão característico dos espetáculos circenses. Prendi a respiração, hesitei, ri, me movi junto com os discentes. Experimentei a euforia do circo, na cena final de uma disciplina de dança dentro de uma faculdade de teatro. Por isso, acredito e defendo que o contato com as técnicas e com os modos de construir relações de ensino/aprendizagem oriundos do circo ampliam as possibilidades de criações cênicas, ao mesmo tempo em que aumenta o interesse do público pelo que está sendo assistido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHCAR, Ana. **Palavra de palhaço**. 1 ed. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- ALMEIDA, Luiz Guilherme. **Ritual, Risco e Arte Circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus: Codex, 2004.
- BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARROS, Ariane Guerra. **Diálogos corporais: fronteiras entre o ator e a arte marcial**. 1 ed. Curitiba: Editora Prismas, 2016.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a Fotografia**. Trad. Júlio Castañon. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BEDA, Gabriel. A presentificação pelo olhar do espectador. **Anais ABRACE**, v. 21, Dezembro 2021. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5100>.
- BEDA, Gabriel. O circo começa na preparação corporal. In. **Circo e comicidade: reflexões e relatos sobre as artes circenses em suas diversas expressões / organização Diocélio Batista Barbosa, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira**. - 1. ed. - Jundiaí [SP] : Paco, 2021.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; *et al.* **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016.
- BRETON, David Le. **Aqueles que vão para o Mar: O Risco e o Mar**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 28, n. 3, p. 9-19, maio 2007. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/20> Acessado no dia 27 de Junho de 2021.
- BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Trad. Sonia Fuhrmann. 6 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow: a psicologia do alto desempenho e da felicidade**. Trad. Cássio Arantes Leite. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.
- Circo e preparação corporal. Por Seminário internacional circo em rede, 22 de Outubro de 2020. 1 vídeo (2 horas e 23 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PBOYg-P9yoQ>. Acesso em: 09 Ago. 2021.

CANI, Orlando. **Bioginástica & Yoga**. 2 ed. Rio de Janeiro Multifoco, 2018.

DAMÁSIO, António. **E o Cérebro Criou o Homem**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FERREIRA, Diego Leandro; *et al.* **Segurança no circo: questão de prioridade**. 1 ed. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 71 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GALLO, Fábio Dal. **Escola Picolino: o circo social e a arte-educação**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva; [Salvador: PPGAC/UFBA], 2018.

GODARD, Hubert. **Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard**. Percevejo, v. 02, n. 02, Julho-Dezembro, 2010.

KAHN, F. (2009). Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro. Sala Preta, 9, 147-157.

LESSA, Helena; JESUS, Thiago; CORRÊA, Josiane. **Coreografando o Corpo De Espectador: aproximações entre neuroestética e dança**. Revista Cena, n.18, 2015. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/58771>. Acessado no dia 27 de Junho de 2021.

LECOQ, Jaques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

MACHADO, Alex; KEISERMAN, Nara. **Você Treina ou Ensaia?** Dicotomias no campo circense e propostas para aprendizagem/criação/performance a partir de elementos do Sistema Laban/Bartenieff. Revista Cena, Porto Alegre, nº 32 p. 171-182 set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>.

MATHEUS, Rodrigo Inácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo**. São Paulo, 2016. Orientadora: Profª. Ermínia Silva. Dissertação (Mestrado em Artes) –Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas do Corpo**. in.: Sociologia e Antropologia.

MERLINO, Maria Lúcia; QUILICI, Cassiano Sydow. **A Trama de Memória Inscrita no Corpo**. Concept., Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 93-104, jul./dez. 2013.

VIEIRA, Marília. **Corpos Estrangeiros: o mito da subjetividade e outros mitos**. Análise da relação entre memória e subjetividade no treinamento diário do dançarino e as prerrogativas da dança-teatro na subjetividade contemporânea. Conceição/Conception, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 31–40, 2015. DOI: 10.20396/conce.v4i1.8647672. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647672>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução Sérgio Silva Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PITOZZI, Enrico. **A Percepção é um Prisma: corpo, presença e tecnologias.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 174-204, maio/ago. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/46743> Acessado no dia 27 de Junho de 2021.

SANTOS, Cristiane; *et al.* **A linguagem corporal circense: interfaces com a educação e a atividade física.** São Paulo: Phorte, 2012.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007.

SILVA, Erminia; ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena.** Rio de Janeiro : Funarte, 2009.

SILVA, Pedro Eduardo da. **A formação do palhaço circense.** São Paulo, 2015. Orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi. Dissertação (Mestrado em Artes) –Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

SOARES, Carmen. **Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação.** Campinas, SP: Autores Associados; São Paulo: FAPESP, 2007.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor.** São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva, Org.; KEISERMAN, Nara, Org. **O corpo cênico: entre a dança e o teatro.** São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: UNIRIO Capes, 2013.

TELLES, Narciso. **Pedagogia do teatro e o teatro de rua.** 2 ed. Porto Alegre Mediação, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura.** Tradução Ivone Benedetti. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte.** Trad. Ana Alvarenga, *et al.* Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

APÊNDICES

Para análise dos três espetáculos usei como base o livro “A Análise dos Espetáculos” de Patrice Pavis (2008). Durante as análises alternarei entre críticas baseadas na “experiência espacial”⁹⁷ e na “experiência temporal”⁹⁸, por entender que a construção de pensamento da cena circense passa, necessariamente, pelo crivo da experiência estética.

Apêndice A – Espetáculo “Crônicas para uma cidade ou um amanhecer abortado”⁹⁹

Teatro Ziembinski - Agosto/2018

Elenco | Bárbara Abi-Rihan, Erick Tuller, Fabio Lacerda e Viviane Pereira

Textos | Dramaturgia construída em processo colaborativo a partir dos textos de Matéi Visniec

Direção e Concepção de Iluminação | Ricardo Rocha

Figurinos | Nívea Faso

Costureira | Lurdinha

Direção Musical | Raoni Costa

Cenografia | Nívea Faso e Ricardo Rocha

Programação Visual | Ricardo Rocha

Fotografias | Hélio Melo, Júlia Viana e Last Nait

Assistência e Suporte de Produção | Camila Zampier e Douglas Amaral

Produção Executiva e Realização | Multifoco Companhia de Teatro

Nesta peça, a estrutura circense aparece de diversas formas. Primeiro na figura do mestre de cerimônias, que é feito por todos os atores, em diferentes momentos, quando assumem uma postura de diálogo frontal com a plateia.

Uma segunda característica circense é a movimentação acrobática, que se expressa em maior ou menor intensidade nos múltiplos quadros em que o espetáculo é dividido. Seja na forma de uma estrela (pantana), feita por Fábio Lacerda na sua entrada em cena como “Deus Rei”, ou em diferentes posturas em duplas feitas pelos atores Erick Tuller e Viviane Pereira nas cenas em que eles mimetizam o povo que está fora da cela do Assessor e do Governador¹⁰⁰. Também vemos, em grande quantidade, acrobacias em dupla/portagem, sendo

⁹⁷ “No lugar de um sobrevoos histórico dos tipos de cena aos quais o teatro fez apelo durante sua história, preferimos evocar a experiência espacial do espectador: sua maneira de sentir, ler e avaliar os espaços nos quais evolui.” (PAVIS, 2008, p. 141).

⁹⁸ Considera-se que existe “a possibilidade de captá-lo [o tempo] como quantidade mensurável e preenchível ou então como qualidade possuída e gerada pelo ator” (PAVIS, 2008, p.146).

⁹⁹ Disponível em <https://youtu.be/bYh5LotTOeM>

¹⁰⁰ Esta cena acontece a partir do minuto 28 minutos da gravação da peça.

realizadas por Bárbara e Fábio, nas cenas do “Assessor e o Governador”¹⁰¹ ou “O Bufão e Rei”¹⁰².

Uma terceira característica está relacionada ao modo de construir a cena mais do que com o corpo que faz a cena, embora este tenha grande importância, neste tipo de construção. Em cenas como “a banda Sbóvica”, “a lavagem cerebral” e em outras mais, verifico uma estrutura muito similar aos números clássicos de palhaços, que eram feitos em picadeiros de circo e que, depois, migraram para outras manifestações artísticas como teatro, TV e cinema. A banda Sbóvica¹⁰³, por exemplo, remete às bandas de palhaços, em seu modo de tocar, com todos os atores muito próximos, se movendo de maneira coreografada, quase idêntica e repetitiva. Em outras cenas vemos gags de tapas¹⁰⁴ (ou claques), que são momentos nos quais um ator estapeia o outro que, por sua vez, executa meia pirueta, ou uma pirueta completa, atingindo o companheiro do lado que repete o mesmo processo acertando o artista seguinte, até que o tapa retorne, percorrendo o caminho reverso. Esse jogo só encerra quando alguém consegue esquivar ou impedir o golpe.

Essa cena dos tapas, mesmo que curta, merece um destaque por dois motivos: o primeiro talvez seja um pouco emocional. Sempre me animo quando vejo boas cenas de claques acontecendo. A agilidade de resposta dos atores e o sequenciamento de movimentos gera uma previsibilidade instigante e até preocupante, tendo em vista que é sabido que mais alguém vai apanhar, até, finalmente, a quebra de expectativa ser feita pela esquivada, ou interrupção, do golpe, que rompe, sempre de maneira abrupta, a lógica do jogo.

O segundo motivo se relaciona diretamente com esta pesquisa: o uso em cena de várias dinâmicas acrobáticas, como piruetas, trocas súbitas de direção, plano e/ou eixo e, em alguns casos, saltos e quedas sendo feitos em cena, enriquecendo a narrativa a partir de todo o virtuosismo que a técnica acrobática proporciona, mas sem deixar em segundo plano a construção de sentido da peça. Nesta cena, por exemplo, o virtuosismo do circo é um elemento criador da narrativa. Realidade muito diferente de alguns espetáculos teatrais que utilizam as técnicas circenses como um subterfúgio, criando um momento de quebra e encantamento no qual o público se distrai da narrativa para admirar a execução de uma expertise que não necessariamente dialoga com a lógica e/ou narrativa que está sendo construída no decorrer do espetáculo.

¹⁰¹ Essas cenas podem ser assistidas a partir dos minutos 28 e 35 da gravação.

¹⁰² Originalmente, as cenas do Assessor e Governador eram parte de um esquete apresentado pela companhia em 2014, intitulado “O povo, o Rei e o Bufão do Rei”.

¹⁰³ Em 37 minutos e 30 segundos de gravação.

¹⁰⁴ Em 43 minutos e 30 segundos de gravação.

A construção cênica deste espetáculo faz referências às linguagens do circo e da palhaçaria. A música percussiva e o canto também são usados de forma abundante. Outras referências muito utilizadas são os acontecimentos políticos da época (2018), que perpassam todo o espetáculo na forma de comentários e sátiras que transpassam a realidade do Brasil para dentro do universo anacrônico da Sbóvia.

A relação entre atores e objetos é deveras importante para a construção do espetáculo. Além da função visual, eles possuem uma função retórico-simbólica. Os refletores de mão são os itens mais utilizados em cena. Eles servem para iluminar os atores, moldar e criar rastros, linhas e vetores no espaço apagado, mas também se transformam em colunas de luz, em fogão para a panela, em janela e boca de bueiro. Além disso, interferem diretamente na cena através da manipulação dos atores e atrizes no decorrer do espetáculo. O trabalho desenvolvido no escuro, no vazio, faz com que os feixes de luz criem diversos ambientes e iluminem os/as atores/atrizes de diferentes formas. Sempre mantendo uma iluminação precária, resistente, que, através do jogo entre o visível e o invisível, entre a luz e a escuridão, permite diversas analogias e cria diferentes lugares (valas, prisões, bueiros, mar), além de exigir que os/as artistas em cena se mantenham em um estado de atenção constante durante esses momentos de luminosidade restrita.

As técnicas circenses e a música são utilizadas como dispositivos dramáticos, adicionando camadas à construção cênica e fazendo com que a relação entre as personagens se torne visível, e não apenas inteligível. Tomando como exemplo as cenas do Assessor e do Governador: a opressão legal é potencializada pelo peso que um corpo deposita sobre o outro. O confinamento parece ainda mais extremo ao ver os dois atores, um sobre o outro, reforçando a sensação de se estar em uma prisão apertada, onde dois corpos ocupam, obrigatoriamente, o mesmo espaço. O absurdo e o cômico também ganham mais camadas diante da estranheza causada pelos dois corpos amontoados.

O espetáculo tem características aplicadas na criação de um universo fantástico, que lembram a estética experimental de algumas companhias teatrais da segunda metade do século passado, como o Teatro da Vertigem. Criando e narrando um mundo de países absurdos, com histórias que, em alguns momentos, flertam com o surreal, como é o caso da história do rei que diminuía de tamanho. Vale reiterar que as cenas estão sempre dialogando, pontuando e comparando o cenário político da Sbóvia com a situação do Brasil, à época da apresentação.

É um espetáculo predominantemente visual, dividido em quadros descontínuos, com transições abruptas e comentadas. Cada novo quadro é nomeado, e para cada um existe uma

forma de lidar com o corpo e com o público. Até os momentos musicais são estilizados e coreografados como, por exemplo, na cena da banda Sbóvica. A sonoplastia ao vivo é, muitas vezes, marginalizada, deixando o foco para a ação, que acontece no meio do espaço cênico. Os momentos de cantos e vocalizes funcionam de forma similar ao momento da banda, ou são feitos com os atores fora da luz, deixando dúvida se é uma gravação ou não.

Pensando nas características gerais da encenação, o espetáculo se fundamenta em uma relação entre o visível e o invisível. Em um constante jogo de luz e sombra, os atores e atrizes aparecem e desaparecem de cena. O espaço cênico ganha a imensidão do nada, da escuridão, do vazio. O corpo dos atores e atrizes aparece muitas vezes mutilado pela sombra, como num número de ilusionismo, no qual o corpo é dividido e se move de forma independente da outra parte, num movimento de presentificação e apagamento do corpo e de sua materialidade.

A encenação se desenvolve sobre rupturas e contrastes. Os signos verbais e visuais se contrapõem muitas vezes, criando uma lógica a partir dos contrários, do que é controverso, do dissenso. Existe uma lógica e uma unidade na encenação, mas ela é fragmentada, como se fosse um apanhado de esquetes independentes que abordam uma mesma temática, ou que se inserem no mesmo vazio.

Tendo em mente a criação desse vazio, me deparo com um elemento essencial e deveras desafiador para minha percepção do espetáculo: a luz. No começo é difícil se acostumar com a baixa incidência, ou total ausência, de luz, como no caso do prólogo (o epílogo é feito da mesma forma, completamente no escuro). Existe um estado de atenção duplo: 1 – dos atores, que precisam se manter iluminados, iluminarem uns aos outros e em alguns casos se manter fora da luz; 2 – meu, enquanto espectador, que preciso estar atento para não deixar escapar o menor dos feixes de luz e os objetos iluminados. Contudo, nos momentos em que se acende toda a cena, o que antes era imenso dentro do vazio se torna estreito quando revelado. A cena, que mantinha finas cordas de atenção sempre tensas, esticadas entre pessoas e objetos, se afrouxa, criando momentos de respiro, mas que também são instantes de dispersão.

O espetáculo acontece no Teatro Ziembinski (2018), em um palco italiano. O espaço gestual é evolutivo¹⁰⁵, estendendo-se e contraindo-se a todo o momento, devido aos efeitos da iluminação. Como a manipulação (redução e ampliação da quantidade e do diâmetro dos focos) da luz é um elemento constante, os efeitos de criação de espaço, através do desenho

¹⁰⁵ “Suscetível de se estender ou se retrair.” (PAVIS, 1996, p. 142)

dos corpos dos atores, são amplificados, tendo em vista que a pouca luz funciona como um zoom, deixando evidente apenas os corpos iluminados.

Outro mecanismo de atração do olhar do espectador é a criação de um espaço centrífugo¹⁰⁶, no qual os atores se utilizam de objetos - como uma bandeira - ou de figurinos - com muitas tiras de tecido, como o do Deus Rei - para conceder maior amplitude aos movimentos, varrendo o espaço e, conseqüentemente, o olhar do espectador para si.

A relação entre o espaço do público e o espaço da representação é distanciada. Os tempos não coincidem, a peça se desenvolve em um tempo anacrônico, num país ficcional, que em nada se relaciona diretamente com o espaço e tempo dos espectadores da Tijuca, em 2018. No prólogo e no epílogo existe um telefonema para um orelhão de uma rua não nomeada. Neste momento pode existir uma aproximação entre o espaço ficcional e o espaço da memória de cada um dos espectadores, que podem ser “transportados” a um orelhão que conheçam.

O espaço tem uma função dupla de dar a ver e dar a esconder. Objetos cênicos, que não estão em uso, ficam sempre nas margens do palco e, na grande maioria do tempo, no escuro. Isso também acontece com a cenografia, criando um grande espaço vazio no meio, ocupado pela escuridão, pelos corpos dos atores, pelos oito refletores, que são manipulados durante a peça e pelos feixes de luz que eles emitem. A partir desses elementos, que dividem e compartilham o centro da cena, diversos jogos e relações são criadas em prol do desenvolvimento das histórias narradas, mimetizadas e vividas.

A relação do mostrado e do escondido é um dos pilares da encenação, que joga justamente com o visível e o invisível. Enquanto um ou dois atores desenvolvem suas partituras, iluminados por feixes de luz, os outros atores, que estão camuflados nas sombras, movimentam os refletores, tocam instrumentos, cantam, se movem fora da vista do espectador, para então aparecer repentinamente. É um eterno trabalho de tornar o visível ultravisível, para produzir o esquecimento da existência dos agentes “invisíveis”, manipulando e moldando a cena nas sombras.

No caso desta peça, ao invés de escrever sobre a ligação entre o espaço utilizado e a ficção do texto dramático encenado, prefiro comentar sobre o espaço não utilizado, ou sobre o espaço fragmentado, uma vez que a escuridão gera um vazio que se torna um local do não espaço. Os corpos são repartidos, escondidos e transportados para uma “não existência” dentro das sombras, ao mesmo tempo em que partes, ou corpos inteiros, invadem o espaço

¹⁰⁶ “Se constitui do corpo para o mundo externo. O corpo encontra-se prolongado pela dinâmica do movimento.” (PAVIS, 1996, p. 143)

existente, o espaço iluminado, e nele dão a ver sua performance que, em alguns casos se relaciona ou comanda a ação de atores e atrizes que aparentam estar em outro lugar, pois estão separados pelo vazio da escuridão, como ocorre com o “Deus Rei”.

Esse vazio permeia todo o espetáculo, não apenas no sentido espacial, mas também no sentido físico. Estamos falando de atores e atrizes com corpos vazios¹⁰⁷, o que os torna mais maleáveis e ágeis. São corpos que se deformam e reformam, encaixam e desencaixam, são largados e pegos durante as cenas. Essa dinâmica corporal, gerada pela desimportância dos corpos, desenvolve uma camada sutil, que deixa explícita a insignificância que as personagens dão à vida, o que ajuda a criar estas terras arrasadas onde as diversas narrativas se constroem.

A relação do explícito e do velado é, provavelmente, a mais delicada, uma vez que a ficção, que beira, por vezes, o absurdo em sua construção, remete de forma associativa as mazelas e aos absurdos sociais contemporâneos. Contudo, essas são associações pessoais, que podem ou não serem feitas por cada espectador. Para além da construção dramaturgica, temos comentários e citações diretas a questões político-sociais, seja por meio dos quadros negros, usados para “exemplificar” o que está sendo dito em cena, seja por apartes feitos pelos atores, que comentam e relacionam as crises ficcionais com as crises reais.

Sobre a cenografia, ela é transformada pelos restos. Ao se usar, por exemplo, confetes e chuvas de prata, os resíduos são deixados em cena. O acúmulo dos resíduos, que são utilizados e descartados na cena, faz a cenografia se transformar cada vez mais numa cenografia gasta, puída, no limite do uso. Uma cenografia de trincheira¹⁰⁸.

A peça inteira é composta por cores opacas e terrosas, com exceção dos quadros negros. Os figurinos são largos, permitindo uma boa movimentação. São gastos e, aparentemente, "aleatórios", no sentido de que não parecem ser feitos sob medida. É como se fossem roupas achadas ou doadas, que não possuem nenhuma outra função além de proteger e cobrir o corpo.

A respeito do trabalho dos atores e atrizes, segue uma breve análise em ordem alfabética:

- Bárbara: apresenta gestos pontuados, rápidos e precisos. Muito ágil nas suas movimentações, sobretudo quando está desempenhando a função de volante. Sobe, desce, vira de cabeça para baixo, deita, levanta e se pendura, sem nunca descer ou cair

¹⁰⁷ O termo corpo vazio é uma aproximação com o conceito de “Corpo sem Órgãos” trabalhado por ARTAUD (2006).

¹⁰⁸ Este termo foi o modo pelo qual consegui nomear a cenografia da peça, que me remete às trincheiras de guerra, onde as coisas e as pessoas são empilhadas e amontoadas de forma a ocupar pouco espaço.

do Fábio¹⁰⁹, sem perder o fôlego e o corpo da personagem, ou prejudicar a dicção e projeção vocal. No chão, mesmo que com menos reviravoltas, seus movimentos são rápidos, mas, desta vez, o maior destaque é o alongamento. Ela consegue se expandir e se dobrar sem aparentar nenhuma dificuldade, e utiliza disso para modular o ritmo da cena e do olhar do espectador sobre a cena.

- Erick: é o mais alto do elenco, com membros compridos, que utiliza a seu favor. Sua movimentação é expansiva: desenha linhas no espaço, transformando seu corpo numa escultura viva. Mais do que traçar seus gestos em cena, Erick tem o costume de sustentar os movimentos, parando seu corpo esguio no espaço, criando fotografias que se desmontam abruptamente. Seu excelente jogo de pernas permite que, durante a peça, brinque com diferentes níveis, às vezes parecendo ser menor que seu/suas parceiro/parceiras de cena, enquanto que em outras ocasiões deixa evidente a diferença entre eles.
- Fábio: executa movimentos explosivos e expansivos. Compensa a pouca amplitude de suas pernas com uma grande agilidade e saltos acrobáticos. Nos membros superiores, por sua vez, conta com uma grande capacidade de movimentos. Nas construções físicas de cada personagem privilegia uma parte do corpo, desenvolvendo andares que tem como assento o subir e descer do quadril, ou uma movimentação que tem como base o os braços, como no caso do “Deus Rei”, fazendo giros e deslocamentos a partir do “lançamento” dos braços pelo espaço. No caso do “Governador”, vemos uma predominância nas pernas, mas não num sentido de expansão, e sim de contenção. Uma vez que a movimentação superior fica a cargo da Bárbara, sua função está em suportar, no duplo sentido de aguentar o que é feito, bem como dar apoio para que ela possa se movimentar livremente.
- Viviane: sustenta uma movimentação mais constante e concêntrica, não apresenta muitas quebras de ritmo nem grandes pontuações em seus movimentos. Adapta seu corpo ao ritmo de cada uma das cenas e mantém um fluxo uniforme dentro de cada quadro. Isso não impede que ela faça movimentos complexos, como abaixar-se até fazer uma parada de cabeça ou fazer posturas em duplas, que necessitam de um entendimento de sustentação do próprio peso em relação ao peso do parceiro. Tudo isso ocorre de forma suave, sem grandes cortes. Sua movimentação acontece numa

¹⁰⁹ Nas cenas do Governador com o seu Assessor, Fábio exerce a função de portô, sustentando, erguendo e equilibrando Bárbara sobre si.

lógica de preenchimento espacial, seu corpo se molda aos espaços criados pela luz e pelos corpos de seus/sua companheiros/companheira de cena.

Partindo agora para uma análise de conjunto, tendo como foco a sinestesia presumida dos atores, percebo que os/as artistas possuem uma conexão refinada, trabalhando como engrenagens em um relógio. Um se move porque o outro se move, e esse efeito cresce em cadeia, seja nos momentos em que todas as luzes estão acesas e nós os vemos compondo as diversas imagens corporais para acompanhar as suas narrativas, seja nos momentos de escuridão, que exigem ainda mais sintonia, posto que os atores que seguram os refletores tem que se mover para iluminar os outros, que fazem a ação e se movem para se adaptar a luz. Durante todo esse processo, os atores que estão segurando os refletores cuidam para não se iluminarem uns aos outros e, assim, quebrar a ilusão de luzes que se movem livremente pelo espaço.

Pensando agora na sinestesia induzida no espectador, gostaria de comentar uma característica bem particular que acompanha o desenvolvimento de um trabalho corporal tão rebuscado. Para além da sensação de ver uma unidade integrada, que tem sua movimentação regida, aparentemente, pelas leis de causa e efeito, sem antecipações ou atrasos, é perceptível um engajamento físico do espectador, que sem sair do seu assento, se move juntamente com os/as atores/atrizes. Um movimento que tem origem pelos olhos. Ao ver a cena, sobretudo as cenas mais acrobáticas, meu corpo se move por conta própria. Quando, finalmente, a cena para, percebo meu corpo tão retorcido quanto o dos/das artistas. É como se, para apreender a situação que ocorre diante dos meus olhos, meu corpo sentisse a necessidade de vivenciar a mesma situação.

Por tratar-se de uma peça dividida em vários quadros diferentes, cada ator/atriz faz mais de uma personagem, desenvolvendo relações arquetípicas. Cada personagem tem uma voz, corpo e jeito de se mover e pensar muito bem definidos e caracterizados. As mudanças de cena sempre passam pela figura do narrador/mestre de cerimônia, uma vez que toda nova cena e toda nova pausa são anunciadas ao espectador através das figuras dos narradores.

O grupo se move sempre de forma conjunta, muito disso devido aos efeitos de iluminação que, para serem efetivos, necessitam que os/as atores/atrizes que estão na luz permaneçam sempre nela, enquanto os/as atores/atrizes que manipulam a luz não podem aparecer nem deixar que desapareça o ator alvo da luz. Essa dinâmica faz com que em boa parte do espetáculo vejamos, ou imaginemos, uma vez que parte dos/das artistas se apresenta em forma de luz, uma trajetória orbital, na qual aqueles que estão no meio representam o centro do sistema, enquanto os/as que manipulam a luz funcionam como satélites.

O corpo dos/das atores/atrizes trabalha como um potencializador do texto, sublinhando por meio de movimentos miméticos e/ou acrobáticos, aquilo que é dito. Nos momentos em que são feitas ações inusitadas e fantásticas, como nos casos em que há cenas de portagem, exige-se uma maior coesão sensorial do espectador para poder acompanhar a ação, fazendo com que o texto ganhe mais destaque. Ainda existe uma terceira relação, um pouco menos utilizada, mas não por isso menos potente, que é o uso do texto como mote de criação de quadros corporais, fazendo com que a palavra pinte, diante dos olhos do espectador, uma fotografia que fica marcada como imagem, sem necessariamente ser atrelada ao texto que a originou, mas mantendo em sua construção imagética as relações corporais descritas textualmente.

A voz é um ponto muito interessante. Existem momentos em que ela é usada como material isolado e independente. No prólogo ouvimos um texto sem corpo. É apenas a voz no vazio. Em outras partes, a voz vem em forma de canto, que surge também na escuridão, enquanto um ou mais atores se encontram iluminados, o que gera uma dúvida se aquele som vem de quem está sob a luz, se vem dos atores na escuridão ou se é uma gravação de sons, tal qual foi o prólogo e o epílogo. Presenciamos, também, a voz sendo usada em episódios de ventriloquismo. Um/uma ator/atriz fala da escuridão, enquanto o que está sendo iluminado dá corpo à voz que vem do vazio.

A música e os sons que compõem a paisagem sonora da peça são feitos por meio de instrumentos percussivos e objetos metálicos, como canecas de metal. O canto se alterna entre vocalizes, solfejos e músicas, que lembram marchinhas de carnaval, pelo seu ritmo e caráter animado e cômico. Suas intervenções ocorrem, geralmente, em momentos de grupo, com as luzes acesas. Vemos as “marchinhas” sendo feitas com acompanhamento instrumental, proporcionando um ritmo um pouco mais acelerado à peça. Em momentos de pouca iluminação, as vocalizes, solfejos e outros tipos de sons emitidos, tanto pela voz, quanto pelos instrumentos e objetos, compõem a paisagem sonora daquele momento, encorpando o tom dramático do discurso e das ações.

Com ritmo acelerado, o espetáculo investe em trocas rápidas de personagens, em diálogos diretos e quebras abruptas. Tudo muda de forma e lugar dentro do espaço cênico: os atores e atrizes, as vozes, os instrumentos e os oito refletores de mão. As composições corporais coletivas são montadas e modificadas de maneira precisa e estanque, de modo que, num piscar de olhos, Bárbara, por exemplo, que está sobre os ombros de Fabio, vira de cabeça para baixo, ficando com sua cabeça entre as pernas dele.

Os esquetes se desenvolvem rapidamente diante do espectador, mas a contínua mudança de uma história para outra, as quebras, as pausas, e os tempos anacrônicos desenvolvidos simultaneamente fazem com que as partes, que parecem rápidas, quando vistas isoladas, aparentem durar horas quando trabalhadas em conjunto. O que gera uma sensação ambígua de “já acabou mais uma história”, ao mesmo tempo em que acontece a exclamação “Nossa, quanta coisa!”.

Verifica-se, também, um ritmo descontínuo, ressaltado pela grande quantidade de quebras e apartes entre um esquete e outro, onde cada parte possui independência, no sentido que se basta nela mesma, mas se relaciona com as outras, por fazerem parte do mesmo universo temporal e espacial, embora o tempo não seja definido.

Agora cabe comentar mais estritamente da minha experiência como espectador, que escolheu assistir este espetáculo na expectativa de ver uma peça com trabalho corporal rebuscado, com grande quantidade de elementos circenses, bem como uma história política e crítica.

A peça não permite múltiplas interpretações a respeito da dramaturgia, sua narrativa é bem delimitada. Por outro lado, ela se mostra aberta a uma multiplicidade de sensações que acompanham a criação do sentido dramático. O uso e abuso de efeitos luminosos e de expertises corporais, como nos momentos acrobáticos, em suas diferentes nuances, partindo da simples pirueta que termina com seu executor jogado ao chão, passando por cenas de tapas, giros e esquivas, até as cenas em que vemos truques de portagem, proporcionam uma vasta gama de sensações corporais no espectador, que acaba se engajando, corporalmente, na cena, diante de tamanha complexidade dos movimentos e relações. Isso cria sensações únicas que tingem essa construção de sentido em diferentes matizes.

Dito isso, resalto agora os momentos que me marcaram:

Em primeiro lugar, não consigo esquecer as cenas do Assessor e do Governador. A grande agilidade dos atores, Bárbara e Fábio, em alterar suas posições corporais, sempre passando de uma postura acrobática à outra, sem perder o foco dentro da cena, fazendo a narrativa possuir tanta importância quanto a movimentação corporal, sem deixar que ela seja apenas um material secundário, ou desimportante. Existe uma preocupação em dizer bem o texto, para que possa ser entendido. A história e toda movimentação corporal, ampliam as relações interpessoais, deixando visível no espaço relações de poder, opressão, manipulação, entre outras dinâmicas existentes entre as personagens.

Outro momento que me impressiona é a fábula do rei que diminuía. Nesta, o que me prende não é a complexidade da movimentação, mas a harmonia entre os atores que se

movimentam precisamente, criando e preenchendo espaços, diminuindo seus corpos dentro de valas fictícias. É uma cena na qual a movimentação é quase uma sequência acrobática, de tão precisa. Ao final, vemos o Erick, que é o ator mais alto, mimetizando a morte do rei milimétrico sendo esmagado por uma gota de chuva. Nesse momento, observamos o corpo grande e esguio do Erick diminuir centímetro a centímetro, de forma resistente, até enfim chegar ao chão, momento em que os outros atores dão por liquidada a vida do pequeno Rei.

A importância que dou a esses momentos é fruto de toda uma estrutura de manipulação sensorial, que coopta minha atenção para momentos específicos da cena.

O fator mais importante de manipulação são os jogos de luz, que refazem e recriam o espaço continuamente, dando a possibilidade de viajar entre diversos locais. Devido à incidência de luz ser pouca, exige-se uma atenção constante para que não se perca nada. O segundo componente de manipulação mais utilizado é o corpo, nas suas valências mais incríveis e não convencionais/extraordinárias. Os atores e atrizes colocam-se em situações corporais complexas e acrobáticas, o que acaba gerando uma resposta física do espectador, que através dessa resposta cria um vínculo direto com a cena. O corpo serve como a lança que forja o *punctum* na memória do espectador.

Apêndice 2 – Espetáculo “A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa”¹¹⁰

Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto (Humaitá). 2018

Texto | Matéi Visniec

Elenco | Bárbara Abi-Rihan, Camila Zampier, Erick Tuller, Fábio Lacerda, Luan Vieira e Viviane Pereira

Direção e Iluminação | Ricardo Rocha

Preparação Corporal e Direção de Movimento | Palu Felipe

Direção Musical e Preparação para Canto | Vinicius Mousinho

Cenografia | Ricardo Rocha

Painel Cenográfico | Nívea Faso

Figurinos e Visagismo | Nívea Faso

Cenotécnico | Moisés Freire

Confecção das Armas | José Antônio (in memoriam)

Serralheria | Odeilson Moldes

Assistência de Serralheria | Francemi Melo e Thiago Araújo

Programação Visual | Daniel Debortoli (Códigos)

Fotografias | Daniel Debortoli, Diogo Nunes, Maga Martinez, Edison Taciano e Zeca Vieira

Produção Executiva | Dyogo Botelho e Vitória Studart

Direção de Produção e Realização | Multifoco Companhia de Teatro

A peça, de natureza, lúdica acontece em um palco italiano. A cenografia é composta por uma série de roupas penduradas no fundo do espaço cênico. Todos os elementos do cenário são constantemente ressignificados e/ou tem o seu uso convencional subvertido. As coordenadas¹¹¹ que regem este espaço são: espaço fechado, vasto e ocupado, com objetos cênicos bem distribuídos e com espaço para o deslocamento.

A abordagem cênica é feita por meio de um referencial histórico-fantástico. É observada a construção de um país no pós-guerra, na Europa. A trama acompanha o luto de uma família que retornou para sua casa, destruída pela guerra, em busca dos restos mortais do filho. A saga gira em torno do filho morto que, enquanto espera ter seu corpo descoberto, encontra e leva outros corpos de outros soldados mortos para a casa dos pais, e na história de uma imigrante que trabalha como garota de programa, que é disputada por um cafetão e uma cafetina, em uma relação permeada por brigas pelos pontos de prostituição, locais onde os estrangeiros, como ela, fazem a vida. Dentro da saga dos mortos de guerra, na Europa, são construídas pontes que nos levam para a saga dos mortos, no Brasil, em chacinas, como foi a

¹¹⁰ Disponível em <https://youtu.be/mIah2y-LDDY>.

¹¹¹ O conceito “coordenadas” é aqui compreendido a partir da perspectiva de André Helbo, que, ao aplicar seu questionário (PAVIS, 1996, p. 32), contrapõe as categorias aberto-fechado, altura-profundidade, vasto-reduzido, vazio-ocupado.

da Igreja da Candelária, e a explicitação de uma guerra constante travada entre o Estado Brasileiro e os corpos negros, numa política de extermínio.

Nesta encenação cria-se uma sequência de códigos que são mostrados ao espectador, indicando mudança de tempo, espaço e mundo, se considerarmos que a dramaturgia é desenvolvida, simultaneamente, no mundo dos mortos e dos vivos. Esses códigos incluem padrões de iluminação, disposição dos atores no espaço e o tipo de movimentação que eles fazem. Em momentos de transição é possível perceber uma partitura corporal mais onírica, feita em coletivo e acompanhada de alguma música.

Entre os diversos objetos de cena, os que possuem uma maior diversidade de significados e utilidades são o poço e a mesa. O primeiro é usado ora como poço, ora como palco, ora como *pole dance*. A mesa funciona como parede e túmulo, como a própria terra, permitindo ver o que está sobre e sob o solo.

A peça é um drama absurdo/surrealista, que tem como tema a fábula/texto do dramaturgo Matêi Visniec, *A palavra progresso na boca da minha mãe soava terrivelmente falsa*.

O diretor Ricardo Rocha valoriza a ficção, com jogos de luz e pela utilização, por parte dos atores, de corporeidades muito singulares. A peça é fragmentada, com diversas trocas rápidas - em alguns momentos bruscas -, cabendo à luz, em grande parte do espetáculo, gerenciar e realizar essas mudanças de quadro.

Para além dos efeitos visuais mecânicos, os quadros cênicos são montados como fotografias vivas. Existem muitos momentos de imobilidade, de corpos em expansão ou contração, criando imagens pungentes e atrativas ao olhar do espectador, que é estimulado constantemente, de modo visual, a acompanhar a construção da narrativa que também é feita por meio do movimento corporal dos atores.

A transição entre as narrativas acontece nas mudanças de iluminação e de partituras corporais, em composições quase cinematográficas, no sentido de produção de frames e quadros sequenciais que geram movimento. O espetáculo se constrói nas diversas fotografias vivas. Talvez seja mais preciso dizer que, durante a cena, se constroem quadros vivos que condensam, nos seus poucos segundos de existência, toda a violência e ambiguidade fotográfica de um registro de vida, de existência, de realidade que, enquanto reivindica para si o fato ocorrido como algo real, reafirma reiteradamente que ele é fato passado e não retornável.

As pausas e suspensões criadas, muitas vezes durante posturas acrobáticas, são usadas como pontos de inflexão, fixando momentos na nossa memória, ao mesmo tempo em que

funcionam como ponto de partida para uma mudança de dinâmica e/ou quadro dentro do espetáculo. Por exemplo: o Erick equilibrado com metade do corpo para dentro do poço; a Bárbara em pé sobre as mãos do Fábio; o Fábio se sustentando no ar, fazendo um esquadro¹¹² em direção à Bárbara; a Camila, em uma parada de mãos¹¹³, com o corpo apontando para Bárbara, que assume uma posição de cócoras, na horizontal, pendurada para fora do poço, sem tocar o chão; a Viviane na borda da mesa, com o corpo em diagonal, ameaçando cair e sendo sustentada pelo Fábio; a Bárbara sobre a barra horizontal do poço, com cada pé pressionando uma das barras verticais, fazendo parecer que ela está em pé no ar.

A peça é sustentada por uma grande produção de imagens, que funcionam como uma espécie de álbum de fotografias, no qual os momentos chave da história são ancorados de forma a deixar uma memória visual da relação existente entre as personagens e a situação em que se encontram.

Sinto-me constantemente confrontado por essa produção de imagens incessantes. Cada cena é composta por muitos quadros nos quais os atores sustentam a ação, mesmo que por poucos segundos. Esses momentos me compelem a tentar apreender todas as diferentes imagens que se espalham pela cena, gerando um grande interesse e, ao mesmo tempo, uma sensação de frustração, pois o quadro se desfaz antes que seja possível observar tudo, deixando sempre uma sensação de vazio.

Essa sensação só diminui nos momentos de pouca luz, onde a cena é recortada em pequenos espaços de ação, permitindo um maior foco e, conseqüentemente, um aquietamento dos olhos, que não precisam mais varrer todo o palco repetidamente. No entanto, essa é uma falsa paz que é interrompida no acender das luzes, que causa a percepção de que o espaço mudou novamente. Esta dinâmica, embora muito eficaz para trazer o espectador para dentro da obra, acaba tornando o espetáculo uma peça de digestão demorada, exigindo muitas visitas às memórias e aos quadros que nos foram apresentados a fim de percebê-lo em sua totalidade.

Na divisão da peça, a continuidade das histórias é privilegiada, pois estas se desenvolvem linearmente. Não obstante, elas são fragmentadas e alternadas entre si sem necessariamente apresentar uma lógica ou padrão de repetição. Ressalto também uma predominância da construção visual e imagética, sobretudo como forma de distinguir os diferentes espaços de ação.

¹¹² Esse nome se refere a uma série de posturas nas quais uma pessoa mantém seu tronco fora do chão, enquanto sustenta as pernas esticadas no ar, formando um ângulo de 90°, ou menor, entre as pernas e o tronco. Nessa postura, as pernas podem estar juntas ou afastadas e a pessoa pode estar pendurada pelas mãos, ou elevando o corpo do chão enquanto mantém as mãos como único ponto de contato.

¹¹³ Também conhecido como bananeira, postura na qual se sustenta o corpo invertido sobre as mãos.

A área de representação é recortada pela luz, que iguala o tamanho máximo do palco ao tamanho do linóleo que cobre o tablado, não sendo utilizado o espaço onde seriam as coxias, que permanecem apagadas. O único referencial que permanece fixo no espaço é o poço, mas ele não funciona como referencial de lugar, servindo como um espaço ficcional no qual se desenvolvem as cenas, ele detém o papel de ponto de apoio e desenvolvimento de ações das personagens durante o espetáculo, sendo usado de formas diferentes em cada uma delas.

O espaço gestual é, em boa parte do espetáculo, um espaço emitido¹¹⁴, no qual os atores utilizam seus corpos como vetores espaciais, tornando visíveis relações de poder, confusões mentais e sentimentos contraditórios. Para maximizar essa vetorização, os atores recorrem às técnicas acrobáticas. Neste sentido, a acrobacia trabalha como uma potencializadora da cena, gerando vetores de ação visuais e sensíveis ao espectador, que é movido pelo movimento observado e pela percepção do risco físico atrelada a essas movimentações, numa relação de empatia cinestésica.

O espaço funciona como um separador de corpos, no qual só se vê personagens juntos em situações de morte e/ou violência¹¹⁵. Diante da ambientação em um pós-guerra, e de uma guerra que ainda não acabou, da qual ainda se contam e procuram os mortos, o espaço funciona como um amplificador do vazio, criador de ilusões, na medida em que permite que o público veja onde está o corpo que se procura, ao mesmo tempo em que o esconde das personagens em cena.

Nada é escondido do espectador. Toda ação dramática é realizada na frente de seus olhos: a única coisa que se esconde, através da sombra, é o deslocar de atores fora de cena, criando uma atmosfera de surpresa quando eles reaparecem. Ao não se esconder nada, é criado um embate em cena, no qual nossa atenção é direcionada a um ponto, sem que exista a necessidade de esconder o outro, que está em mudança diante dos nossos olhos sem que percebamos. Dois momentos que ilustram muito bem essa dinâmica são: Quando Bárbara performa no poço, utilizando-o tal qual um trapézio¹¹⁶, nosso olhar é conduzido para sua ação, enquanto os outros atores preparam a cena seguinte. Um segundo momento, onde fica explícito que aquela ação foi um truque para nos distrair, é quando Fábio faz um truque de mágica, desaparecendo com uma moeda diante dos nossos olhos. Enquanto isso, Luan

¹¹⁴ Segundo PAVIS (2008, p. 142) o espaço emitido é “traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade”.

¹¹⁵ Segundo BOGART (2011, p.54) “O risco é um ingrediente-chave no ato de violência e articulação”, nesse sentido, a presença de elementos e técnicas circenses adiciona a encenação a possibilidade do risco real, para além do risco metafórico.

¹¹⁶ Aparelho de circo composto por uma barra de ferro suspensa por duas cordas, uma em cada extremidade.

atravessa o palco, coloca uma blusa, pega um microfone e Bárbara levanta de sua cadeira, se dirige para o fundo do palco e pega um violão. Quando a mágica acaba, todos os outros atores já estão em seus lugares, dando sequência ao espetáculo, sem dar a mínima chance para a distração, ou neste caso para uma distração involuntária do espectador.

É mais importante para a ficção o modo como o espaço é utilizado pelos atores, do que o próprio espaço em si. O cenário composto pelo poço, pelos baldes de terra, pelas cadeiras e pela mesa de ferro em nada contribuem para a ficção. No entanto, quando observamos uma atriz se deitar sobre a mesa, chamando pelo outro ator que se encontra imóvel embaixo dela, percebemos uma utilização espacial que explicita as relações e proposições textuais.

Ainda devemos considerar como a utilização dos corpos no espaço estabelecem tensões ligadas a posições hierárquicas entre as personagens. Como exemplo, cito as cenas em que Bárbara se coloca sobre Fábio, em um pé-mão; quando Camila faz uma parada de mão direcionando seu corpo contra Bárbara, que se mantém em uma posição de cócoras, na horizontal, sem tocar o chão; o momento em que Viviane circula a mesa enquanto está sendo sustentada por Fábio, que acompanha esse movimento, dando a impressão de uma volta sem fim em torno de um túmulo vazio. Com esses exemplos, não consigo pensar em um espaço utilizado de forma estática, mas sim em uma mobilização que potencializa o texto dramático.

Considero este espetáculo explicitativo¹¹⁷, no sentido em que ele torna explícita a relação entre as personagens e os sentimentos que essas personagens possuem. O inconformismo por se ter um filho morto que não se sabe onde está o corpo, impedindo que a atriz chore o seu luto ficcional, torna visível o luto das centenas de mães que choram diariamente por seus filhos perdidos em massacres promovidos pelo Estado. Estado esse que deveria proteger os cidadãos, mas transforma a sociedade em uma grande máquina que lucra sobre a morte.

Nesse sentido, não existe o velado. Existe, por outro lado, o não dito, que é ilustrado e espacializado pelo corpo dos atores. Esse não dito tem relação com a emoção inexprimível e não nomeada, mas os fatos e acontecimentos que a geram são expostos um a um.

A evolução da cenografia acontece por meio da movimentação do cenário, com exceção do poço, e as modificações no seu uso. As cadeiras passaram a ser manipuladas não só como assento. A mesa alterna entre a posição vertical e horizontal, e os modos de usá-las nas duas posições também mudam conforme a cena. O poço passa de um objeto ilustrativo ao

¹¹⁷ PAVIS (2008) contrapõe em seu modelo de questionário para análise de espetáculos a relação entre o explícito (que está evidente, visível) e o velado (que é escondido, que dá a entender sem jamais revelar o que é). Esse espetáculo não se encaixa nessa dicotomia, ele se constrói ao explicitar o que estava velado sucessivamente.

elemento central de uma série de ações e partituras dos atores, que não seriam possíveis sem ele. Ele atua como poço, palco, *pole dance* e trapézio. Além dessas modificações, existe um acúmulo de restos em cena: ossos, botas e terra, muita terra.

Os figurinos são compostos por peças monocromáticas. A iluminação é feita por refletores visíveis. Todas as luzes vêm de cima. As variações de cor funcionam como código para transição entre as cenas. Luzes amarelas e azuladas predominam, mas também existem momentos com roxo ou vermelho, que são pontuais, usados em cena com maior intensidade, como, por exemplo, na entrada de Camila cantando, ou quando existe uma conversa entre Luan e Fábio, sendo que um está vivo e o outro morto.

O espetáculo parece ter sido criado juntamente com a luz, pois ela auxilia no endereçamento das diversas leituras da cena. Neste sentido, vemos a utilização de uma iluminação que funciona como elemento de jogo, criando constantemente significados junto ao trabalho dos atores e atrizes.

Sobre a performance dos atores e atrizes, farei uma breve descrição individual:

- Bárbara: possui uma movimentação vigorosa e precisa. Trabalha com duas personagens muito distintas entre si. Uma mãe agitada e violenta que teve o filho morto na guerra, e que se comunica aos berros. Esta personagem trabalha em dupla com a personagem do Fábio, espacializando conflitos e dinâmicas de poder. Em alguns momentos ela verga o corpo do Fábio e o sustenta nessa posição, em outros sobe em suas mãos, fazendo um pé mão, enquanto o ataca e ameaça verbalmente, elevando em alguns tons a intensidade de seu discurso ao colocar-se superior a ele enquanto pressiona-o com o peso de seu corpo.

A outra personagem é uma prostituta que quase não fala. Ela é resiliente e provocadora. Começa e encerra embates sem quase dizer uma frase; abusa de movimentos longos e lentos, sendo o extremo oposto da primeira personagem, que se move de forma curta, rápida e pontual. Como prostituta, vemos Bárbara desenvolver movimentos utilizados em aparelhos aéreos e *pole dance*, usando sua força e flexibilidade como armas de sedução e persuasão, além de funcionar como “farol” em trocas de cena e mudanças de cenário. Em alguns momentos, seus gestos são fincados no espaço, tal qual um prego na madeira, de forma rápida e precisa. Em outras cenas exhibe grande leveza e maleabilidade corporal, sem perder força. Embora sua movimentação, sobretudo enquanto está sobre o poço, pareça simples, devido à fluidez com que executa, exige grande força nos braços, abdômen e pernas para que seja realizada de forma contínua e sem deixar “quinas” pelo espaço. Além de seu trabalho

corporal individual, demonstra grande destreza na criação de figuras em dupla, como na cena feita com o Fábio, descrita anteriormente. Outro momento muito significativo, embora oposto, é quando ela se retrai em uma discussão com a personagem da Camila, ficando pendurada, para fora do poço, na posição de cócoras, com o corpo na horizontal, a única coisa que lhe impede de cair é estar segurando na barra do poço.

- Camila: utiliza movimentos fortes e secos. Trabalha com duas personagens. A primeira é uma pessoa morta: um brasileiro, negro, morto na chacina de Candelária, que funciona como personagem e símbolo, pois representa toda uma classe social. Seu destaque vem pelo uso da voz amplificada pelo microfone. Sua segunda personagem, uma cafetina, começa também com um microfone, cantando e exibindo uma voz potente e um corpo sensual e bruto. Durante seu desenvolvimento é possível reparar uma tendência a movimentos expansivos e fortes, utilizando da força física como recurso de intimidação, sem necessariamente precisar tocar os outros atores. Participa de poucos momentos acrobáticos, mas exhibe grande força, a ponto de sustentar uma parada de mão, em diagonal, com os pés apoiados em uma das barras do poço, durante uma cena de confronto com Bárbara. Em outros momentos de embate, ela deixa seu corpo precipitar em direção a seu adversário, parando-o com uma flexão de braço, apoiada na borda da mesa, concedendo uma camada visual à sua determinação e conseguindo, assim, ganhar de seus oponentes.
- Erick: se destaca pelos movimentos expansivos e coordenados. Começa fazendo um guarda de fronteira. Impetuoso e violento, com passadas largas, deslocamento lento e preciso. Em seguida assume o papel de um vizinho comerciante. Essa personagem possui uma movimentação expansiva, precisa e pontual, lembra muito os *études* de Meyerhold. No decorrer do espetáculo vemos alguns momentos em que demonstra possuir um bom equilíbrio e força, como quando se apoia no poço, criando uma imagem muito similar ao “peito de pombo”, ou “aviãozinho”, com a cabeça afundada dentro do poço enquanto berra.
- Fábio: é um dos atores que mais trabalha com acrobacia em suas partituras. Sua primeira personagem é um pai que procura os restos mortais do seu filho. Sua força é apresentada logo na primeira cena, na qual aparece usando um machado. Essa personagem foi construída com um corpo forte e arrastado. Sua movimentação parece pesada, mesmo em momentos de maior agilidade ou maleabilidade, como quando é envergado para trás pela Bárbara, de maneira abrupta. Nos dois momentos em que isso acontece, ainda percebemos um corpo pesado e rígido. Mesmo em suas partituras mais

complexas, tal qual a coreografia que faz com a Viviane, vemos um corpo que desaba continuamente e torna a se sustentar e a sustentar sua parceira, numa sequência árdua e melancólica, que lembra, em sua construção, as coreografias de Pina Bausch. A segunda personagem é uma espécie de cafetão: ágil, explosivo e aéreo. Na primeira personagem vimos um corpo preso ao chão, que servia em grande parte como portô. Já na segunda, vemos um corpo que desliza pelo espaço, abusando de piruetas e saltos, fazendo seus descontroles romperem a lógica da cena e do espaço por meio de acrobacias, como um esquadro que sustenta em uma das traves do poço quando pula em direção à Bárbara, numa tentativa de intimidá-la, ou quando faz um *flip flap* num momento de descontrole após se sentir contrariado. No começo, sem nada para lançar ao ar, lança a terra do chão, mas, não satisfeito, lança seu próprio corpo, numa tentativa frustrada de aplacar sua fúria. Em outros momentos, quando negocia com Camila, vemos os desvios e artimanhas de seu discurso invadir o espaço, na forma de giros, movimentos rápidos, esquivas e piruetas. Sua força o auxilia no desenvolvimento de cenas complexas com Bárbara, como quando eles fazem uma cena em que ela fala enquanto sobe nele até chegar ao pé-mão. Para além de cenas de sustentação, é possível vê-lo também em momentos em que externa sua raiva e violência no espaço na forma de acrobacias, adicionando maior movimento e tensão ao momento.

- Luan: desenvolve cenas inteiras usando pouquíssimo o contato dos pés com o chão como forma de apoio. Sua primeira personagem é um guerrilheiro, numa espécie de trincheira. Nesta cena curta nos é mostrado uma personagem com o corpo saudável e sem limitações físicas. Mas, no seu retorno, algumas cenas depois, suas pernas quase já não o apoiam. A partir deste momento, Luan exhibe um grande controle dos membros inferiores que conseguem dar base para que ele se mova com o mínimo contato dos seus pés com o chão. Isso só é possível, pois todo seu deslocamento é feito através de impulsos dados com as mãos e, em seus momentos de imobilidade, encontra-se sempre escorando o corpo em algum objeto como a mesa ou as cadeiras, que são usadas como ponto de apoio para sua locomoção.

Este estilo de corpo e deslocamento demonstram grande controle e coordenação corporal, bem como uma musculatura bem trabalhada nos membros superiores, o que permite, por exemplo, que mova o cenário de lugar sem aparentar estar com os pés firmes no chão. Sua outra personagem é um garoto de programa, com musculatura retesada e movimentação rápida, com alguns sutis movimentos acrobáticos que são

utilizados para dar mais velocidade a ações. Sua coordenação também permite que ele deslize pelos cenários, seja para cima ou para baixo da mesa, além de ajudar seus parceiros de cena em momentos em que precisa ser suspenso, como aconteceu quando Fábio o puxou do chão direto para seu colo, numa passagem tão dinâmica que pareceu um breve voo.

- Viviane: desenvolve uma única personagem, uma mãe que perdeu o filho. Seu corpo arrastado se move com dificuldade e resistência. Trabalha muitas vezes com uma imobilidade duradoura, que beira o incômodo e a inquietação. Para além dessas grandes pausas, que duram algumas vezes até quinze minutos em uma mesma posição, vemos outra forma de controle corporal, que é a capacidade de administrar o próprio peso sobre outra pessoa, como é o caso da partitura já mencionada, feita por ela e pelo Fábio, na qual, durante boa parte ela se movimenta com o corpo em diagonal, sem perder o contato dos pés com a mesa, enquanto Fábio a sustenta e desloca o seu corpo inclinado em diagonal sobre ele. Viviane desempenha atividades corporais muito distintas durante a peça. Em um momento ela rola sobre o tampo da mesa, sem tirar os pés do chão, mantendo uma flexão constante do tronco; em outro faz uma cena agarrada à barra do poço, anda nas bordas da mesa enquanto é carregada pelo Fábio e fica parada por minutos, sem se mover. Uma atriz versátil e focada, não possui cenas que necessitem muita explosão ou alongamento, mas se destaca no que se refere ao controle. Suas cenas, em alguns momentos, lembram números de estátua viva, tendo em vista sua tamanha capacidade de sustentar uma pausa no espaço.

Os movimentos dos atores são coordenados e não deixam brechas entre uma cena e outra. Eles se movem de forma a desafiar a lógica do espaço comum, torcendo e penetrando no espaço de diferentes formas, fazendo com que o espectador tenha que se adaptar e se mover junto com os atores e atrizes para melhor compreender a cena. Por se tratar de uma encenação com um trabalho corporal muito desenvolvido, o corpo do espectador acaba sendo levado para dentro da ação executada pelos atores e atrizes. É improvável que alguém consiga assistir a peça sem se dobrar e acompanhar os movimentos executados pelos em cena com seu próprio corpo.

Os atores e atrizes, com exceção da Viviane, que não troca de personagem, permanecendo numa espécie de fusão constante, alternam entre uma e outra personagem de forma muito rápida. As personagens que cada ator e atriz interpretam têm corpos muito específicos e distintos entre si. Cada uma possui dinâmicas de fala e movimento quase

antagônicas. Nesse sentido, elas funcionam como arquétipos, com forma definida e movimentos características, exceto aquela interpretada por Viviane.

Os atores e atrizes que desenvolvem a cena funcionam como faróis que atraem a atenção do público, permitindo que aqueles que não participam da ação se movam livremente. Estes, por sua vez, não desperdiçam movimentos e se deslocam de maneira organizada e precisa. Em cenas de transição, vemos os atores e atrizes se movendo juntos e em sincronia, por vezes executando coreografias, podendo ser desde uma sequência acrobática feita em conjunto até uma série de movimentos simples feitos de maneira repetitiva e escalonada. Mas independente do estilo de movimentação, vemos que existe uma coreografia sendo executada.

Sobre a relação texto/corpo, existe uma autonomia entre os dois. Podendo se desenvolver juntos ou separados. Por vezes a história se desenrola enquanto as personagens fazem diversas ações, gestos e peripécias; em outros momentos pega-se um microfone, colocando o texto em destaque; há ainda, quadros em que nada se diz, nem uma palavra, para que o corpo fale e crie a cena.

As músicas são utilizadas geralmente nos momentos de transição entre cenas, dando o tom dos acontecimentos que estão por vir, podendo conter ou não voz, a depender do momento. Sua intervenção, em grande parte, acontece em trocas nas quais não há texto e/ou tenta-se um diálogo com os mortos. Com exceção das músicas do bordel, que criam a ambientação para os embates futuros.

A duração da peça parece bem menor do que o tempo cronometrado. A troca de uma cena para outra acontece de forma rápida, com mudanças súbitas de luz e trocas de cenário. Os diálogos, em grande maioria, acontecem sem muitas pausas, com exceção de momentos em que estão em cena apenas as personagens do pai e da mãe, ou nos momentos em que a personagem da mãe conversa com o filho morto. O ritmo global do espetáculo é contínuo, apesar das diversas mudanças de cenas e ambientes.

A peça não exige nenhum conhecimento prévio para quem quiser vê-la. Sua encenação é aberta a uma multiplicidade de sensações, mas sua mensagem é direta. Devido à quantidade de efeitos luminosos, de cenas oníricas, principalmente nas transições, as expertises corporais e as coreografias geram elementos estimulantes e proporcionam diversas sensações. Ao final, a peça acaba sem deixar uma segunda opção de leitura.

Pelo uso de imagens fantásticas a encenação nos oferece diversos quadros provocantes, ameaçadores, sensuais e violentos. Gostaria de comentar três cenas em que se destacam essa potência do movimento acrobático no deslocamento espacial, compondo múltiplas camadas visuais, que geram reviravoltas no ritmo do espetáculo.

O primeiro momento¹¹⁸ que vou comentar é uma transição que acontece no meio do espetáculo. O solilóquio de Viviane, endereçado ao filho morto, acaba em um berro e é seguido pela música “Shock” de Ana Tijeux. A partir deste momento, se inicia uma reorganização espacial completa. Viviane se dirige a uma cadeira, enquanto todos os outros atores começam uma troca de figurino vigorosa, arrancando peças de roupa do corpo, pulando sobre a mesa e em direção aos outros atores que se colidem e se encaram. Viviane se senta na cadeira. Bárbara, Camila e Fábio estão em cima da mesa. Erick está ao lado direito de Bárbara, fora da mesa. Luan está sentado no chão abaixo de Fábio. Camila, que estava sentada sobre as costas de Fábio, como se ele fosse sua montaria, se levanta. De imediato, Fábio desce da mesa fazendo uma cambalhota por cima de Luan, que rola no chão e acaba deitado, de barriga para cima, com o Fábio em pé a sua frente.

Enquanto isso, Bárbara, que havia deitado na mesa, de barriga para cima, agarra às costas de Erick, que também agarra as suas. Nesse momento, ela faz uma subida de barriga¹¹⁹ por cima do ombro de Erick, finalizando o movimento em pé, em uma cadeira que estava atrás dele. Em paralelo, Fábio está levantando Luan, que estava deitado no chão, o agarrando pela perna e pela nuca, tirando-o do chão e fazendo com que ficasse em pé. Camila, que já desceu da mesa, agarra Bárbara, que acabou de chegar na cadeira, pelos cabelos e a arrasta até a outra ponta da cena. Erick tenta seguir Bárbara, mas Fábio, que já levantou e soltou o Luan, o impede. Os dois agarram a mesa e a mudam de lugar. Tudo isso acontece em poucos segundos e várias outras ações simultâneas ocorrem nos segundos seguintes até que, enfim, Fábio pula em direção à Bárbara, se segurando na barra do poço e criando a imagem, mencionada anteriormente, na qual ele faz um esquadro em direção à Bárbara, enquanto está segurando uma das barras verticais do poço, sustentando seu corpo fora do chão, gerando assim uma nova quebra de ritmo na cena. Esse momento se tornou algo muito emblemático para mim. Uma mulher dança uma música que fala sobre revolução, um homem violentamente tenta removê-la de seu lugar e, como resposta ao ataque, a mulher continua a dançar resistindo de modo paradoxalmente pacífico e violento.

A segunda cena¹²⁰ que gostaria de comentar acontece no primeiro quarto do espetáculo. Bárbara e Fábio discutem. Bárbara quer saber se Fábio tem jogado ossos em sua porta. Durante a discussão, Bárbara enverga o corpo de Fábio para trás duas vezes, e o segura

¹¹⁸ Esta ação começa em 49:25 minutos de peça.

¹¹⁹ Movimento feito normalmente em aparelhos aéreos. Consiste em elevar o corpo na posição de vela, passando as pernas sobre o objeto (geralmente uma lira ou trapézio), apoiando-se o quadril, na região da crista íliaca, sobre o aparelho.

¹²⁰ Esta cena começa em 30:32 minutos de peça.

nessa posição, formando um grande arco humano. Sua tentativa de “dobrar” o Fábio ganha uma dimensão física. Não conseguindo dissuadi-lo a dar uma resposta que lhe seja satisfatória, ela o ataca com mais vigor, e repete ameaças enquanto o escala, acabando, por fim, sobre suas mãos, numa postura chamada “pé-mão”¹²¹. Aqui vemos outro ponto de inflexão, mas o que observamos não é uma mudança de ritmo, mas sim uma mudança de mundo. A cena seguinte parte do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Enquanto Bárbara desce das mãos de Fábio, Luan se arrasta até a mesa. Quando Bárbara sai, Luan fala com Fábio e Viviane, que não o escutam. A partir deste ponto se desenvolve uma cena de mortos, na qual aos vivos, Fábio e Viviane, só cabe permanecer parados.

A terceira cena¹²² acontece no último quarto do espetáculo. Ela começa com Bárbara fazendo um peito de pombo¹²³ na barra horizontal do poço, enquanto a Camila está no chão aos berros. Bárbara desce da barra horizontal por uma das barras verticais, enquanto Camila escala o poço pela outra barra vertical. Camila fala com Bárbara lá de cima, logo desce, se aproximando cada vez mais de Bárbara, que deixa seu corpo pendurado para fora do poço. Camila põe as mãos próximas aos pés de Bárbara, depois apoia os pés na barra que está atrás dela. Bárbara se encolhe do lado de fora do poço. Camila levanta as duas pernas, que estão apoiadas na barra atrás dela, criando uma seta com seu corpo, que aponta diretamente para Bárbara, que se encolhe pendurada, com o corpo para fora do poço, em cócoras e na horizontal, sem tocar o chão. Esta é a foto da parada de mão citada anteriormente. Podemos observar uma mudança espacial que reflete a condição das personagens. A personagem de Bárbara passa de um voo de liberdade a uma posição de medo e opressão; Camila passa de uma de simples irritação, para a fúria de predadora pronta para liquidar com sua presa. E enquanto estamos atentos a essas mudanças tão expressivas na corporeidade das atrizes, Luan é enterrado sobre a mesa. Bárbara veste um casaco que lhe foi jogado por cima do corpo soterrado, a luz muda e a cena é transportada para outro lugar.

Os exemplos citados anteriormente são alguns dos diversos momentos em que as técnicas circenses e acrobáticas são utilizadas como meio de condensação e expressão dos vetores de intenção da cena. Neste sentido, a percepção do ator/acrobata ou do ator/circense, sobre si se assemelha a do dançarino que, segundo Pavis, “está ligada à imagem corporal do observador; ela é antes de tudo motórica e cinestésica” (PAVIS, p. 118, 2008).

¹²¹ Esta é uma postura de equilíbrio na qual a volante fica em pé sobre as mãos do portô, que a sustenta, também em pé, com os braços flexionados, mantendo suas mãos, e consequentemente os pés da volante, na altura dos ombros.

¹²² Esta cena começa em 1:18:16 hora de peça.

¹²³ Nessa posição a artista equilibra o corpo na horizontal, apoiando apenas a região pélvica na barra.

Ressalto que, quando se pensa a “imagem corporal do observador”, está se pensando a capacidade que determinado movimento tem de provocar um movimento no espectador, de convidá-lo a ter aquela sensação através do corpo do ator e/ou de memórias corporais que possam se assemelhar à sensação que ele imagina que o ator está sentindo naquele momento. Essa matemática é o que gera o “frio na barriga” de quando se vê um espetáculo circense. É pensar, ao construir a cena, *o que* o espectador vai pensar que você está sentindo naquele momento. Esse raciocínio embasa a ideia de vender o truque¹²⁴.

Voltando para o espetáculo, ele é composto por momentos acrobáticos dinâmicos, como o *flip flap*, as piruetas, os levantamentos e deslocamentos sustentando outra pessoa, e por movimentos acrobáticos estáticos, figuras de portagem e equilíbrio, como o esquadro e a parada de mãos. A imobilidade permeia toda a peça, tendo seu ápice quando Viviane fica aproximadamente 15 minutos sentada no encosto de uma cadeira¹²⁵, com os pés sobre o assento e as mãos abandonadas sobre as pernas, um pouco caídas para dentro, com a cabeça levemente inclinada para o lado e um olhar perdido. Neste momento cria-se uma fotografia viva, que resiste a tudo que acontece a seu redor, mas que definha e lembra que a morte está presente, uma vez que a fotografia é a certificação revelada de um momento que existiu e morreu. Apenas um rastro, tal qual a Viviane nas cenas que acontecem na sua frente.

Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno (BARTHES, p.69, 2015)

Ao mesmo tempo em que

a Fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente espectro. (BARTHES, p.20, 2015).

Retorno, agora, a falar dos movimentos, que se contrapõem a sensação de morte causada pela pose, pela imobilidade e conduzem o olhar do espectador através de uma ebulição de vida, de acontecimentos diversos. Vão da brutalidade à sensualidade, guiando a narrativa para dois pontos sempre iguais: a morte passada, dos soldados caídos; e a morte futura, dos que sobre a terra brigam por pontos de tráfico e prostituição, dinheiro, ossos e restos mortais.

Neste espetáculo a acrobacia tem duas funções: 1 - Função de encantamento, que se apresenta na forma de mobilização de afetos a partir de uma empatia cinestésica e

¹²⁴ Esse assunto é abordado com maior atenção no capítulo 3.1.

¹²⁵ Esta ação começa em 1:12:14 hora de peça.

engajamento corporal; 2 - Mecanismo ilusório, desviando a atenção do espectador dos momentos de construção e preparação para as cenas seguintes, direcionando o seu olhar para as performances fantásticas. Essa ilusão é revelada de maneira explícita em uma cena¹²⁶ na qual o Fábio faz um truque de mágica com uma moeda dourada que a Camila joga para ele. O foco do espectador é direcionado para aquela moeda reluzente. A partir do momento em que ela sai da mão da Camila, aquele pequeno ponto luminoso cria uma espécie de zoom no olhar do observador que, com seu interesse capturado por aquele pequeno objeto, agora escondido na mão do Fábio, ignora o movimento dos outros atores, como por exemplo, Bárbara, que se desloca para o fundo da cena e pega um violão, enquanto Luan se dirige até Erick, pegando uma blusa, que veste de imediato, e um microfone. Dito isto, afirmo que a técnica circense, especificamente as acrobacias (de solo, em grupo – portagem – e aéreas) no contexto desta peça, criam as moedas douradas do espetáculo, possibilitando um jogo constante de revelações e surpresas que cativam a atenção do espectador ao mesmo tempo em que produz um aumento de presença nos atores, que tal qual a moeda dourada, capturam os sentidos de quem os observa, gerando uma super presença, por meio de uma gigantificação causada pelo olhar focal.

¹²⁶ Esta cena começa em 1:06:55 hora de peça.

Apêndice 3 – Espetáculo “Migraaaantes ou tem gente demais nessa merda de barco”¹²⁷

Unirio - Urca, 2018

Elenco - Bárbara Abi-Rihan, Camila Zampier, Diogo Nunes, Erick Tuller, Fabio Lacerda, Felipe Estevão, Lia Ximenes, Vinicius Mousinho e Viviane Pereira

Texto | Matéi Visniec

Direção, Cenografia e Iluminação | Ricardo Rocha

Supervisão de Direção | Renato Icarahy

Supervisão de Iluminação | Jorginho de Carvalho

Direção Musical, Preparação de Canto e Composições Originais | Vinicius Mousinho

Preparação Corporal e Direção de Movimento | Palu Felipe

Assistência Teórica | Wellington Júnior

Supervisão de Pesquisa Dramatúrgica | Walder Vírgolino

Figurinos | Alice Cruz

Assistência de Figurinos | Marília Misailidis e Rafaela Rosa

Costureiras | Kátia Salles, Neli Lemos e Regina Oliva

Programação Visual | Daniel Debortoli (Códigos)

Fotografias | Daniel Debortoli, Maga Martinez e Edison Taciano

Produção e Realização | Multifoco Companhia de Teatro; UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Migraaaantes ou tem gente de mais nessa merda de barco é uma peça fragmentada, com quebras acentuadas pelo estilo da encenação, que consegue distanciar histórias e personagens interpretadas por atores e atrizes que ocupam um espaço próximo uns dos outros.

Nesta peça observo o desenvolvimento da Multifoco Companhia de Teatro em sua pesquisa cênica e de movimento utilizando técnicas circenses. Por ser um trabalho longo, a forma como os atores interagem nas transições de cena é essencial para o espetáculo não se tornar enfadonho. Nesses momentos fica nítida a coordenação e o pensamento coreográfico que organiza as dinâmicas de movimento. O preparador corporal e diretor de movimento, Palu Felipe, possui uma forma única de juntar circo e dança contemporânea. Esse trabalho de preparação corporal, além de dialogar com a pesquisa corporal que vem desenvolvendo na Multifoco, foi crucial para equalizar, minimamente, o trabalho corporal dos atores e atrizes que não eram da companhia aos que já faziam parte e pesquisavam essa linguagem híbrida na cena, conseguindo criar um tecido homogêneo no qual se tornou possível essa agilidade nas trocas de personagens e cenas.

Identifico, em cena, atores e atrizes com diferentes graus de experiências e intimidade no que tange ao movimento acrobático. É muito interessante, por exemplo, assistir as cenas feitas por Erick e Fábio e por Erick e Diogo. Erick faz parte da companhia desde 2013/2014,

¹²⁷ Disponível em <https://youtu.be/5AUmmQs9gEs>.

Fábio desde 2016 e Diogo é um ator que participa pela primeira vez de um espetáculo com a Multifoco. Embora as duas duplas criem e se utilizem de vários signos e códigos poéticos, nas cenas da primeira dupla, vemos uma criação de imagens que usam como base o corpo dos atores, metaforizando a cena por meio do movimento e da disposição dos corpos no espaço. A primeira dupla realiza um treinamento corporal constante e possuem, pelo menos, quatro anos de contato com as técnicas básicas de acrobacia e portagem. Já nas cenas desenvolvidas pela segunda dupla, vemos a metaforização e carga poética ser inserida na cena por símbolos externos ao corpo dos atores.

A peça, estruturada com trocas rápidas entre as cenas, mudanças de personagens e lugar no tempo/espaço. As cenas iniciais são mais lentas, com longos períodos nos quais todos os atores e atrizes permanecem em cena, na contramão do restante do espetáculo, onde os atores e atrizes passam mais pela cena do que permanecem nela. São raros os momentos em que se observa mais da metade do elenco no foco principal da cena.

O espetáculo é realizado em um palco italiano, organizado em corredor, com uma arquibancada montada sobre o palco, em paralelo com a plateia. Nas laterais da cena, perpendicular às arquibancadas, tem dois retângulos marcados no chão com fita branca, nos quais os atores ficam dentro nos períodos em que não estão em cena. As coordenadas espaciais são: Espaço fechado, sem profundidade, reduzido e vazio.

Por se tratar de uma peça extremamente fragmentada são necessários que alguns códigos sejam usados para sinalizar as mudanças de quadros e de personagens. Por meio deles, é possível perceber, de maneira muito sólida, a junção dos três pilares que sustentam a encenação: coreografia (uma junção de circo e dança contemporânea), iluminação e música. Noto, em especial, um emprego mais elaborado de elementos musicais neste espetáculo do que nos anteriores. Percebo mais intervenções cantadas e maior variedade de instrumentos. As transições possuem muitos elementos circenses, mas o grau de complexidade dos movimentos acrobáticos diminuiu, em comparação com os espetáculos anteriores, em detrimento de uma homogeneidade nas partituras e coreografias que são executadas de forma síncrona. A luz funciona como modificadora de ambientes, sendo capaz de criar diferentes texturas e modificar a sensação de amplitude espacial.

A narrativa trabalha com temas muito delicados e complexos. No entanto, não é capaz de, sozinha, torná-los sensíveis ao público, uma vez que trata-se de uma temática recorrente em telejornais. Para gerar maior empatia e estreitar a conexão narrativa-atores-espectadores cria-se um universo fantástico através da estilização dos corpos e das relações. Vemos a utilização de técnicas circenses, sobretudo a portagem, criando figuras e mantendo-as

estáticas, como uma fotografia que “é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência.” (BARTHES; p.47; 2015). Como é o caso, por exemplo, da cena feita pelas atrizes Bárbara e Viviane¹²⁸, na qual a última sustenta a primeira sobre si, em diferentes posições, enquanto fala sobre a toxicidade da mulher e da sensualidade feminina. Vemos de forma espacial, poética e textual o peso que uma mulher coloca sobre si mesma devido à incapacidade masculina de lidar com o que é belo, com o que é sutil, com o que é sensível.

Observamos acontecer recorrentemente dentro do espetáculo uma estilização das relações humanas no sentido defendido por Bonfitto ao comentar a obra de Barba:

Quando dizemos ‘estilização’ estamos velando um específico comportamento não-coerente, uma ‘incoerência’ fruto de uma outra lógica, diferente daquela presente no comportamento cotidiano. Porém, tal ‘incoerência’ adquire, através de repetições precisas e contínuos detalhamentos, uma coerência, um sentido. (BONFITTO; p.78; 2013)

Essa estilização é feita em grande parte pela adoção de movimentos circenses, utilizados nas cenas de transição durante toda a peça. Em cenas com personagens individualizadas, a utilização do movimento acrobático aumenta a partir da segunda metade do espetáculo, deixando claro o uso e a capacidade do circo de potencializar as sensações provocadas pela cena.

A captação da atenção do espectador, para além dos momentos em que a movimentação acrobática é usada para criar momentos de fantásticos/surpreendentes, acontece de forma sutil durante todo espetáculo, através da exposição em cena de corpos que vivenciam técnicas circenses por um longo período. Pois, tal qual defende Almeida, a prática circense é capaz de desenvolver, em cada indivíduo, redomas sensoriais extraordinárias e

se a diferença entre redoma sensorial ordinária e extraordinária de fato existe, o aspecto visível da postura corporal deve ser entendido como um sinal exterior de processos sensoriais complexos vividos pelo próprio acrobata. (ALMEIDA; p.210; 2008)

Esta divergência postural gera uma diferença na qualidade de presença dos atores e atrizes, tornando-os mais interessantes, o que garante a atenção do espectador durante o espetáculo, que tem quase duas horas. Cabe aqui fazer uma ressalva importante: no começo do espetáculo, os atores e atrizes, em grupo, fazem uma coreografia. Em seguida, fazem uma cena na qual participam de uma espécie de jogral, falando seu texto, um em seguida do outro, enquanto trocam de lugar. Era de se esperar que a cena coreografada fosse mais “interessante” e prendesse mais a atenção do espectador, mas, pelo fato de alguns atores parecerem

¹²⁸ Esta cena acontece em 1:16:00 hora de peça.

inseguros e olhando continuamente seus companheiros, isso não acontece. Enquanto nas cenas mais simples, por estarem à vontade e exibindo seus corpos em suas posturas “cotidianas”, carregadas de suas memórias e vivências, a cena se torna interessante, até porque os movimentos cotidianos expandidos, naquele contexto, se tornaram mais extraordinários do que uma coreografia, que parecia comum àquele universo.

Dentre os objetos, são mais utilizados os copos de metal, as latas de Coca-Cola, um grande tecido que cobre todo o palco e instrumentos variados, como violão, pratos, alfaia, trompete e berimbau. Os instrumentos são um de cada tipo, não há repetição. Os copos são aproximadamente 10, todos iguais. As latas de Coca-Cola somam mais de 10 e são usadas ativamente em cena, podendo servir como instrumento de barganha entre as personagens. Um tecido cobre todo o palco, sendo utilizado de diferentes formas, ora cobrindo os atores e atrizes, ora sendo movimentado, em referência às ondas do mar, ora assumindo a forma de um Hijab¹²⁹ gigantesco.

Com exceção do grande tecido e do berimbau, que é tocado tal qual um violino, todos os outros objetos e instrumentos são usados para as funções as quais foram criados. Contudo, mesmo dentro de sua utilização ordinária, fazem menções e constroem camadas a mais de significados à cena. Por exemplo, as latas de Coca-Cola funcionam como um símbolo do mercado capitalista em sua forma sedutora, mas ao mesmo tempo acachapante. Desta forma, os objetos postos em cena são utilizados como co-criadores de sentido.

Os atores e atrizes, nove no total, sendo cinco homens e quatro mulheres, se alternam entre o coro e personagens individuais. Os integrantes do coro funcionam como uma unidade polifônica de discurso e como um agente de transformação espacial por meio das coreografias e partituras corporais que executam. Os músicos, seja tocando instrumentos ou cantando e solfejando fora de cena, criam a atmosfera sonora.

A respeito dos atores e atrizes segue uma breve análise individual do trabalho desenvolvido durante a peça.

- Bárbara: Seu gestual varia muito de acordo com a cena e personagem trabalhadas. Nas cenas como vendedora de artigos anti-migrantes, vemos uma movimentação vigorosa, com gestos grandes e caricatos, coreografias intensas, simples e rápidas, com muitos deslocamentos e alguns momentos acrobáticos. Seus movimentos são estanques e precisos. Nas cenas de coro, vemos um tônus muscular suavizado, criando uma homogeneidade de corpos, que se movem dentro dos mesmos padrões coreográficos,

¹²⁹ Véu utilizado pelas mulheres muçulmanas.

que se alternam entre cada momento do espetáculo, mas são sempre coreografias e partituras pontuais, com pequenos momentos de pausa entre um movimento e outro, deixando bem marcado o início e o final de cada parte. Em personagens como a cantora, vemos um corpo lento, com gestos pequenos e contidos. Sua movimentação vagarosa e rígida é harmoniosa como o modo pelo qual a personagem foi apresentada: Imóvel, como uma estátua, acima dos demais companheiros do coro. Em outras personagens, como Shakira, uma mulher muçulmana, vemos movimentos ágeis e precisos, mas não tão espalhafatosos como os da vendedora. Nesse caso vemos movimentos cotidianos, mas que são feitos de forma precisa e com uma tensão muscular maior, além de movimentos acrobáticos, nos quais é jogada do Fábio para o Felipe, por cima da Viviane. Realiza algumas quedas, nas quais é amparada e arrastada pelos seus parceiros de cena e, momentos em que se equilibra, encaixa e sustenta sobre seus companheiros, tanto na criação de figuras estáticas, quanto na criação de movimentos aéreos, como chutes e empurrões realizados enquanto se suspendia ou era suspensa por um de seus companheiros. O desenvolvimento dessa personagem é feito através de um embate que mescla movimentações acrobáticas com discussões verbais, criando uma partitura cíclica de agressão e resistência.

- Camila: Seu gestual varia muito entre as cenas. Participa mais em cenas de coro. Observo movimentos muito precisos, bem delimitados, que possuem variações de tónus de acordo com o tónus coletivo. Em momentos que interpreta uma das vendedoras de produtos anti-migrante, desenvolve sua personagem dentro do arquétipo proposto, com movimentos expansivos, velozes, bem desenhados e tónus muscular elevado. Nota-se uma movimentação vigorosa, com gestos grandes e caricatos, coreografias intensas, simples e rápidas, com um momento solo, muitos deslocamentos e alguns movimentos acrobáticos. Seu gestual, sempre rápido, preciso e por vezes fragmentado, cria arestas na sua imagem corporal. Com diversas coreografias dinâmicas e exaustivas, aliadas a um excelente controle corporal, desenvolve uma personagem que desperta o interesse do público devido à qualidade e precisão dos seus movimentos.
- Diogo: Participa de poucas cenas de coro e aproveita parte da partitura coreográfica do coro repleta de giros, torções, subidas e descidas, no desenvolvimento de uma personagem que retorna durante toda a peça, conferindo a ela um caráter jovial, enérgico e um pouco distraído. No decorrer das cenas, vemos seu corpo, que no começo parecia desordenado, com muita força nos movimentos, mas pouco foco e

direcionamento, inverter suas qualidades. O ator, que antes exibia saltos constantes e ininterruptos, começava apenas a andar. Os gestos esvoaçantes são substituídos por um corpo mais pesado e, por vezes, desconectado. Seu tônus muscular é um pouco baixo, o que cria uma aparência de fragilidade e deixa seus contornos menos desenhados no espaço.

- Erick: Integra poucos momentos em coro, participando da coreografia inicial, compondo o coro que fala com a personagem do presidente. Desenvolve corpos ágeis e de movimentos precisos. Interpreta duas personagens. A primeira é um comerciante de órgãos, com gestos claros e diretos, movimentação rápida e trocas de níveis velozes, passando da posição em pé para a posição de cócoras, retornando de forma precisa e direta. A segunda personagem é um marujo, com corpo levemente curvado, movimentos curtos e por vezes repetitivos, dando uma impressão de ansiedade. Essa personagem realiza uma cena muito marcante de briga com a personagem do Fábio, na qual Erick, enquanto pessoa agredida, fica na função de portô, lançando e sustentando Fábio, que fica em pé sobre suas coxas. Os dois se seguram pelo braço esquerdo, e contrapesam seus corpos enquanto Fábio o agride.
- Fábio: Participa de poucos momentos de coro, fazendo parte da primeira coreografia e como base para a entrada de Bárbara na cena em que ela desempenha o papel de cantora, sustentando-a em pé sobre seu ombro, e, depois, descendo o corpo dela com o auxílio do Felipe. Em outros momentos trabalha com personagens individuais, sempre com um tônus elevado, explorando mudanças rápidas de nível e direção, com movimentos amplos e bem desenhados. Compõe os núcleos acrobáticos do espetáculo, em geral desempenhando a função de portô. Desenvolve duas personagens. A primeira, um Coiote, transportador de pessoas. Com deslocamentos lentos, trocas abruptas de nível e uma alternância súbita de um tônus muscular básico para um tônus elevado, realizando retenções em seus gestos e adicionando uma contração expressiva da sua musculatura, moldando uma personagem de humor volátil, irritadiça e impetuosa. O ápice da fúria desta personagem é estruturado em uma breve cena de portagem, mencionada anteriormente, na qual Fábio termina em pé, sobre as pernas de Erick, derramando a água de uma garrafa no rosto do parceiro de cena. Seu braço faz a garrafa tremer devido à contração excessiva da musculatura. Esse esforço em excesso concede um caráter mais violento à cena. A segunda personagem aparece numa cena breve, na qual pouco fala, mas participa de uma disputa de forças. Ele, juntamente com Felipe, arremessa e recebe Bárbara, repetidamente.

- Felipe: Na primeira metade do espetáculo compõe as cenas de coro, participando de partituras e coreografias coletivas, compondo uma unidade gestual. Na segunda metade desenvolve duas personagens individualizadas, sendo a primeira um marido que perdeu a mulher num jogo. Nesta personagem vemos gestos precisos, alternando entre a explosão e resistência, em momentos de lançamento e recepção, sustentando e deixando cair o corpo de Bárbara, que é trocado constantemente entre ele e Fábio. Durante suas movimentações possui um corpo coeso, mas nos momentos de inércia deixa o corpo solto, em geral com braços pendendo levemente para frente e para trás, diminuindo um pouco a intensidade da sua personagem. Em outro momento interpreta um marujo, com corpo levemente curvado, base vacilante e movimentos exitosos. Suas respostas a estímulos e movimentações são lentas, o que tira a força do personagem, fazendo-o parecer pequeno e medroso, às vezes um pouco infantil.
- Lia: Compõe, majoritariamente, cenas em coro, com movimentos coordenados, realizando gestos desenhados e precisos. Ainda nas cenas de coro, realiza algumas partituras acrobáticas, desempenhando papel de volante, demonstrando uma boa noção de como lidar e entregar o peso para seus parceiros. Desenvolve uma personagem individual nas cenas em que faz uma vendedora de produtos anti-migrantes. Participa das mesmas coreografias que suas parceiras de cena, mas não consegue sustentar o tônus muscular até o final, deixando seus movimentos soltos e desordenados. Não possui momentos acrobáticos individuais, trabalhando-os nas cenas de transição.
- Vinicius: Compõe poucas cenas em coro, participando da coreografia inicial, mas em grande parte desempenha a função de músico. Interpreta três personagens individuais, um presidente, com movimentação pontual e precisa, com gestos bem desenhados e econômicos, até nos momentos em que dança com a Bárbara e realiza uma pegada acrobática, seus gestos se mantêm curtos e pontuais, numa dinâmica quase *taylorista*, de maior produtividade com menor quantidade de movimentos periféricos. Trabalha mais com uma dinâmica de equilíbrio, deslocando seu centro de gravidade e criando vetores de movimento diferentes nas suas posturas estáticas. Sua segunda personagem é um coveiro, que recolhe corpos do mar, carregando os outros atores pelo palco, numa exibição de força e precisão na forma como levanta e movimenta os corpos, ainda numa lógica de economia de movimentos. Ressaltando que economia de movimentos não é necessariamente economia de esforço. A terceira personagem é um coite, que se destaca pela imobilidade. Os deslocamentos espaciais são minimizados

para potencializar a cena que se desenvolve, tendo como apoio a musicalidade produzida pelo próprio ator enquanto toca um violão.

- Viviane: Participa de grande parte das cenas em coro, compondo as coreografias e partituras coletivas de forma precisa. Suas personagens individuais têm uma construção corporal concêntrica. Seus gestos são curtos. As variações entre suas três personagens se dão no modo de utilização do corpo em relação a seus companheiros de cena. Na sua primeira personagem, vemos pouca movimentação, com gestos cotidianos. Responde rapidamente a estímulos externos, conseguindo auxiliar Diogo, quando este a segurou pelo braço, levantando-a de forma rápida do chão, onde executava um trecho da sua coreografia anterior. Em outro momento é carregada por Felipe, fazendo um peito de pombo em cima de seu ombro. Ao ser posta no chão, fica de costas com Diogo, envergando sobre as costas de seu parceiro de cena, gerando uma inversão de tamanho. Ela, que é uma mulher baixa, se torna maior do que ele momentaneamente. Sua segunda personagem é um jovem que integra uma cena, dividida em dois ambientes, na qual quando não está inserida nos embates verbais, compõe a partitura acrobática feita por Bárbara, Fábio e Felipe, demonstrando uma percepção espacial aguçada e bons reflexos, se adaptando às alturas, que variam entre os lançamentos, além de ajudar na criação de figuras acrobáticas de modo preciso. Sua terceira personagem é uma dançarina. Nesta personagem vemos Viviane se desenvolver em outro lugar de adaptação corporal. Em cenas anteriores ela trabalha como volante, controlando seu peso sobre outra pessoa, em geral sem fazer muitos movimentos. O deslocamento fica a cargo do portô. Nesta cena vemos uma inversão de papéis. A personagem da dançarina se desenvolve enquanto é moldada por Bárbara, que a transforma numa espécie de apoio humano. Primeiro, Viviane sustenta Bárbara em suas costas, depois na nuca e, em seguida, nos ombros, sem pausar o seu texto. Realiza seus movimentos de maneira controlada, forte e lenta, sustentando, por fim, Bárbara em pé em suas coxas enquanto está deitada no chão.

No decorrer do espetáculo, os atores e atrizes criam uma conexão e sintonia muito boa, o que no começo parece frágil, com eles se entreolhando muito durante algumas cenas, como se precisassem confirmar o que fariam a seguir. Nas cenas com menor quantidade de atores e atrizes, existe uma sensação maior de integração entre eles. Nas cenas acrobáticas, principalmente nas que têm uma maior quantidade de pessoas, existe uma maior mobilização afetiva e corporal do espectador.

O diretor, Ricardo Rocha, valoriza a ficção pelo uso da sonoplastia, feita ao vivo pelos atores e atrizes que estão fora de cena, e na criação de imagens e partituras corporais, realizadas principalmente nos momentos de transição que são feitos pelos atores e atrizes em coro. Através de um jogo de figura e fundo, são propostas diversas composições que geram tensões visuais¹³⁰ e movimentam os quadros. Outro elemento muito importante é a iluminação, que muda drasticamente entre as cenas, criando diferentes texturas e atmosferas.

As movimentações em grupo são feitas de partituras coreografadas, mas não possuem, necessariamente, relação direta com a história ou com uma personagem específica, com exceção das cenas nas quais a personagem do Presidente dialoga e joga diretamente com o coro. Em outros casos vemos a movimentação dos atores e atrizes ser diretamente influenciada pelos ritmos tocados pelos seus companheiros que se encontram fora da área de representação. Nas cenas com grupos menores, vemos uma maior relação entre os movimentos dos atores e atrizes na cena e os atores e atrizes fora dela, que, em geral, invadem a cena, alterando a relação entre quem já estava nela, começando uma nova cena e reestruturando a relação espacial. Nestes momentos também vemos atores e atrizes atravessando o palco, como espectros, para entregar e servir bebidas ou movimentar os atores e atrizes que estão dentro de cena.

O coro, com suas coreografias e movimentos síncronos, movimentam o espaço e realizam as mudanças entre uma cena e outra, além de funcionar como mecanismo de apresentação de novas personagens, como é o exemplo da entrada de Bárbara¹³¹, quando cantora, que se ergue, fora do espaço cênico, sobre os ombros de Fábio e Felipe. Destacada de todo o coro, ela estabelecia uma ligação direta com o espaço cênico, coberto por um tecido branco que brilhava devido à luz azul que incidia sobre ele. Fábio e Felipe a descem sem que seja necessário nenhum movimento dela, criando uma ilusão de voo. Ao tocar o chão, Bárbara inicia sua caminhada já como personagem a parte do coro.

As cenas de transição são momentos nos quais os atores e atrizes interpretam personagens tipos, genéricos, não nomeados, que passam pela cena, sem necessariamente estabelecer relação com as personagens da cena anterior. O uso de partituras físicas mais elaboradas e/ou desgastantes também acontece com maior frequência nesses momentos.

¹³⁰ Essas tensões ocorrem, a meu ver, ao se dispor de forma simultânea, em diferentes lugares do palco cenas paralelas e/ou atores que desenvolvem partituras independentes uns dos outros, criando um ambiente não homogêneo, como é o caso, por exemplo, de coreografias, em que o todo e cada uma das partes agem de forma igual.

¹³¹ Esta cena acontece em 33:00 minutos de peça.

Podendo ser desde a cena das vendedoras de itens anti-migrante¹³², com suas movimentações rápidas, algumas vezes acrobáticas, bem marcadas e sempre acompanhadas por uma marchinha acelerada, que é tocada por quem está fora da área de representação, acrescentando um dinamismo e aparente leveza ao espetáculo, apesar de não existir suavização no conteúdo do discurso.

Texto e corpo se desenvolvem de maneira autônoma, de forma ora simultânea ora dissociada, com raros momentos de contraposição.

A música é feita pelos atores em cena e fora dela, funcionando tanto para ditar o ritmo quanto para criar a atmosfera sonora do espetáculo. Isso vale para o canto, que em um momento específico é substituído pelo tocar de um berimbau com um arco de violino. A música instrumental perpassa todo o espetáculo, alterando de forma direta o ritmo e o clima da cena. Eventualmente, temos a utilização de música vocal acompanhando a instrumental.

O espetáculo possui um ritmo descontínuo. Cada cena tem um andamento próprio. No entanto, é notável uma aceleração constante. Isso fica perceptível no ritmo das trocas de cena, que, no decorrer do espetáculo, acontecem cada vez de forma mais rápida e/ou abrupta, em geral, com mudanças drásticas na iluminação. Podemos dividir a peça em dois momentos rítmicos: nos primeiros 40 minutos, o ritmo é lento, dando a sensação de tempo arrastado; nos 70 minutos restantes, a peça aumenta progressivamente o ritmo das cenas, parecendo durar menos tempo que os primeiros 40 minutos.

Por se tratar de uma dramaturgia fragmentada, existem diversas narrativas dentro da peça, algumas mais fechadas do que outras. Uma das estratégias de abertura de sentido da peça é a utilização de alguns elementos, como as latas de Coca-Cola, que trazem um significado externo à obra, mas que permitem diversas associações.

A atenção do espectador é manipulada através da constante mudança dos ritmos propostos e das intervenções físicas e sonoras que geram as trocas de cena, bem como os efeitos de luz, que fazem uma troca forçada na percepção do espectador, que se alterna entre: geral, focal e multifocal. A junção destes três elementos cria diferentes focos de atenção durante a peça, estabelecendo relações de tensão entre os atores e atrizes dentro e fora de cena, uma vez que a ação realizada fora interfere diretamente na ação de quem está dentro de cena.

Como exemplo dessas manipulações sensoriais, destaco dois momentos.

¹³² Estas cenas começam em 15:35 e 46:30 minutos de peça.

O primeiro deles é a cena de tortura do Erick¹³³. Neste momento, Fábio, irritado pelas mortes que o roubo do Erick causou, se equilibra sobre as coxas dele enquanto derrama água em seu rosto, numa alusão a fazê-lo engolir todas as notas do dinheiro que ele roubou e resultaram na morte dos passageiros e que acarretariam na morte dele. Essa imagem se torna algo muito forte na minha memória, pois cria uma metáfora visual que espacializa aquela situação de poder e fúria, ao mesmo tempo em que se contrapõe com as noções técnicas e a filosofia intrínseca à portagem – quem está na base sustenta e cuida de quem está em cima e quem está em cima depende de quem está na base. O que vemos é um volante matando o seu portô, o que é perfeitamente compreensível e lógico pelo desenvolvimento da cena, mas alude também a história do Sapo e do Escorpião, na qual, mesmo sabendo que vai morrer, o Escorpião mata o Sapo que o transporta no rio.

O segundo é a dança da Viviane¹³⁴. Após dizer que vai dançar, Viviane sustenta Bárbara, que sobe e permanece sobre ela em diversas posições, fazendo-a assumir posturas cada vez mais baixas, até enfim ficar deitada no chão, enquanto Bárbara se mantém em pé sobre suas coxas. Tudo isso aliado a um texto que fala sobre a mulher ser a causa dos males da sociedade desde tempos remotos, pois a toxicidade do seu corpo inebria e enlouquece os homens. Essa cena me deixa, enquanto homem, extremamente afetado, pois, mesmo pertencendo a uma cultura diferente, me pergunto o quanto de peso eu coloco sobre os ombros das mulheres com quem convivo, o quanto de responsabilidade que deveria ser minha eu transfiro para elas em forma de culpa, por serem mulheres.

¹³³ Esta cena acontece em 1:24:14 hora de peça.

¹³⁴ Ver nota 54.