

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DÉBORA MORAES RODRIGUES

TECENDO O INVISÍVEL
O ELEMENTO CIRCENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DA
ATRIZ

Porto Alegre
2012

DÉBORA MORAES RODRIGUES

**TECENDO O INVISÍVEL:
O ELEMENTO CIRCENSE NA CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DA
ATRIZ**

Memorial do processo de criação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com área de concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre

2012

AGRADECIMENTOS

Algumas pessoas tiveram grandes e pequenas participações, porém muito importantes, no decorrer deste período de pesquisa, e gostaria de registrar os agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu companheiro, amigo e maior incentivador de todas as iniciativas, Dilmar Messias, porque desde que surgiu esta possibilidade de enriquecer meus conhecimentos através do curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, foi dele que obtive todos os apoios e afagos, seja nas ideias, nas escolhas, nas dificuldades do dia a dia e no próprio desenvolvimento da pesquisa.

Também não posso deixar de mencionar pessoas que contribuíram sobremaneira no decorrer deste processo. A começar pela minha orientadora, Inês Marocco, pela sua dedicação. À pesquisadora Ermínia Silva que, em sua argüição escrita apontou muitas qualidades em meu trabalho que até então não valorizava; à Simone Rorato, que me ensinou a utilizar minha força interior. Na sequência, entrecruzaram colegas de profissão, como a Deise Kellerman, que conduziu algumas aulas de tecido aéreo no Circo Girassol nas vezes que precisei me ausentar; a aluna Natália Arruda, pelas traduções dos artigos em italiano; ao meu filho João Pedro, pela compreensão durante este período; ao meu pai, por me dar o exemplo cursando um mestrado; ao amigo Rodrigo Marques, pelos livros emprestados; à colega Andrea Farias, por sempre simplificar o que parecia ser complicado e ao colega Rodrigo Ruiz, por ter me aconselhado a cursar o PPGAC da UFRGS.

“Enquanto pessoa, o ator-bailarino possui um corpo de carne e sangue, cujo peso físico é controlado por forças físicas. Ele possui experiências sensoriais do que acontece dentro e fora do seu corpo, e também sentimentos, desejos e metas. Como um instrumento artístico, porém, o ator-bailarino consiste – pelo menos para o público – unicamente do que dele pode ser visto. Suas propriedades e ações são implicitamente definidas pela maneira como ele aparece e como ele faz. Cem quilos de peso na balança não serão percebidos se para o público ele possui a leveza das asas de uma libélula. Suas aspirações são limitadas ao que aparece em sua postura e gesto. Ele não possui mais nem menos alma do que uma figura pintada num quadro.”

Rudolph Arnheim, Arte e percepção visual

RESUMO:

Trata-se de um trabalho artístico desenvolvido na área da Interpretação Teatral a partir da transposição de técnicas circenses para a criação de uma dramaturgia da atriz. Este trabalho se inspira na personagem de Lady Macbeth, de W.Shakespeare e se utiliza da técnica do tecido circense para a realização da composição dramática, investigando o trabalho do corpo relacionado com a interpretação do ator para a construção da cena.

Palavras-Chave: Técnica Circense, experimento cênico, personagem, William Shakespeare.

ABSTRACT

It is an artistic work developed in the area of Theatrical Interpretation from the translation of circus techniques to create a drama actress. This work is inspired by the character of Lady Macbeth of W.Shakespeare and uses the technique of tissue circus to perform dramaturgical composition, investigating the work of the body related to the interpretation of the actor to build the scene.

Keywords: Circus techniques, experiment scenic, character, William Shakespeare.

SUMÁRIO

	p.
Resumo	05
Abstract	06
Introdução	08
1. As Origens da Teatralidade Circense	
- As Origens do Circo	14
- A Arte Circense Contemporânea	16
2. A trajetória pessoal	
- Comentário sobre a Mostra Circo Girassol	26
- Influências Artísticas	28
- Processos de Pesquisa	30
- O Tecido Aéreo no Trabalho do Ator	39
3. Dramaturgia da atriz	
- Ações Físicas	50
- As Subpartituras	58
- Descobertas Sobre Si Mesmo	63
- Dramaturgia do Espetáculo	68
- Processo de Composição	72
5. Considerações Finais	76
6. Referências Bibliográficas	78

INTRODUÇÃO

A começar pelo título desta pesquisa, *TECENDO O INVISÍVEL*, vou buscar nas origens do verbo *TECER*, sinônimos¹ para descrevê-la. Então, para os significados, encontrei os verbos entrelaçar, produzir tecido, confeccionar, construir, fabricar, perpassar, tornar-se denso, condensar-se, espessar-se, adquirir, estruturar-se, organizar-se, compor, dotar, ornar, para descrever esta pesquisa prática cênica. E para o substantivo *TESSITURA*, encontrei sinônimos² como composição de tecido, textura, ação de fazer tapeçaria, organização e composição de uma obra literária, contextura, modo de dispor ou ordenar. Início com este esclarecimento para justificar os diferentes sinônimos que doravante utilizarei como metáforas ao longo do texto.

Vou exprimir em algumas palavras meu primeiro impulso para embarcar nesta longa viagem por mim adentro. O desejo de encontrar no trabalho artístico circense que desenvolvo, outra forma para expressá-lo, que diferenciasse do repertório de movimentos que vinha praticando nos últimos anos e que pudesse relacionar a uma dramaturgia de personagem. E, como ponto de partida, tomo a palavra *tessitura*, que tem entre seus significados, o encadeamento entre as partes de um todo, para começar a tecer este relato refletido.

Analisando o momento em que se encontrava meu trabalho quando propus esta pesquisa, percebo que havia uma espécie de saturação por aquele estilo de performance executada nos aparelhos circenses aéreos, aos quais eu tenho estado direcionando meu foco nos últimos anos, junto ao grupo *Circo Girassol*³, de Porto Alegre. E a questão da inovação sempre vinha à tona, há bastante

¹ HOUAISS. Dicionário de Sinônimos e Antônimos - 3ª Ed. 2011.

² IDEM

³ Grupo circense e teatral de Porto Alegre/RS, dirigido por Dilmar Messias, diretor de teatro com mais de 40 anos de experiência. O trabalho do grupo tem a dramaturgia escrita pelo próprio diretor, que imprime a linguagem teatral à técnica do circo.

tempo, justamente de uma proposta cênica assertiva para o público como é o caso do tecido aéreo, com o qual expresse maior domínio, mas que estava sentindo a necessidade de imprimir uma identidade, de investigar outras interpretações sobre o elemento tecido, que variassem daquela movimentação comumente executada pelos praticantes destas modalidades.

Penso que a necessidade da inovação surge em decorrência das inúmeras repetições dos movimentos que, com o tempo, passaram a ser executados sem a valorização da qualidade deles e, de repente meu nível de exigência em relação a mim mesma tornou-se mais requintado, o que provocou uma grande inquietação e me levou a iniciar esta pesquisa, transformada agora em relato refletido e que, posteriormente possa ser disponibilizada para todos os interessados, pois ponderando os fatos, *“no fundo, procuramos identidade e não diferença”* (Silva, 2009/2010, p. 19 a 27), conforme argumenta a historiadora e pesquisadora do circo, Ermínia Silva.

O que acontece, naturalmente, na produção das artes em geral, é que todo artista busca espelhar-se num trabalho que admira até chegar o momento de despontar uma identidade própria. Na atividade do circo, é necessário repetir muitas vezes os movimentos para fixá-los, depois muitas vezes mais para ensiná-los, e muitas e muitas mais para apresentá-los e depois para transformá-los. Após, se aprende novas movimentações mais evoluídas e mais elaboradas e o processo da repetição é o mesmo. E é neste processo todo que se criam as coreografias, que se estruturam os primeiros trabalhos, até que surge o desejo de percorrer outros caminhos, descobrir a própria trajetória, buscar outras inspirações para a criação. Não raro, isso foi acontecendo comigo com o passar dos anos. Por isso, me identifico com as palavras da pesquisadora Ermínia Silva (Silva, 2009/2010, p. 19 a 27), na citação abaixo.

É no detalhe do fazer, ali no encontro com o outro, que as diferenças aparecem, que as aceitações e resistências operam. A diversidade pressupõe distinções e igualdades, mas é no contato com

os detalhes da heterogeneidade que nos vemos diante da necessidade real de ações orientadas para transformar ou não o outro em igual a mim, ao que penso, ao que faço e pratico. (...) Histórias se cruzam, se alimentam, se produzem. Uns pegam antropofagicamente alguma coisa de um encontro que viveram, outros pegam outras coisas, de outros. Novas constituições vão se fazendo. Tradições e mudanças vão se costurando. Multiplicidades e singularidades vão se encontrando em cada um e entre si. Mas, igualdade identitária chapada não cabe mais e menos ainda a soberania de um saber fazer sobre outro. (...) para que possamos ver como é produtiva a igualdade na diferença, onde o detalhe do outro é alimento e não ameaça; onde o saber do outro é negociação com o meu e não mais algo a ser adotado como o verdadeiro; onde a história do outro é exemplo e caminho a se repetir, repetir, repetir até ser diferente, como diz o poeta Manoel de Barros. (Silva, 2009/2010, p. 19 a 27).

Partindo desse pressuposto, proponho relacionar as duas formações artísticas que trabalho, o teatro e o circo, estabelecendo um vínculo entre a técnica do tecido circense com a pesquisa de personagem, através da incorporação do trabalho físico no processo criativo. A proposta explora o meu potencial artístico e ressalta a originalidade desta pesquisa dentro do Programa de Pós Graduação da UFRGS, possibilitando uma aproximação do circo com o teatro no contexto universitário deste Programa e reforçando que a arte circense, além de ser um produto de entretenimento, no sentido de proporcionar divertimento com atenção, é também resultado de um processo de elaboração artística, que como todo o processo, a criação artística está em constante evolução.

Com o foco nesta integração de linguagens e do corpo como instrumento de uma comunicação (verbal ou não), tendo por objetivo mesclar, adicionar, confundir, unir, incorporar, que são sinônimos do verbo tecer, com estas formas de expressão artísticas, meu interesse é me apropriar do tecido circense e torná-lo uma extensão do meu corpo, de forma que a personagem e o objeto se mimetizem num só elemento, produzindo imagens através das formas que vão sendo construídas durante a encenação. Como estímulo para este processo, utilizo a personagem Lady Macbeth, da peça intitulada **Macbeth**, de William

Shakespeare, cujas características da sua personalidade foram extremamente relevantes para o processo de criação e contribuíram sobremaneira para a composição da cena.

Acredito que esta seja uma proposta instigante para o trabalho artístico, pois nos últimos 12 anos, tenho concentrado meu trabalho muito mais na acrobacia circense do que no teatro e nas dezenas de números criados para o meu grupo, Circo Girassol, sobre o qual abordarei mais adiante, não houve um aprofundamento na pesquisa de personagem como o que está sendo proposto agora, geradora de estímulos para os movimentos acrobáticos. Meu trabalho de criação sempre foi pautado pela pesquisa de novos movimentos para cada aparelho em que trabalhei. Por este motivo considero uma proposta ousada na interface de linguagens, colocar uma personagem shakespeariana realizando movimentos acrobáticos do circo é, para mim, uma tarefa extremamente complexa e, portanto, desafiadora.

Assim, pretendo refletir acerca das intenções que geram cada movimento, usando o texto como estímulo para o corpo e através da técnica do tecido circense, expressar os estados da personagem por meio da manipulação e execução de formas no espaço, contribuindo para a dramaturgia da cena e a composição da personagem. Aliar todo o conjunto de saberes – técnicos, estéticos e artísticos – buscando uma verdade cênica para produzir um resultado é também um dos meus objetivos.

Neste momento, alguns questionamentos se interpõem e pretendo elucidá-los no decorrer desta tessitura e também posteriormente, quando seguirei evoluindo com esta proposta cênica: Como relacionar os movimentos acrobáticos do tecido com a interpretação de um personagem? Como transpor a técnica circense para a cena teatral, tornando os movimentos orgânicos e coesos? Como exercitar o processo de dramaturgia do ator?

Estas interrogações surgem ao mesmo tempo que afloram questionamentos pessoais sobre a minha performance artística. Eu reconhecia o domínio que eu

tinha na execução de um número no tecido aéreo. Domínio tanto do equipamento quanto do público, porém, não identificava a mesma qualidade nos movimentos dançados no chão e ainda verificava um dispêndio de energia excessiva nas interpretações de personagens teatrais. Parecia que havia uma necessidade de haver um equilíbrio entre as técnicas que favorecessem a mim, artista, uma forma, talvez, de lidar melhor com as intenções, as emoções, o gesto, enfim, um trabalho corporal que integrasse o processo de criação.

AS ORIGENS DA TEATRALIDADE CIRCENSE

A partir destas reflexões, passei a investigar a história das atividades circenses, até mesmo para refletir mais conscientemente o meu papel neste contexto ao qual estou tão inserida física e socialmente, por isso considerei imprescindível conhecer e relatar um pouco de sua milenar trajetória.

Então, fui atrás da Alice Viveiros de Castro, da Ermínia Silva, do Mário Bolognesi, do Marco Antônio Bortoleto, entre outros autores que se dedicaram a resgatar e reacender a história do circo.

Constatei que as técnicas, que mais tarde passaram a ser chamadas de técnicas circenses, remontam aos primórdios das civilizações. Podemos encontrar vestígios destas atividades na China, onde foram encontradas pinturas com quase 5000 anos mostrando contorcionistas, acrobatas e equilibristas e também nos circos romanos, na *Commedia dell'Arte* e nas pantomimas apresentadas nos teatros de feira. Esta forma de representação foi desenvolvida nos dois séculos que antecedem a Revolução Francesa, e foram fundamentalmente importantes para o desenvolvimento da arte da cena.

Caracterizada por ser uma forma híbrida, na mistura de gêneros diversos e na apropriação de culturas distintas, a pantomima possuía um teor farsesco alternando canções e diálogos, silenciosos ou não e personagens fixas e rotinas cômicas. Estas formas espetaculares foram fundamentais na formação do teatro

contemporâneo. Na atuação dos pantomimeiros, predominava a recusa da distinção entre corpo e fala, que se desenvolveu no teatro dramático europeu do século XX, e uma movimentação ginástica dos atores-cantores-dançarinos, que era acompanhada por instrumentos musicais. Já no século XVII os artistas independentes, não subvencionados pelo rei, apresentavam os mais variados números de dança, canto, malabarismo, acrobacias e mímicas teatrais nas feiras de Paris durante o verão europeu. Uma produção que buscava o agrado do gosto popular, do teatro como puro divertimento, que fugia das normas sistematizadas pelos elencos que representavam para a monarquia, atraindo até mesmo a nobreza e obtendo a simpatia da realeza, influenciando, desta forma, o desenvolvimento de numerosas companhias fora de Paris.

Um teatro que não tinha um compromisso com estilo, mas mantinha o vínculo com a mímica e as formas cômicas, que irá evoluir vários aspectos do teatro no século XVII, por meio da imitação, da transformação e da transposição de gêneros, caracterizados pela heterogeneidade em seu estilo.

Este tipo de encenação, que tinha por princípio não basear-se num texto dramático a ser seguido e apoiar-se na arte do ator e de seu espetáculo, passou a ser considerado como uma forma menor de fazer artístico, pois diferia do formato da tragédia e da comédia, definido pelos antigos gregos, o qual continha uma unidade com início, meio e fim. Porém, veio a tornar-se sucesso cada vez maior, modificando o formato das barracas das feiras, que passaram a ser construídas de madeira e maiores, tornando-se local fixo para os artistas de feira.

As técnicas acrobáticas já eram introduzidas nas encenações das feiras antes do século XVII. Com a criação do circo moderno, na segunda metade do séc. XVIII, estas técnicas foram pouco a pouco absorvidas e adotadas como artes do picadeiro.

As Origens do Circo

Erminia Silva, em seu livro *Circo-Teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, fala que por volta de 1760, em Londres, haviam três entre as várias companhias de artistas que se formaram, mesclando vários artistas da época e exibições eqüestres, mas que os pesquisadores dão destaque à companhia de Philip Astley. O pesquisador Mario Fernando Bolognesi, em seu livro *Palhaços* (2003, p. 31) reforça este argumento relatando que “atribui-se ao suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, a criação do circo moderno. Ele construiu um edifício permanente em Londres, em Westminster Bridge, chamado Anfiteatro Astley”.

Era um anfiteatro suntuoso e fixo, onde era apresentado um espetáculo eqüestre, com rigor e estrutura militares que, posteriormente, incorporaria os saltimbancos, acrobatas, equilibristas, saltadores e o palhaço como outras atrações para atrair o público. A fama de Astley invadiu a Europa e houve um rápido desenvolvimento do circo no mundo.



Anfiteatro Astley

O termo *circus* foi utilizado pela primeira vez em 1782, quando o rival de Astley, Charles Hughes, abriu as portas do Royal Circus.

Em princípios do século XIX havia circos permanentes em algumas das grandes cidades européias. Além disso, existiam os circos ambulantes, que se deslocavam de cidade em cidade em carretas cobertas. Mário Fernando Bolognesi (2003, p.24), argumenta também que as raízes do circo moderno estariam postas no hipódromo e nas Olimpíadas da Grécia antiga.

No primeiro, porque os conquistadores gregos expunham os resultados de uma façanha bélica, exibindo os adversários vencidos e escravizados.(...) As Olimpíadas, por sua vez, sob o signo do esporte, expunham os atletas em disputas acrobáticas, no solo, em corridas e saltos, ou em aparelhos que permitiam a evolução do corpo no ar, em barras e argolas... Já, nos estádios romanos aconteciam os jogos atléticos, diretamente importados da Grécia, com uma diferença: em Roma, predominou o profissionalismo dos atletas e das disputas. (...) Os jogos circenses, que se desenvolviam no circo romano, superavam os do anfiteatro e os do estádio, no gosto romano. A habilidade do condutor e a força dos cavalos eram os ingredientes necessários para o sucesso de uma corrida. Além disso, tinham o intuito de rememorar, simbolicamente, as proezas romanas nas guerras e a reverência religiosa das divindades. (Bolognesi, 2003, p. 24 e 27).

O circo como forma espetacular, desempenhava diversas simbologias que não estão presentes no circo moderno. Na Antiguidade prevaleceu uma noção mítico-religiosa que ancorava as práticas artísticas, esportivas e políticas. Hoje o lugar ocupado pelo mito e pela religião tornou-se, mais especificamente, comercial. O circo passou a ser regido pelo imperativo do dinheiro e da bilheteria para sustentar a empresa, e do trabalho para a sobrevivência dos artistas, das trupes e das famílias circenses, mas nunca deixou de representar este gênero híbrido de formas artísticas.

O circo reconhece hoje sua dívida com a arte eqüestre da qual ele é proveniente. Ele redescobre suas raízes no teatro de feira em geral e na commedia dell'arte em particular“ (Wallon, 2009, p.18).

Como pudemos ver, desde as representações nos teatros de feiras, antes do século XVII e no processo de constituição dos circos na Europa no final do século XVII e início do século XVIII, já se realizavam apresentações artísticas cuja a

característica era a diversidade de linguagens, mostrando *“como os espetáculos constituíam um lugar polissêmico e polifônico, nos quais se aliavam destreza corporal, musicalidade, comicidade, dança e representação teatral”*. (Silva, 2007, p. 286).

A Arte Circense Contemporânea

Na década de 1980, um movimento comumente chamado de “novo circo” ou “circo contemporâneo” surgiu readequando as estruturas de organização, espaço e estética do circo tradicional e dividiu os artistas de circo em tradicionais ou contemporâneos, gerando uma discussão sobre o que é o contemporâneo no circo, pois o que o movimento propunha eram novos caminhos através da transversalidade, que é como os movimentos de renovação pedagógica chamam a integração das variadas áreas, o encontro das técnicas como a dança, o teatro, a música, a poesia, a fotografia, entre outras.

Formado por profissionais e artistas performáticos, vindos de experiências teatrais, coreográficas, cenográficas, da dança, entre outras, eles desenvolvem a linguagem circense fora dos espaços dos circos de lona, participando da fundação de escolas de circo e da constituição de grupos artísticos. (Silva, 2007, p.288)

Artistas de diversas origens iniciaram um processo de renovação pedagógica na transmissão dos saberes das artes circenses, diferente de como era feito anteriormente, ou seja, fora do espaço da lona. Desta forma, com as mudanças ocorridas no processo de transmissão do saber, evidenciou-se um modelo diferenciado para esta prática artística. Surgiram as primeiras escolas de circo no Brasil, fruto de uma iniciativa dos próprios circenses da lona ou itinerantes, aliados a uma parceria governamental, e os alunos que freqüentavam eram pessoas de diferentes grupos sociais e não somente os filhos dos artistas, conforme era a proposta inicial de dar continuidade à aprendizagem dos filhos.

Os ensinamentos priorizavam a formação de artistas com alto domínio técnico, preterindo a teatralidade e a destreza corporal, embora os alunos possuíssem distintas formações artísticas que acabaram sendo incorporadas ao circo, retomando a linguagem circense como era na sua origem, um gênero híbrido e múltiplo.

Entretanto, essas transformações no âmbito estético e na estrutura administrativa dos grupos, assim como no processo de transmissão do saber, são os elementos que identificam o surgimento do movimento denominado por alguns, novo circo ou circo contemporâneo, que mescla as linguagens de circo, dança e teatro, onde a dramaturgia passa a ocupar um espaço que anteriormente não existia. Diversos grupos artísticos surgiram nesta linha dos circos contemporâneos, imprimindo esta estética e também muitos artistas com trabalhos solos, desenvolvendo suas performances nos aparelhos circenses já conhecidos do grande público, porém imprimindo uma outra leitura. Grupos atuantes como a Intrépida Trupe, o Teatro de Anônimo, ambos do Rio de Janeiro, os Acrobáticos Fratelli, os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, a Nau de Ícaros, o Circo Mínimo, o Circo Escola Picadeiro, o Linhas Aéreas, o Circo Zanni, todos de São Paulo e o Circo Girassol de Porto Alegre, entre outros, formam o Circo Contemporâneo Brasileiro. Nas palavras de Christine Hamon-Siréjols (tradução de Cristiane Lage),

Mais significativo é, sem dúvida, a reaparição, depois de 15 anos, de um esquema narrativo claramente identificável que organizou o espetáculo de circo no lugar e no espaço do tradicional espetáculo mosaico. (...) Enfim, se olharmos uma programação de circo do início do século XX, o elemento narrativo se coloca no exato lugar para servir de coluna vertebral para as pantomimas no grande espetáculo, não tendo outra ambição senão o prazer do olhar ou para organizar os números técnicos em um conjunto coerente. Se a prática de certos novos circos organizam seus espetáculos em torno de um tema único ele não é então totalmente novo; a sua singularidade reside, sobretudo na característica literária das referências escolhidas. (Wallon, 2009, p.64)

Nesta retomada do circo como meio de expressão, as artes circenses estão passando por um momento de grandes transformações, de notável relevância e de valorização. É inegável a expansão das práticas circenses na sociedade brasileira e que estas vêm atraindo a atenção de artistas e também de outros profissionais que se dedicam às atividades cujas temáticas coincidem com o circo em algum de seus aspectos.

O surgimento das escolas de circo no Brasil fez surgir novos profissionais utilizando-se da linguagem circense, retomando os ensinamentos como eram nos circos de família tradicional, onde se praticava a dança, a música, o teatro, além das modalidades acrobáticas. Os alunos passaram a aprender também as técnicas de montagem e desmontagem da lona e de seus próprios equipamentos circenses, ampliando cada vez mais as qualidades artísticas de cada aluno. Um dos problemas mais relevantes acerca da pedagogia das atividades circenses observados nos últimos anos é a falta de uma linguagem e também de uma terminologia comum neste âmbito artístico, o que dificulta o intercâmbio de informação e a sistematização de conhecimentos.

Além do modo de organização, o que realmente alterou no formato do circo da atualidade é que os ensinamentos circenses não são mais passados de pai para filho e sim através das escolas de circo, que instrumentaliza o aluno para que ele possa trabalhar em qualquer circo, em qualquer cidade e ainda ser capaz também de ensinar novos alunos, através de projetos governamentais e não-governamentais hoje existentes. Em decorrência disso ocorreu um aumento na concorrência dos artistas pelo mercado de trabalho.

Conforme Ermínia Silva denomina, “*eram e são os novos sujeitos históricos, sociais, políticos e culturais circenses, pois já tinham e têm formações circenses, mas não se vincularam a nenhum grupo familiar*”. Ela também ressalta, no referente às pesquisas acadêmicas, que houve um aumento significativo de

alunos aprendendo e fazendo circo, o que ocasionou, nos últimos 15 anos, um aumento proporcional de trabalhos de iniciação científica, monografias e trabalhos de conclusão de cursos, mestrados e doutorados voltados para a pesquisa das artes circenses em todas as cidades brasileiras que possuem campus universitário. Isto ocorreu devido ao intenso trabalho de pesquisa que passou a ser desenvolvido pelos profissionais circenses.

O tema circo como pesquisa acadêmica foi utilizado a partir da década de 1970, por pesquisadores de mestrado e doutorado nos cursos de História, Ciências Sociais, Políticas e Antropologia da Universidade de São Paulo.

Todos esses fatos ressaltaram a importância do circo como processo histórico no Brasil, possibilitando que os novos artistas tivessem contato com esta história, assim como também os circenses tradicionais retornassem à cena. Hoje, vemos apresentações circenses nas ruas, nas praças, semáforos, festas, shoppings, festivais, seja em espaços abertos ou cobertos, e não necessariamente na lona, e isto é um fato contemporâneo.

Erminia menciona essas comparações entre um ou outro modo de fazer circo, como fronteiras invisíveis que se colocam para delimitar esteticamente o que um faz é melhor e totalmente diferente do que o outro, que não é da mesma origem, faz. Ela aponta que uma possível razão para esta dicotomia está na disputa por reserva de mercado e a tentativa de dominar o conhecimento que transforma algumas pessoas em detentoras do poder.

“Novos, contemporâneos’ e ‘tradicionais’ disputam o poder dos saberes, os primeiros lançam mão inclusive de que estão do lado do ‘discurso científico’, enquanto, os segundos crêem que são herdeiros diretos da tradição, e com isso os únicos conhecedores de fato do que é ser circense.” (Silva, 2011, p.1).

Tão amplas são as possibilidades de direcionamento das atividades circenses na atualidade, que não poderia de deixar de mencionar a importância que tem sido dada à sua utilização como um efetivo instrumento de inclusão

social, por trabalhar com os elementos essenciais na formação do indivíduo que são: a disciplina, a capacidade de superação e o trabalho coletivo. No Brasil, o desenvolvimento de projetos sociais destinados a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social foi uma iniciativa de grupos governamentais e de organizações não governamentais que viram na atividade circense um meio de educação, recreação e cidadania.

A linguagem circense hoje é constituída por novos sujeitos históricos, oriundos de escolas de circo, do circo social, muitos autodidatas, autônomos que estabelecem relações sociais, políticas e culturais com as suas cidades, além dos tradicionais circos itinerantes. Percebe-se, assim, que a prática circense transcendeu o ambiente da lona e das escolas de circo, tornando-se tema de muitas pesquisas universitárias feitas por profissionais ou pedagogos das artes circenses, que, desta forma, ampliam os formatos destas produções artísticas.

E é nesse processo histórico, social e cultural do circo no Brasil que se insere o meu trabalho de atriz, artista circense e pedagoga das artes do circo e também se insere esta proposta de pesquisa de mestrado, que reforça, amplia e contribui para a produção da linguagem teatral e circense brasileira contemporânea. Suponho que esta pesquisa esteja refletindo uma busca pela renovação no meu trabalho, um momento de amadurecimento de conceitos e de ideias, porque talvez o objeto seja exatamente o de descobrir uma linguagem própria a partir de um exercício pessoal. Então, neste experimento cênico, parto de elementos dissociados para construir de outra maneira uma dramaturgia da cena, o que torna-se inovador no meu trabalho artístico.

A TRAJETÓRIA PESSOAL

Sendo herdeira de vários saberes acumulados até esse momento histórico em que estou vivendo, procurei uma reflexão/ aproximação com a própria história das atividades circenses, que sempre buscaram a sua contemporaneidade em cada período histórico, mantendo uma diversificada produção cultural, através do intercâmbio com outras áreas artísticas. Assim, os circenses sempre estiveram nesta interface de linguagens, e agora, questiono o meu papel, como artista, neste contexto. O que eu represento neste momento histórico em que estou vivendo? O que diferencia os trabalhos realizados anteriormente do que estou realizando agora? Por quais referências fui influenciada, que instigaram meu trabalho de criação?

Acho que convém contextualizar a minha trajetória e o que fez parte do meu aprendizado para adquirir estes saberes.

Foi na cidade de Guaíba⁴ que comecei a relação com grupos de teatro, quando tinha dez anos de idade. Não encarava o teatro com a mesma seriedade com que realizo meus trabalhos hoje, mas mantinha um comprometimento com o grupo, que durou quatro anos, período que participei de cinco espetáculos para crianças, feito por atores também crianças. E que viajei por várias cidades do Rio Grande do Sul, apresentando e aprendendo desde cedo a relação em grupo. Foi nesta época que descobri o que queria fazer para sempre na minha vida. Ou teria sido muito antes, quando imaginava que olhos me observavam a todo instante pelos corredores da minha casa?

Juntamente com a descoberta deste desejo, também foram se revelando vários sonhos de menina, mas em todos havia o enorme anseio por uma realização muito pessoal, que passava pela expressão, fosse através da arte, do corpo, do movimento, dos sentimentos, tudo meio confuso ainda, numa

⁴ Município da região metropolitana de Porto Alegre / RS, cidade onde nasci.

personalidade em formação. E assim fui buscando referências através de cursos, de mestres, de espetáculos, de filmes, na tentativa de desvendar uma identificação comigo mesma. Tenho lembranças de imagens que chamavam a minha atenção em tudo o que eu assistia e hoje dou-me conta que eram relacionadas a expressividade de mãos e pés em cena, movimentos de braços, de pernas, de cabeça, a expressão dos olhos, tudo que hoje tenho buscado dar mais atenção no sentido de qualificar os meus movimentos quando executo um número de tecido. No entanto, enquanto uma personalidade se formava, via-me diante de sonhos, desejos, medos, inseguranças, dúvidas, convicções e a necessidade de entregar-me por inteiro aos percursos dessa descoberta.

Ao ingressar para a Faculdade de Artes Cênicas do Departamento de Arte Dramática / UFRGS, no ano de 1995, foi onde pude conhecer a história do teatro, os autores e seus estilos dramaturgicos, os textos, os personagens, ter noções de interpretação, de ocupação do espaço cênico, de voz, de canto e também de expressão corporal. Um longo período de aprendizado e também um momento de muitas incertezas.

Foi fazendo os diversos cursos de aperfeiçoamento do ator em técnicas variadas, que descobri a vocação para as acrobacias e equilíbrios em dupla, e assim iniciou minha relação com o circo. Do equilíbrio sobre as pernas de pau, as posturas de equilíbrio em duplas, as cambalhotas e estrelas, da observação dos colegas do grupo Circo Girassol, que praticavam as modalidades aéreas do tecido, o trapézio, a lira, até mesmo as suas movimentações na cena em números de malabares, rola-rola, pirofagia, fui desenvolvendo maior interesse e fascínio pelas acrobacias e movimentos de se *enroscar e desenroscar* com desenvoltura dos panos suspensos pelo teto, ou como se chama tecnicamente, o tecido aéreo circense.

Integrando o elenco do Circo Girassol desde o ano 2000, minhas primeiras participações foram sobre as pernas de pau, habilidade que eu havia aprendido nas primeiras oficinas de iniciação ao teatro, ainda em Guaíba, lá por 1988. E

com o intuito de aperfeiçoar as técnicas circenses e trocar conhecimentos com os colegas do grupo, fui cursar a Escola Nacional de Circo⁵, no Rio de Janeiro / RJ, durante dois meses, num curso intensivo que eles denominavam, à época, de reciclagem. Quando estive como aluna na Escola de Circo, os professores eram, na sua maioria, artistas circenses tradicionais que vieram da lona e traziam os saberes que normalmente eram repassados de geração para geração, dentro da estrutura do circo-família, embora o processo e a organização fossem distintos.

Neste período, desenvolvi a habilidade para as acrobacias de solo, ou melhor, aperfeiçoei e complementei técnicas que havia praticado desde a infância, como o ballet, o qual pratiquei durante cinco anos e também na adolescência, como a capoeira, praticada por mais cinco anos. Tais práticas tornaram mais fáceis o exercício dos rolamentos pra frente e pra trás, da estrela, a ponte, a parada de mãos, e eu investi no aprimoramento de saltos, de equilíbrios em duplas, como segunda altura, mão com mão, pé com mão, pé com pé, apoios de barriga sobre os pés ou sobre as mãos do parceiro e muitos mais, além, é claro, da iniciação ao aprendizado da lira⁶, do trapézio fixo e do tecido.



Lira

⁵ A Escola Nacional de Circo é um órgão da Funarte - Fundação Nacional das Artes – vinculada ao Ministério da Cultura.

⁶ Estrutura metálica circular utilizada para realizar coreografias do circo. Normalmente é suspensa por um



Treinamento de posturas de equilíbrio em duplas

Vale salientar aqui que todo o processo de aprendizado no circo lida com as dificuldades inerentes a cada técnica em particular, além das dores que cada aparelho proporciona. Dos experimentos com os colegas do Circo Girassol àquela época, enveredei num comprometimento com o treino a partir do momento que fui para a Escola Nacional de Circo. Eram aulas diárias nos dois turnos, com corridas, alongamentos, acrobacias na esteira, aprendizado da lira, do trapézio e, do turno da tarde, aprendizado do tecido, conforme períodos escolares. Sem contar que, para aproveitar a estada no Rio de Janeiro, freqüentava aulas extras de tecido na Fundação Progresso, duas vezes por semana. Contou, neste processo, a capacidade para aprender técnicas corporais, decorrente do meu histórico de ballet clássico, capoeira, expressão corporal, somando treze anos destas atividades. Conforme mencionado acima, a respeito das dificuldades de cada aparelho e das dores que a repetição dos movimentos causa, além do cansaço físico, estresses musculares e pequenas escoriações nas mãos e pernas, há também, porém, um enorme estímulo em superar limites, alcançar objetivos, transformar o resultado em arte e, com tudo isso, obter o reconhecimento do público nas nossas demonstrações.

ou dois pontos, que variam de altura, aproximadamente de 2m a 5m.

Desde o início do meu envolvimento com o circo, o fascinante era estar vinculada a um grupo, e me entreguei por inteiro, pois tinha encontrado um espaço onde poderia aliar o teatro e o movimento corporal, tudo o que desejava unir num trabalho, já que sempre havia praticado técnicas corporais paralelamente ao exercício do teatro.

Ao longo de doze anos vinculada a este grupo, tenho estado presente em todos os espetáculos do repertório do grupo, que têm uma enorme variedade de estilos e uma dramaturgia circense exclusiva, criada pelo próprio diretor e idealizador, que varia dos tradicionais palhaços que, com maestria costumam as sequências de números de acrobacias de solo e aéreas no espetáculo, à adaptação do texto teatral clássico *Cyrano de Bérjerac*, de Edmond Rostand, para o circo, ao contemporâneo e psicodélico *Circo Eletrônico*, com sua ousadia imagética sob a batida da música eletrônica, aos palhaços de picadeiro com suas entradas⁷ tradicionais. Em cada uma destas obras pude experimentar e desvendar diferentes possibilidades de atuação e ampliar enormemente os conhecimentos aprendidos com relação aos equipamentos aéreos, pois para cada nova montagem do grupo, eram trazidos instrutores capacitados para treinar os artistas em novas modalidades. Assim, executei números de trapézio em balanço com elásticos, trapézio duplo, lira, lira francesa⁸, cubo aéreo⁹, tecido, tecido marinho¹⁰, além das acrobacias de equilíbrio em duplas e nas bolas de equilíbrio¹¹.

⁷ Entrada pode ser também a denominação de curtos esquetes desenvolvidas pelos palhaços, no picadeiro. (Bolognesi, 2003, p. 57)

⁸ Estrutura metálica circular com dois pontos de fixação nas extremidades laterais, possuindo distorcedores nestas extremidades, que possibilitam o giro de 360° do aparelho;

⁹ Estrutura metálica no formato de um cubo, suspenso por um dos vértices, a uma altura aproximada de 2,5m do chão, onde pode-se desenvolver movimentos e truques;

¹⁰ Consiste num tecido de aproximadamente 20m de comprimento que é fixo pelas duas extremidades separadas, a uma distância que pode variar conforme a preferência do praticante;

¹¹ Bola de fibra de vidro com diâmetro que pode variar, a que eu pratico tem 70 cm de diâmetro e peso de 15Kg, que tem a função cênica no circo de ser usada para caminhar e equilibrar-se sobre ela.

Meu repertório ampliou e muito se repetiu no decorrer deste período e pude conferir grande amadurecimento na execução de cada movimento, em relação à qualidade. Ao realizar apresentações hoje nas modalidades que já pratico há bastante tempo, identifico maior domínio, o que comprova mais propriedade do equipamento, identifico uma carência na qualidade dos acabamentos, nas transições entre um movimento e outro e nas intenções de cada movimento. E com o intuito de buscar outros meios para executar o meu fazer artístico, muitas vezes pensei em inovar para não tornar repetitiva a encenação, mas pude constatar que o público quer mesmo é ver aqueles movimentos de prender-se e desprender-se com desenvoltura, variando o ritmo e a altura da execução dos mesmos. É como um cantor que tem um hit famoso, que quando lança um novo disco, o público sempre pede pra cantar aquela música mais famosa. É assim que faço uma comparação, pois o público que nos assiste sempre quer ver uma bela execução de um número de tecido, o que é sempre feita. E após longos anos desta trajetória, traço um comentário sobre a mostra de 10 anos do grupo, realizada em 2011.

Comentário sobre a Mostra Circo Girassol

Numa lona erguida no coração da Cidade Baixa¹², onde carros e pessoas circulam em profusão diariamente, pude vivenciar vinte dias de magia, alegrias, emoção, satisfação e, principalmente, de arte. A Mostra Circo Girassol 10 Anos exibiu durante este período, seis espetáculos do seu repertório, variando a cada três dias o estilo de encenação e a performance dos artistas, mostrando a versatilidade, profissionalismo e a polivalência de um grupo que, além de atuar, possui competências acrobáticas e habilidades para instrumentos musicais, pois a música em todos os espetáculos é executada ao vivo pelos próprios artistas.

¹² Bairro caracterizado pela grande quantidade de bares, conhecido por ser o local preferido dos boêmios da cidade de Porto Alegre / RS.

Mas o que mais comoveu foi ver as quatrocentas cadeiras da lona lotadas todos os dias, e um público que voltava para rever os espetáculos e levava familiares para assistir e não cansava de elogiar e reconhecer nosso trabalho. E um simples fato tocante aconteceu no último dia da Mostra, na cena final do espetáculo, quando entro em cena pra me despedir do personagem pelo qual sou apaixonada, o público reage maciçamente com um “óóóh”, e aquela reação do público repercutiu intensamente em mim, me dando mais força para o beijo final do espetáculo.

Achei tão comovente tudo isso, que posso acreditar que atingi meus objetivos enquanto artista, pois além da realização pessoal, meu maior desejo sempre foi tocar sensivelmente uma platéia, comover o público através da expressão, da interpretação. E durante o período da Mostra Circo Girassol 10 Anos, mostrei em cada um dos espetáculos que participei, versatilidade artística, fato que me deixa realizada. E resolvi que este depoimento fizesse parte deste Memorial, porque o alvoroço que foi esta Mostra ocorreu justamente durante meu processo de pesquisa, causando alvoroços na minha mente e interrupções nos meus ensaios, gerando conflitos, dúvidas e também muitas satisfações.

Paradoxalmente, foi a partir da necessidade pessoal de sair do modelo convencional artístico circense que se projetou esta pesquisa. A ânsia por investigar outras possibilidades e estímulos no uso do equipamento circense aéreo, revela a busca por uma identidade visual e também um pouco da minha trajetória pessoal.

Em momento algum do meu percurso de iniciação artística, imaginei tamanha identificação e realização através das artes do circo, estas manifestações das mais tradicionais do mundo, que *“hoje, são constituídas por uma multiplicidade de agentes, modos de organização do trabalho, de produção e lugares de apresentação, que fazem com que adquiram uma capilaridade diferente de alguns períodos anteriores”* (Silva, 2011. p. 12-21), e que vem dialogar com a minha questão de pesquisa.

Influências Artísticas

Certamente que no âmbito das técnicas circenses, inúmeros artistas no mundo inteiro versam suas pesquisas e criações, e percebo, tanto nos circenses de lona como nos artistas independentes que se apresentam hoje nos mais variados cenários de representação, que suas habilidades técnicas estão sempre situadas em um roteiro, que delinea a encenação. E que, independente de como foi esse processo de elaboração, são trabalhos artísticos e criativos que considero baseados muito mais na habilidade técnica do artista do que num trabalho de composição de personagem, pois nem todo circense é ator. Conforme mencionei anteriormente, dos registros de tudo a que já assisti, ao vivo ou em vídeos, muitas imagens de expressão através de movimentos marcaram, me inspiraram e impulsionaram a fazer esta pesquisa e torná-las minhas referências.

Alexandre Bado, bailarino e primeiro tecidista do Circo Girassol, que me ensinou os primeiros passos no tecido e sempre ousou em suas performances artísticas, mas a encenação da Geni, inspirada na música de Chico Buarque, para qual ele utilizou o trapézio fixo como elemento da cena, aproxima-se muito de um estilo de representação de que gosto, pois existe um personagem, com algumas falas e uma movimentação corporal que mistura dança e acrobacia tanto no chão quanto no próprio trapézio; o trabalho da coreógrafa Pina Bausch e, especificamente, a cena final da “A Sagração da Primavera”, com a bailarina Malou Ariauo expressando visceralmente sua técnica de dança. O que me chama atenção é a parte expressiva do intérprete muito mais do que a dança em si, ou melhor, a relação movimento externo e expressão interna, o que requer neste caso, a técnica; James Thiérré, dançarino, mimo, acrobata, diretor, escritor, ator e neto de Charlie Chaplin, que apresenta performances também ousadas na mistura de elementos do circo, da dança, do teatro e do mimo, de forma criativa, imagética, instigante e nada convencional; Raphaele Boitel, atriz e acrobata contorcionista francesa, não tanto pelas suas habilidades contorcionistas, mas

pela forma como explora os elementos com que se relaciona na cena, através de ações corporais e acrobáticas; Yann & Greg, dupla de artistas de circo franceses, os quais assisti ao vivo no 31º Festival Mondial du Cirque de Demain, que são um exemplo do que falo sobre uma demonstração de alta habilidade técnica e acrobática, numa encenação embasada por um roteiro. Esta é, para mim, a tendência dos números circenses contemporâneos, assim como muitos outros artistas que participaram deste festival, como Eike Von Stuckenbrok, que também me chamou a atenção por relacionar sua alta habilidade técnica em paradas de mãos contracenando com um manequim, num número que não havia um trabalho de personagem e sim, demonstração de técnica embasada num roteiro básico.



Raphaëlle Boitel: Portail



White-lady



James Thiérée: La Veillée des Abysses



Au Revoir Parapluie



James Thiérrée: Raoul



Yann & Greg



Eike von Stuckenbrok



Malou Ariaudo: A Sagração da Primavera

Processos de Pesquisa

Ao iniciar esta composição, cujo objetivo inicial foi o de criar um personagem para cada aparelho circense, desenvolvendo assim, uma cena teatral entrelaçando os elementos do circo e do teatro, parti do princípio da livre exploração dos movimentos nos três tipos de aparelhos circenses pré-selecionados nesta etapa: o tecido, a lira, e a bola de equilíbrio. Cheguei ainda a explorar o trapézio como um teste de um possível aparelho a ser encadeado nesta teia e registrei em vídeo os resultados deste teste, pois foi muito proficuo, mas decidi que não seria possível aprofundar a pesquisa neste curto período de tempo com tantos elementos para contracenar, então optei por aqueles mencionados acima.



Processos de Pesquisa com a bola de equilíbrio



Processos de Pesquisa com a lira

Na livre exploração repeti movimentos amplamente pesquisados e desenvolvidos em meu repertório de treinamento, que fazem parte da prática de treinamento dos artistas circenses no mundo todo, os quais requerem domínio de uma técnica corporal específica e que podem ser praticados com dinâmicas diferentes, dando assim, nuances diferentes. Num treinamento físico e durante o aprendizado de uma nova técnica ou novos truques, acredito não haver possibilidade para um trabalho de composição de personagem em paralelo,

porque são coisas distintas, a técnica corporal de um ginasta e a criação de um personagem. Já, num processo de composição de cena, tendo o intérprete dominado uma técnica, então a criação em qualquer aparelho pode ser relacionada a personagens ou não. Neste sentido, busco, através dos meus conhecimentos técnicos, teóricos, estéticos e expressivos, unir estas qualidades para formar uma identidade de atriz circense.



Processos de Pesquisa no tecido



Processos de Pesquisa no trapézio

Busquei uma variação de intenções na composição daqueles movimentos livres nos aparelhos escolhidos inicialmente, o objetivo sendo o de aproximá-los aos estados de duas personagens que escolhi como fonte de inspiração: Ofélia e Lady Macbeth, dos textos teatrais *Hamlet* e *Macbeth*, de William Shakespeare. Embora considerasse que os movimentos testados eram definidores demais da técnica circense, visto que tenho um corpo codificado e pré-expressivo pelo treinamento vivenciado por longos anos, percebi, nos encontros com a orientadora, que as partituras esboçadas precisavam ser mais estruturadas, além disso, verificamos a necessidade de sair do universo circense, utilizando a técnica para desenvolver as situações dramáticas através da técnica da improvisação.

Talvez essa possibilidade de sair do universo do circo tenha surgido devido ao fato de estar mais evidente na cena a artista circense do que a atriz. De fato, pensando como atriz, artista circense e pedagoga, fica difícil sair completamente do universo do circo para a composição da cena teatral.

Assim, para desenvolver a pesquisa, juntamente com uma metodologia de improvisação, que a teatralidade circense já desenvolve, senti a necessidade de experimentar situações dramáticas e utilizar outros recursos para a criação.

A leitura do capítulo *Os gestos do pensamento: Pina Bausch*, do livro

Movimento Total – O corpo e a dança, de José Gil, despertou-me o interesse pelo “método” desenvolvido em alguns trabalhos de criação da coreógrafa alemã, o qual tem como ponto de partida uma sessão de perguntas subjetivas aos seus bailarinos, onde cada um, assim como cada tema proposto para improviso, nunca aparece por acaso, tendo sempre um propósito pré-estabelecido. Então, inspirada por esta fórmula de fazer perguntas para serem respondidas através do corpo ou de ações físicas, adaptei ao meu método de trabalho e parti de duas questões para cada personagem, para serem respondidas através de movimentos em dois dos equipamentos circenses, a lira e a bola:

1) Quem é Ofélia?/Quem é Lady Macbeth?;

2) Quais são as características presentes nestas personagens? ingenuidade/loucura.

E improvisei em cima destas questões.

O que acho interessante neste método de composição da Pina Bausch é que as respostas às perguntas podem ser verbais ou gestuais, podendo reduzir-se a uma imagem muito simples ou transformar-se numa sequência de dança improvisada; podem também exprimir-se tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa (GIL, 2004), mas sempre jogando com dois elementos essenciais: a fala e o gesto. Considero este método bastante aberto para a livre expressão do artista, principalmente nesta fase da pesquisa em que ainda eram muito amplas as possibilidades e eu estava colhendo materiais para selecioná-los. E então, partir de questionamentos como estes, por exemplo, poderia me ajudar a definir melhor o rumo para a continuidade da pesquisa.

Para pesquisar as respostas criei pequenas partituras corporais em cada um dos equipamentos mencionados. Embora considerasse que o material pesquisado tivesse muitas possibilidades de exploração e um amplo repertório a ser dissecado, foi observado pela orientadora que os movimentos estavam soltos, sem início, meio e fim e que faltava uma estrutura para as partituras, pois não estavam situadas dramaticamente. Foi sugerido até mesmo esquecer as

personagens e os textos e partir para uma pesquisa com objetos comuns, como livro, cadeira, mesa, uma peça de roupa, procurando situações dramáticas e testando-as ao esgotamento, criando sem ser representativo, oportunizando assim a composição do personagem.

Partindo destas considerações e sem desprezar o elemento circense, motivo da pesquisa, optei por fixar a investigação num elemento apenas, o tecido, pois o considero deveras imagético e com muitas possibilidades de significação. E também mantive uma personagem dramática apenas, como inspiração para a pesquisa, a personagem shakesperiana Lady Macbeth, pois creio na composição de cena como possibilidade para desenvolver a teatralidade circense e para isso transversalizando com as outras áreas do teatro e da dança.

É importante, nesse momento, esclarecer o que caracteriza a teatralidade circense, um espetáculo variado que, no século XIX, unia, *além dos ginastas, bailarinos, equilibristas, bailarinas mímicas, malabaristas, o maior chamariz dos espetáculos eram as montagens das “portentosas pantomimas históricas”* (...) (Silva, 2007, p.75). Eram tramas que se aproximavam dos folhetins melodramáticos e do herói-bandido, que se tornaram populares nos circos, na década de 1870 e que produziram muitas representações a partir de variações sobre o mesmo tema, como combates entre tropas e quadrilhas de bandidos. Ermínia complementa que,

Aproveitando não só temas de folhetins, mas também tendo um senso de “oportunidade”, montavam pantomimas com questões que importavam para a localidade onde estavam; por exemplo, em comemoração ao Sete de Setembro, os *Casali* produziram *O defensor da bandeira brasileira no alto Paraguai ou Os dois irmãos feridos* (...). Mas não só os temas que faziam parte da localidade eram assimilados, como também os artistas locais. Em quase todos os espetáculos, em particular os de benefícios, a música nos intervalos era tocada pelo I Batalhão de Infantaria, o que provavelmente esquentava as emoções das lutas de mocinhos e bandidos.

Esses espetáculos diversificados, também chamados de teatro de variedades, mesclava habilidades físicas, representação teatral, música e artistas das mais variadas origens e experiências, seguindo a tradição das pantomimas das feiras francesas, gênero muito em voga na Europa nos séculos XVII e XVIII.

A opção pela personagem da Lady Macbeth para a pesquisa tem relação com a sua personalidade complexa e a possibilidade de exploração de suas características pessoais na cena. Ela é uma figura forte, fiel aos seus desejos e objetivos, que transforma seu amor em maldade, sua ambição em ganância, onde a loucura acaba por levá-la a um fim trágico. Tais características podem ser vistas tanto como de uma mulher forte como um sinal de fraqueza, mas podem ser desencadeadoras do processo de criação da cena. Shakespeare é considerado um dos mais importantes dramaturgos e escritores de todos os tempos. Seus textos dramáticos são verdadeiras obras de arte e permanecem vivas até os dias de hoje, onde são retratadas frequentemente pelo teatro, televisão, cinema, literatura e, ao que parece, também no circo, misturando teatro, acrobacia, dança e música. Além disso, Shakespeare, ele também, representou na rua, usou palco que era picadeiro e vice-versa, e na sua contemporaneidade ele não “era clássico”, essa é uma denominação “à posteriori”, não no momento em que ele estava vivendo.

Então, busco entrelaçar Shakespeare e o circo nesta composição, através da personagem Lady Macbeth e do tecido vermelho. E justifico a cor vermelha pelo signo que pode representar, de desejo, poder, ambição, paixão e coragem, relacionando uma infinidade de outras metáforas através das imagens com ele reproduzidas. E entendo aqui a metáfora como uma forma de dar um significado às imagens, ou remeter a uma experiência vivida, no sentido próprio da palavra mesmo, de origem grega, que é “transferência ou transporte”. E complemento citando um trecho de Christine Greiner, em seu livro “*O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*” (2008, p.44 e 45), em que se refere à pesquisa acerca das metáforas para entender a relação entre corpo e mundo, de George Lakoff e Mark

Johnson.

O diferencial da pesquisa de Lakoff e Johnson é que a metáfora tem sido entendida sempre como uma questão que diz respeito à característica da linguagem, uma matéria de palavras ao invés de pensamento e ação. No entanto, afirmam os autores, a metáfora é mais do que isso. Nosso sistema conceitual é metafórico por natureza: um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. Quando conceituamos, há o transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica. (...) O modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo é matéria metafórica. (...) Por isso, idéias são objetos, expressões linguísticas são como recipientes de conceitos e a comunicação é a ação de enviar, de transportar. Ou seja, a comunicação, pela sua própria natureza de operar como uma espécie de ‘transportadora’, já cria novas metáforas organizando o trânsito entre ação e palavra, entre dentro e fora do corpo e assim por diante.

Assim, para este trabalho, quero utilizar e aprofundar os múltiplos saberes que fazem parte da minha formação artística para desenvolver diferentes intenções a partir de várias metáforas relacionando a personagem Lady Macbeth com o elemento circense, tendo nos movimentos pesquisados e no texto os estímulos que levarão à composição da cena. Nunca é demais reafirmar que no circo ou nos espetáculos com fortes aspectos teatrais nada é apenas técnico, como não o é no teatro, na dança, nem na música. O conjunto de técnicas aprendidas por meio de diferentes ensinamentos circenses contém modos variados de viver a vida, sendo assim, cada um imprime a sua maneira de executar a performance artística. Aí é que entra o meu interesse de artista pesquisadora, aliar a *técnica corporal* adquirida a um personagem teatral e executá-lo a minha maneira de expressar.

E, por utilizar esta expressão, *Técnica Corporal*, criada pelo antropólogo Marcel Mauss, e mencionada pela primeira vez numa Conferência de Psicologia de Paris, em 1934, busquei sua definição, tendo como “*as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de*

seus corpos”. (Mauss, 1974, p. 211).

No processo de transmissão dos saberes circenses, a técnica tradicional é passada de pai para filho, ou de mestre para discípulo, porém, para que haja um bom resultado, é necessário que este adquira um treinamento com rendimento. Neste sentido, M. Mauss fala que a *“Técnica é um ato tradicional e eficaz. E que não há técnica, nem tampouco transmissão se não há tradição”*. (Mauss, 1974, p. 217).

A partir desta noção das técnicas corporais em relação ao rendimento, o autor considera importante a noção de destreza, que vem da palavra inglesa “craft”, ou “clever”, assim como os sentidos de presença de espírito e de ser hábil, ou seja, a habilidade em algo, que ele traduz como *“as pessoas que possuem o sentido da adaptação de todos os seus movimentos bem coordenados aos fins, que têm hábitos, que sabem ‘fazer’ algo”* (Idem, p.221). E complementa dizendo que isto é o domínio da técnica.

Eu considero a técnica uma ferramenta que está a serviço de quem a pratica, ela é fundamental, porém não o mais importante. A técnica aliada à expressividade do artista é o que possibilita mais significados em termos de metáfora e de encenação. Por exemplo, executar movimentos acrobáticos em tecido aéreo sem o domínio da técnica é impossível, mas dominar a técnica e não comunicar-se com o público, que é a função do artista, torna a encenação vazia. A representação do artista circense, então, apresenta um conjunto de técnicas, teatrais, com as expressões de subjetividade e afeto, realizando dessa forma uma transversalidade de saberes.

O Tecido Aéreo no Trabalho do Ator

Através do treinamento, aquele que praticar a técnica do tecido aéreo terá que desenvolver força, agilidade, concentração, elasticidade, controle e suavidade na execução dos movimentos, sobretudo por lidar com o risco, pois são técnicas circenses aéreas¹³, os movimentos normalmente são executados acima de dois metros de altura. Claro que todo o aprendizado, tem a proteção de colchões de segurança. E embora os movimentos e truques se repitam e se renovem cada vez mais pelos praticantes do mundo inteiro, cada um imprime a sua maneira de executá-los, dando a sua nuance, a sua técnica. Mas somente vai dominá-la quem, efetivamente, mantiver um treinamento eficaz.

A respeito desta modalidade, relativamente nova nas artes circenses, diferentemente do trapézio e outras já tradicionais do circo, há um senso comum de que o tecido teria sido inspirado na corda lisa, que é um dos aparelhos mais antigos dentro do circo, devido à similaridade dos dois aparelhos. Parece que as performances na corda tenham surgido das evoluções realizadas pelos artistas quando subiam ao trapézio, ou até mesmo durante a instalação (montagem) do circo, na qual se utilizam as cordas para subir e descer das alturas.

Para contextualizar este instrumento dentro deste relato, abordarei um breve histórico sobre o tecido aéreo circense. Também conhecido como tecido acrobático, tecido aéreo ou tecido circense, *tissu* aéreo, seda aérea e cortina circense, esta modalidade desenvolveu-se na França, na década de 1980, por Gérard Fasoli, após pesquisas com diferentes tipos de materiais, como cordas, tecidos e correntes. Neste período, chegou-se à utilização de um material bastante resistente no comprimento e, ao mesmo tempo, com elasticidade na largura, o que lhe confere grande plasticidade e leveza. Este moderno material

¹³ Consideramos uma modalidade circense aérea qualquer prática circense em que o artista (ou praticante) utiliza aparelhos específicos suspensos (por corda, cabo de aço, roldanas, faixa, guinchos, dentre outros recursos), de modo que seus truques, figuras, quedas, movimentos, travas e acrobacias aconteçam sem o

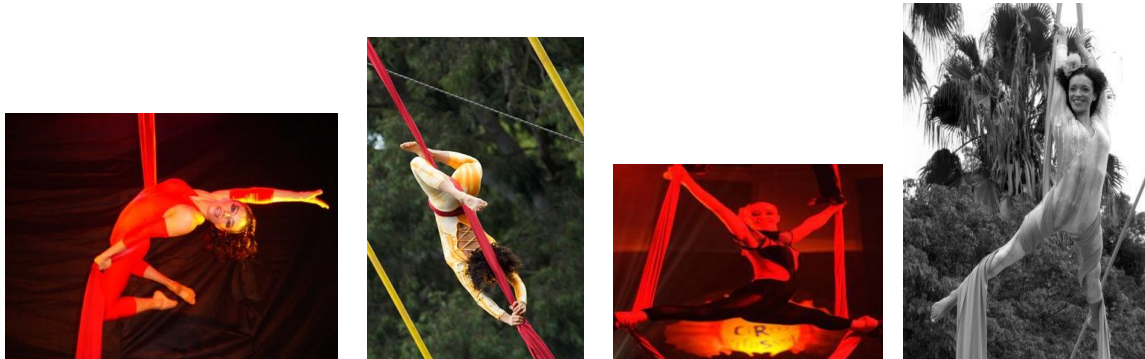
denomina-se *liganete*. Possivelmente existam outras ligas sintéticas que podem ser utilizadas para esta prática, mas o mais importante é que este material suporte o peso do praticante multiplicado até quatro vezes (aproximadamente). O tecido aéreo foi introduzido no Brasil pelo criador, em um evento no Rio de Janeiro, em 1997¹⁴. Sobre a história desta prática a historiadora de circo, Alice Viveiros de Castro relata que:

Quando estive no Festival Internacional de Acrobacias de Wuqia (China), em 1999, foram expostos alguns desenhos orientais apresentados por uma pesquisadora da Escola de Circo de Beijin, com performances em grandes panos nas festividades dos imperadores da China por volta do ano 600 d.C., utilizando a seda como tecido da época. No Ocidente, um dos relatos mais antigos é uma experiência das décadas de 1920 e 1930, em Berlim (Alemanha), por alguns artistas que realizavam movimentos com cortinas de cabaré. (Bortoleto, 2008, p.137)

Tornou-se popularmente utilizada no mundo e tem sido bastante desenvolvida no Brasil, de diversas formas por artistas e praticantes, pois o processo de transmissão desta técnica e formação do profissional da área circense passou a ser realizado não só nas escolas de circo, como também em espaços que não se auto-denominam “profissionalizantes”, mas que acabam por incluir, entre suas propostas, ensinamentos e técnicas circenses, como: academias de ginásticas, cursos de teatro, dança, lazer, particulares, entre outros. Porém, a grande maioria utiliza o instrumento para o mesmo fim, ou seja, como demonstração de técnica e habilidade.

contato direto ou duradouro com o chão (solo). (CALÇA apud BORTOLETO, 2007, p 61).

¹⁴ Há informações de fontes orais que apontam que foi Raquel Rache, do *Cirque Archaos* (França), a primeira a fazer um número de tecidos na escola de circo do Rio de Janeiro e nesta mesma época a *Intrépida Trupe* já estava se interessando pelo material. Logo depois, na *Universidade de Circo*, dirigida por Pierrot Bidon, o tecido foi ensinado por Gerard Fasoli e então partiu para o Brasil; foi a partir de lá que começou a difundir essa técnica. (Apud Sugawara, 2008. P.12)



Movimentos convencionais no tecido aéreo circense

São variadas as possibilidades de fixação do tecido aéreo, podendo ser num ponto apenas, dividindo o pano em duas partes iguais, fixado pelo meio em estruturas de 5 a 10 metros de altura aproximadamente, sendo denominado este de tecido liso, que pode ser também utilizado como tecido de vôo, onde o praticante se prende às extremidades de diversas maneiras e realiza vôos, balanços, variando as travas e os apoios e também pode ser executada por dois artistas simultaneamente no mesmo tecido, neste caso chama-se de doble tecido. Existe a possibilidade de fixá-lo pelas duas extremidades separadas, a uma distância que pode variar entre 2 a 3 metros, sendo a parte central do tecido usada para a execução de truques e acrobacias, denominando-se esta montagem como tecido marinho (BORTOLETO, 2008).

O tecido possui características de evoluções acrobáticas por toda a sua extensão, na qual o artista se movimenta através de pegadas e chaves executadas com pés, pernas e mãos, montando uma sequência de subidas, quedas e descidas, possibilitando uma plasticidade aos movimentos, que aliam força, alongamento, resistência física e leveza na sua execução. A flexibilidade nas regras e a necessidade de inovar e criar, típicas das artes cênicas, fez surgir diferentes formas de prática do tecido na modernidade, podendo ser fixado de variadas formas assim como de alturas, o que influenciará no tipo de movimento a ser executado e também no seu resultado. Cabe ressaltar que a prática desta

modalidade geralmente é feita por pessoas que se apaixonam pela beleza e plasticidade que o equipamento possibilita.

A partir da descrição a seguir, da montagem de um movimento em tecido aéreo, denominado, aqui na região sul, “anjinho”, abordarei algumas questões que serão entrelaçadas no processo desta pesquisa prática cênica.

Quando, numa cena, a artista toca num pedaço de pano, suspenso desde o teto até o chão e inicia uma forma de subida onde, através da força dissimulada pela suavidade, sustentando todo o peso do corpo apenas pela pressão das mãos e pés sobre o pano, desliza a cada subida, o artista transmite ao espectador nesta execução, a sensação de leveza para a preparação de seus movimentos.

Ao chegar a uma altura adequada, o artista vira-se com a cabeça em direção ao chão, direcionando o quadril para cima com as pernas afastadas, suspenso apenas pela força das mãos, embora, tecnicamente, todo o corpo esteja contraído para que fique nesta postura. Então, uma perna é dobrada para apoiar-se no pano com a parte de trás do joelho (que denominamos de curva) e as mãos sobem mais para facilitar o giro do quadril, invertendo a posição de cabeça para baixo para ficar novamente com os pés para baixo e a cabeça para cima, porém a perna que estava dobrada, agora está com uma volta no pano, ocasionando uma forma de travar. Nesta postura, abre-se o pano que está tensionado pelo peso do corpo sobre ele, e ao entrar com o tronco por esta abertura, é possível sentar e depois entrar novamente cruzando os panos tensos e subindo o quadril, chega-se a uma linda imagem de braços abertos, semelhante a um anjo, onde o corpo está totalmente preso e ereto, com os braços livres para movimentar aos panos soltos lateralmente, como se fossem as asas.



Figura do anjinho

Todo este processo de montagem de apenas um movimento é suavemente executado utilizando a força dos braços, pernas e abdômen, sem as quais não poderia ser realizado.

Ao analisar os movimentos executados no tecido aéreo do trabalho do artista circense, encontro princípios comuns entre esse trabalho e os conceitos da *pré-expressividade*, a *extracotidianidade* e a *presença física*, do ator/dançarino, segundo a noção da *Antropologia Teatral*, pesquisada e desenvolvida por Eugenio Barba e seu grupo *Odin*, e transcritas no livro ***A Arte Secreta do Ator - Dicionário de Antropologia Teatral***.

Segundo o autor, a Antropologia teatral tem como objetivo estudar o comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação, ou seja, quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. A maneira como usamos nossos corpos na vida cotidiana é diferente de como o fazemos na representação.

De acordo com a *Antropologia Teatral*, para descobrir os princípios que governam o *bios cênico* (vida do ator), devemos compreender que as técnicas corporais podem ser *extracotidianas*, isto é, aquelas que não respeitam os

condicionamentos habituais do corpo. A técnica do ator é uma técnica *extracotidiana* do corpo.

As técnicas cotidianas geralmente usam o princípio do menor esforço: isto é, obter um resultado máximo com o dispêndio mínimo de energia. Ao contrário, as técnicas *extracotidianas* se baseiam no máximo emprego de energia para um resultado mínimo. (Barba & Savarese, 1995, p. 9)

Esta técnica necessita que o ator / dançarino desenvolva a sua pré-expressividade para atingir a presença física.

Sobre a *Pré-Expressividade*, Barba define como um nível básico comum a todos os atores e que está na raiz das várias técnicas de representação. Utiliza princípios para aquisição de presença e vida do ator, que estariam evidentes nos gêneros codificados através de uma técnica que pode ter sua origem nas artes marciais, na dança balinesa e até mesmo na arte circense, independente do resultado ou significado.

O conceito de pré-expressividade pode parecer absurdo e paradoxal, visto que ele não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não identificação dos atores com a personagem, emoções... isto é psicotécnica. A expressão do ator, de fato, deriva – quase apesar dele - de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer, e como é feito que determina o que um ator expressa. (Barba & Savarese, 1995, p.187)

O nível pré-expressivo está incluído no nível da expressão e ocupa-se de como tornar a energia do ator cenicamente viva, e como ter uma presença que atraia a atenção do espectador.

O nível pré-expressivo, pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator. (Barba & Savarese, 1995, p.188)

Acredito que este conceito se aplica não somente ao ator de teatro como ao artista circense, visto que sua performance exige que sua presença cênica atraia a atenção do espectador. Neste sentido, as artes se aproximam e ambas relacionam-se com o público, não havendo diferença entre a encenação teatral e a encenação circense, no que diz respeito a deter a atenção do espectador. Não há limites para definir que uma forma de encenar seja considerada artística e a outra, entretenimento, ou onde termina o entretenimento e começa a arte.

Refletindo sobre estas questões, penso que embora a encenação circense não promova o desenvolvimento de uma pesquisa de personagem aprofundada, como no teatro, esta não pode ser considerada menos artística que a encenação teatral. Afinal, estas práticas se entrelaçam desde quando eram representadas na Grécia ou em Roma, nos tempos do Império Romano (27 AC - 476 DC), conforme mencionei, sendo denominadas de pantomimas. Nesta forma dançada e gesticulada de espetáculo “não falado”, era apresentada uma variedade de números, que hoje denominaríamos de circenses, como o trapézio, equilibrismo, cuspidores de fogo, pernas de pau, entre outros.

O que se verifica no trabalho do artista circense, a começar pela técnica corporal, aplicada no desempenho dos movimentos no tecido aéreo, por exemplo, é que é fruto de um treinamento específico. O praticante deve possuir uma disciplina, com exercícios regulares como sistema de treinamento e também um corpo codificado para os movimentos, em estado de alerta, pois o acrobata aéreo, ou tecidista, como é popularmente definido entre os artistas circenses, lida com o risco, inerente a toda atividade circense. Aliás, eu poderia desenvolver um capítulo inteiro a respeito do risco físico relacionado às atividades circenses, porém, não é o foco neste momento da pesquisa.

Considero que, nas posturas e atitudes do artista circense evidenciam-se os conceitos da *pré-expressividade* e das *ações físicas*. Este último, segundo Stanislavski, diz respeito a tudo aquilo que a personagem faz e que já está presente no texto, implícita ou explicitamente.

Sobre o conceito da *pré-expressividade*, Barba menciona que “*para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo, um ator não é ator*”. (idem, 2099, p. 168)

Ao manusear o tecido suspenso, com o objetivo de executar figuras e truques, pode-se perceber uma maneira diferenciada da cotidiana de se movimentar, com alteração da naturalidade do indivíduo e aquisição de outra qualidade de energia. Os movimentos do tecido aéreo são codificados através de uma técnica *extracotidiana*, que tende à dilatação do corpo e à ampliação dos movimentos e das dinâmicas, num total estado de alerta.

Estas características presentes no trabalho do artista circense, especificamente o ‘tecidista’, são provenientes do trabalho pré-expressivo, resultado de muito treinamento físico e um trabalho de *codificação*, através da alteração das intenções na forma de segurar o pano, pressionar os pés, contrair o abdômen, subir, girar o quadril, subir o quadril, sentar, parar, olhar, que são maneiras diferentes da cotidiana, e podem artificializar ou estilizar o comportamento do artista, mas que resultam em outra qualidade de energia.

Em seu livro *A Construção da Personagem*, no capítulo sobre como tornar expressivo o corpo, Stanislavski agrega à aula de ginástica, o estudo do corpo para compreender as proporções das diversas partes, com o intuito de corrigir os possíveis defeitos, argumentando que os exercícios atléticos contribuem para tal finalidade e ajudam a desenvolver a qualidade da *decisão*, tornando possível fazer novos movimentos, experimentar novas sensações e criar possibilidades sutis de ação e expressão.

A respeito do desenvolvimento da *presença física*, o autor relaciona ao exercício da acrobacia, pois ela auxilia o ator nos seus grandes momentos de máxima exaltação e contribui para a sua inspiração criadora. Para ele, assim como um acrobata não pode hesitar antes de executar um salto mortal, o ator também tem que entregar-se nas mãos do acaso quando chega ao ponto

culminante do seu papel. Tem de agir. Tem de executar o salto a todo custo.

Segundo ele,

O treinamento do corpo deve ser também considerado uma arte. (...) As pessoas em geral não sabem utilizar o aparelho físico com que a natureza as dotou. Não sabem desenvolver esses instrumentos nem como mantê-los em ordem. Músculos flácidos, postura má, peito encovado são coisas que vemos continuamente à nossa volta. Demonstram insuficiência de treino e inépcia no uso desse aparato físico. (Stanislavski, 1984, p.61)

DRAMATURGIA DA ATRIZ

No processo de composição da cena a partir da utilização do elemento tecido, experimentei executar os movimentos conhecidos neste aparelho, como a chave de pé e suas derivações de posturas, a chave de cintura e algumas torções que o tecido possibilita, buscando alterar as alturas e as dinâmicas da preparação de cada um, tentando, desta forma, traduzir nas intenções aplicadas a cada movimento, os estados relacionados à personagem Lady Macbeth.

Por exemplo, uma chave de cintura (movimento giratório de quadril, que prende o acrobata pelo quadril) foi executada com as pernas afastadas e estendidas, o que o torna um movimento grande e para fora; mas também foi feito com as pernas dobradas e juntinhas, finalizando-o com o corpo todo fechado; foi feito rápido e repetidas vezes e também lento e sinuoso, tendo para cada forma executada um estímulo e uma metáfora. O movimento da chave de pé (uma volta que se faz para travar o tecido no pé) foi feito somente em um pé, nos dois, variando as alturas entre um e outro, utilizando o comprimento do tecido que sobra embaixo, ou para entrar dentro. Apoios diferentes na mesma postura, mas, principalmente, alterando as dinâmicas e as alturas, inclusive bem perto do chão, para dialogar com este, mesmo estando pendurada.

E este processo foi testado com diversos movimentos do tecido, ampliando as possibilidades de criação.

Neste momento da criação, um fato relevante surgiu para interpor minhas pesquisas práticas, o surgimento de uma hérnia de disco somado ao rompimento total dos ligamentos dos dois ombros, ocasionando uma considerável transformação na minha pesquisa, muito mais na forma de pensar o movimento do que no resultado. Acredito que essas lesões ocorreram devido ao excesso de trabalho, somados aos fatores de estresse e também pela maneira errada como movemos nossos corpos, repetidas vezes.

Nesta atividade, a ânsia por novas descobertas e trocas de conhecimentos com outros artistas nos leva a cometer estes riscos com o próprio corpo. Como exercitamos muito a força, pode ocorrer o estresse muscular, e muitas vezes o corpo não foi preparado para tal atividade, não teve um alongamento antes e após o treino de força. Quando se está num ritmo acelerado de apresentações, às vezes nem um aquecimento é feito e, no clima frio da região sul, esse fato dificulta mais a desenvoltura corporal e, somente com o passar dos anos, os sinais serão percebidos. Este tipo de atitude é extremamente comprometedora para o corpo do artista, e certamente, não são todos que agem assim.

Então, esses acontecimentos levaram-me a rever a pesquisa, porque após um período de pausa para o tratamento inicial das dores agudas, retornei ao processo de criação, que aliás, nunca parou, porque estando sem exercitar eu não deixava de criar e, estando num dia sozinha na sala de pesquisa, pensando como iria fazer os movimentos de uma forma que não fosse necessário todo aquele esforço que no momento eu não poderia executar, então, comecei a abrir e fechar o tecido, a movê-lo solto no ar enquanto pendurado e achei muito lindo o movimento. Nós temos muitos tecidos disponíveis para uso lá no Circo Girassol e nem todos estão suspensos por um ponto fixo. Comecei a manusear um tecido que estava solto, abrir na sua extensão e percebi que o manejo dele me remetia a diversas imagens, como as metáforas citadas por Christine Greiner. Então passei a explorar estas possibilidades, visto que naquele momento não podia testar os movimentos no tecido suspenso, mas descobri esta outra possibilidade e

experimentei os movimentos feitos no aéreo, porém no chão com algumas adaptações.

Fiz a chave de pé e testei o que isso possibilitava e dificultava nos movimentos: puxar o pano pra cima e assim levantar uma perna, me equilibrando somente na outra, fazer figuras que abriam espaços com recortes diferentes para serem ocupados com o corpo; com a chave nos dois pés experimentei movimentos no chão com os pés presos, parecendo rastejar, e também caminhando, fazendo com que o pé puxasse o braço pelo pano e vice-versa; fiz a montagem da chave de cintura e até a da desenrolada e desenrolei pelo chão. Aliás, enrolei e desenrolei muito pelo chão e de pé nos 10 metros de extensão do pano, imaginando que poderia ficar muito interessante adaptar toda a minha proposta inicial para o chão.

Desta forma, passei a utilizar o tecido de uma forma que ainda não vi ser explorada pelos artistas circenses, no chão, ou seja, sem estar fixado em nenhuma estrutura. Para o meu conhecimento, esta utilização do tecido circense sem estrutura de sustentação é inovadora, além de ter muitas possibilidades de manipulação.



Processos de Pesquisa com tecido

Assim, foram descobertas as metáforas que a manuseio do tecido desvendava. O próprio tecido na cor vermelha estendido no chão remetia ao

sangue daquele infortúnio, mas todo o seu cumprimento derramado no chão revelava um mar de sangue que dela (Lady Macbeth) saía ao lavar incessantemente as mãos, por exemplo, na cena do sonambulismo, assim como o cobrir-se e descobrir-se com este enorme manto, que se tornava um vestido também. Todas estas metáforas foram exploradas para a composição de partituras dentro do contexto da cena.

Comecei a trabalhar sobre a cena em que a personagem, sonâmbula, começa a lavar as mãos compulsivamente na intenção de limpar aquele sangue todo. Criei ações como lavar, torcer, trançar o pano e destrançar, estendê-lo no chão diversas vezes, formando enormes esculturas, bater com o pano no chão e sacudi-lo, e a partir do encadeamento destas ações, desenvolvi pequenas partituras e encaixando nelas algumas frases do texto. E este foi meu primeiro estímulo para a criação de uma partitura mais estruturada. O manuseio dos metros e metros de tecido fazia com que às vezes eu me enroscasse e isso foi aproveitado como uma metáfora de toda a trama que a personagem desenvolve em relação ao assassinato do rei, cada vez mais ela vai tramando e se enroscando. E esta partitura foi diversas vezes experimentada e, às vezes, ainda acontece de eu ficar enroscada. Como numa tessitura.

Ações Físicas

Partindo desta perspectiva, identifico minha pesquisa como um trabalho que tem como foco a criação de uma dramaturgia do ator / atriz. No referente à expressão dramaturgia, tomo como definição a dada por E. Barba, como aquilo que diz respeito ao texto (tecedura) da representação, *drama-ergon*, o “trabalho das ações” na representação. E as ações, para Barba (1995, p.68), só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam textura: “texto”. Para ele,

A palavra 'texto', antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa 'tecendo junto'. Neste sentido, não há representação que não tenha 'texto'. (...) A maneira pela qual as ações trabalham é a trama.

Barba afirma que as ações, numa representação, não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças do espaço, os objetos usados na representação, que quando transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. E que mais importante do que definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação, é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, quando se tornam "texto". E para funcionar numa representação dramática, é necessário um equilíbrio entre duas dimensões da trama, que devem aparecer na composição do personagem, os pólos de *concatenação e simultaneidade*, que serão retomadas posteriormente na análise da minha prática artística. São os dois tipos de trama, que podem ser entendidos da seguinte forma, o primeiro são as ações desenvolvidas no tempo através de uma alternância de causa e efeito, representando dois desenvolvimentos paralelos e o segundo tipo ocorre pela presença simultânea de várias ações. A tensão e a dialética destes dois pólos determinam a representação e sua vida: a dramaturgia, ou ações em trabalho.

Criar a vida de um espetáculo não significa somente entrelaçar suas ações e tensões, mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma interpretação. (Barba & Savarese, 1995, p. 70)

Tendo conhecimento do conceito de dramaturgia e tomando como referência a palavra tecedura que tem o sentido de compor, entrelaçar, coordenar, ornar, armar, inventar, enfeitar, principiar, trançar, enredar-se, organizar-se, entre outros significados, faço uma analogia e lanço uma metáfora com a proposta cênica através do objeto tecido, com o qual teço a pesquisa, este no qual meu corpo é entrelaçado e com o qual armo movimentos para compor figuras e

suscitar a imaginação do espectador. Acredito haver o mesmo processo de “tecer junto” no desenvolvimento da teatralidade circense, através do conjunto de técnicas envolvidas, pois quando o artista circense se apresenta em seu aparelho, existe uma teatralidade sendo representada. Pode não estar bem representada, pois, conforme já mencionei, nem todo circense é ator, mas a teatralidade existe assim mesmo, porque ele não está no seu estado cotidiano quando está no palco/picadeiro apresentando. É o artista que representa um papel e que desenvolve uma técnica. Neste caso, as ações circenses são entrelaçadas o tempo todo.

O conceito de *Dramaturgia do Ator / Atriz* é relativamente novo nos Estudos Teatrais e se define como o desenvolvimento de um processo criativo, através da elaboração de partituras individuais. A definição de Barba está associada à ideia de montagem, ou de composição do espetáculo como um todo.

A expressão ‘dramaturgia do ator’ se refere a um dos níveis de organização do espetáculo, ou a uma das faces da tecelagem dramatúrgica. Dramaturgia do ator quer dizer antes de tudo a capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção, que vem percebida como um personagem, deve ter um impacto sensorial e mental sobre o espectador. O objetivo da dramaturgia do ator é a capacidade de estimular reações afetivas. (Barba, 1998, p.34)

Complementando o meu entendimento sobre este processo, menciono a abordagem do pesquisador italiano e teórico teatral contemporâneo, Marco de Marinis, no workshop sobre *Dramaturgia do Ator* no ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas – (1998), em que comenta que todo ator, em toda época e em todo o tipo de teatro, quer queira ou não, faz dramaturgia, pois em seu trabalho, inevitavelmente, compõe ações físicas e vocais. No mínimo através de expressões faciais, que pode ser de pouca qualidade, mas não deixa de ser uma dramaturgia de ator.

Quando ele menciona que todo ator, em toda época e em todo tipo de

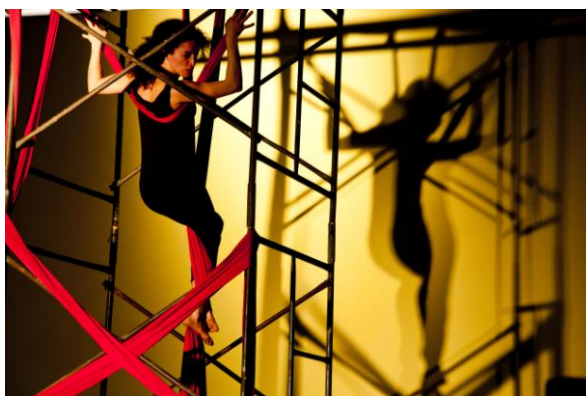
teatro, quer queira ou não, faz dramaturgia, transponho esse comentário para o trabalho do artista circense, a fim de encontrar princípios em comum com esta arte, pois tal representação também compõe-se de ações físicas e vocais, o que não deixa de ser uma dramaturgia de ator. E não quero com isso igualar as duas formas de expressão artísticas, mas reforçar que na encenação circense também existem todos os elementos mencionados sobre a *dramaturgia de ator*. E quando Barba (pg.70) diz que “*criar a vida de um espetáculo não significa somente entrelaçar suas ações e tensões, mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele tensões, sem tentar impor uma interpretação*”.

O processo de construção dramaturgica foi se tornando claro para mim somente através da prática, e a partir disto surgiu cada vez mais intensa a necessidade de aprofundar esta tecelagem cênica. Então, selecionei trechos de textos da personagem Lady Macbeth e fiz um planejamento dramaturgico, seguindo a ordem dos acontecimentos das ações na peça. Com a intenção de me apropriar dos textos, gravei-os com a minha voz em um CD, também com o objetivo de tê-los como estímulo sonoro na improvisação das partituras de movimentos. No decorrer do processo de criação da cena, a idéia de dialogar com a minha voz gravada me atraía, porém, os textos registrados àquela época, estavam sem intenções dramáticas, como se fosse uma leitura “branca”, de forma que este procedimento sonoro não contribuiu para a proposta e acabou por não ser usado na cena. Então optei por decorá-los e reordenar o roteiro, de forma a que os acontecimentos não seguissem a ordem natural do texto de Shakespeare e assim, experimentar construir outra dramaturgia, com os mesmos textos da personagem e esta operação tornou-se extremamente interessante. Devido à quantidade de textos da personagem, foi difícil fazer uma seleção, mas no decorrer do processo, senti-me impelida a fazer cortes, tanto em textos, como em ações às quais eu já estava “apegada”.

Para cada fragmento de texto, adaptei algumas partituras anteriormente pesquisadas dos movimentos com o tecido no chão. Destas descobertas na

exploração do tecido e, com as melhoras no meu estado físico, com o passar do tempo fui sentindo-me apta para voltar à prática aérea, e também, a necessidade de inserir nas pesquisas o tecido suspenso por alguma estrutura. Nesta fase da pesquisa da dramaturgia do ator, desejava introduzir algum elemento diferencial que contribuísse para a cena e foi assim que experimentei a exploração de um andaime, da mesma forma que iniciei as pesquisas na bola e na lira, ou seja, uma pesquisa livre. E descobri também inúmeras possibilidades acrobáticas no andaime, inclusive posturas semelhantes às do trapézio, como apoios de barriga, costas, travas com os pés, pernas e braços, além de alguns alongamentos apoiados na estrutura, preenchendo os espaços com meu corpo alongado. Verifiquei que, alternando o ritmo destes movimentos experimentados, à medida que subia no andaime e repetia as ações, ia-se construindo uma partitura e eu estava tecendo uma dramaturgia. É assim que me relaciono com os materiais e objetos cênicos, através da técnica corporal aliada a expressão contida no movimento, pois acredito que esta seja a minha melhor forma de estar inteira.

Então eu realizava meus ensaios repetindo as partituras do tecido no chão e explorava mais possibilidades no andaime. Experimentei entrar “vestida” com o tecido dentro do andaime e fazer alguns dos movimentos da partitura, e foi assim que surgiu a ideia de fixar o tecido na estrutura, de alguma forma que pudesse me sustentar em movimento. E a partir disso, o andaime foi inserido na cena.





Processos de pesquisa no andaime

Ainda me utilizando dos fragmentos dos textos selecionados e, com a definição dos elementos que usarei na cena, o tecido manipulado tanto no chão, como suspenso no andaime, comecei a buscar as motivações da personagem para definir as partituras na construção das ações físicas, tendo a técnica circense como base dos movimentos.

Nesta composição, a criação das ações físicas está diretamente relacionada ao trabalho corporal, que está diretamente relacionado aos meus afetos e maneiras de expressá-los. Desta forma, reflito sobre o que me motiva a realizar tais estilos de movimentos colocados na cena e não outros? Entendo que esta questão vai ao encontro do que Stanislavski chamava de subtexto.

Stanislavski referia-se às ações físicas como uma sucessão de atitudes e movimentos dotados de uma interioridade própria, um impulso que parte do centro do corpo e se exterioriza em ação. É necessário um trabalho psicofísico do ator para atingir a ação física, o que vem ao encontro da composição de *Dramaturgia do Ator*, que pressupõe um processo profundamente pessoal, através da elaboração do que Stanislavski vem a denominar de subtexto.

Ele analisava os caracteres e as motivações dos personagens com o objetivo de deduzir, através da espessa rede do subtexto, uma série de pontos de apoio para a vida das “ações físicas”. Para ele, não basta se mover em cena para produzir ações cênicas, é necessário um trabalho do ator para conseguir chegar à ação.

A “ação física” é “a menor ação perceptível” e se reconhece pela mudança total da tonicidade do corpo, ainda que o movimento executado seja microscópico, como por exemplo, uma mão que se estende imperceptivelmente. Uma verdadeira “ação” produz uma mudança de tensão em todo o seu corpo e, conseqüentemente, uma mudança na percepção do espectador. (...) É evidente que não basta apenas a ação orgânica. Se ao final a ação não aparece habitada por uma dimensão interior, torna-se vazia e o ator aparece preestabelecido pela forma de sua partitura. (Barba, 1998, p.30)

Stanislavski referia-se às ações físicas como uma sucessão de atitudes e movimentos dotados de uma interioridade própria, um impulso que parte do centro do corpo e se exterioriza em ação. É necessário um trabalho psicofísico do ator para atingir a ação física, o que vem ao encontro da composição de *Dramaturgia do Ator*, que pressupõe um processo profundamente pessoal, através da elaboração do que Stanislavski vem a denominar de subtexto.

Dentro dessa ideia, Barba lança o conceito de sub-partitura do ator e que é mais abrangente e complexa, pois ela é a parte visível que dá vida ao que é invisível. Ela não é entendida como uma estrutura escondida, mas como uma ressonância, uma motivação. Marco de Marinis argumenta que a sub-partitura pode significar tudo o que está sob a partitura, ou tudo o que está atrás dela.

A sub-partitura não consiste necessariamente na intenção ou no pensamento não expresso de um personagem, na interpretação do seu “porquê”. A sub-partitura pode ser constituída de um ritmo, de uma canção, de um modo particular de respirar, de uma ação que não é executada nas suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator, o qual não a mostra, mas do seu dinamismo se deixa guiar mesmo na quase-imobilidade. (Barba, 1998, p.29)

Embora munida destas informações para a composição da cena, não conseguia identificar “como” vivenciar as sub-partituras dentro das minhas partituras. Eu as registrava em meu caderno de pesquisa para não esquecê-las até o próximo encontro comigo mesma, pois temia que meu corpo não fosse codificar todos os movimentos desenvolvidos, porque elas não estavam fixadas e muitas vezes se alteravam em cada repetição, além me enredar com frequência nos metros e metros de tecido no chão, e nunca conseguia terminar uma partitura conforme a executada anteriormente. Isso aconteceu diversas vezes, e era um dos fatores desestimulantes da pesquisa, quando me questionava os porquês, porquê estou fazendo isso, porquê escolhi este elemento, porquê preferi desta forma, porquê, porquê, porquê. Então, nos ensaios seguintes apenas repetia as partituras para fixá-las e terminá-las igual, às vezes forçadamente.

A repetição, a propósito, é referida por Marco de Marinis, em seu livro *Drammaturgia Dell’Attore* (1997), onde ele comenta que um exercício é feito de memória: memória do corpo. Um exercício se torna memória que age através do corpo inteiro. E eu acredito que a memória do corpo vai se fixando à medida que o exercício vai sendo repetido. Por isso, entendo que a construção desta dramaturgia passaria pela repetição das partituras com o propósito de aperfeiçoamento e sua evolução. É assim o trabalho corporal.

O autor também fala sobre esta repetição dos exercícios e seus significados na *Dramaturgia do Ator*.

Os exercícios são pequenos labirintos que o corpo-mente do ator pode percorrer e re-percorrer para incorporar um paradoxal modo de pensar, para se distanciar do próprio agir cotidiano e se colocar no campo do agir *extra-cotidiano* da cena. (De Marinis, 1997, p.15)

Neste momento da pesquisa, minha referência sobre a *Dramaturgia do Ator* ia se tornando mais clara, à medida que ia reconhecendo na prática as

argumentações de Marinis (idem, 1997, p.13) sobre este processo do ator.

Um bom exercício é um paradigma da dramaturgia, isto é, um modelo para o ator. A expressão “dramaturgia do ator” se refere a um dos níveis de organização do espetáculo, ou a uma das faces da tecelagem dramaturgical. Em cada espetáculo, de fato, há numerosos níveis dramaturgical, alguns mais evidentes que outros, todos necessários à recriação da vida na cena.

As Subpartituras

A partir dos exercícios repetidos neste processo de improvisação para a composição do trabalho, identifiquei, no relato das pesquisas improvisadas pela atriz do *Odin Teatret*, Iben Nagel Rasmussen, argumentos que poderiam me auxiliar para o maior entendimento das subpartituras.

Por isso, considere importante mencioná-los, a seguir, pois refletem o processo de criação de dramaturgia, registradas entre junho de 1993 e novembro de 1994, onde ela compara a sub-partitura a uma guitarra:

Quando tocas a guitarra, tocas as cordas, mas aquilo que produz e impõe o som que sentimos é a caixa de ressonância, essa espécie de buraco negro que se abre atrás das ações que eu faço em um espetáculo, dando a elas uma dimensão que não é só técnica. Todo o trabalho técnico de composição consiste no construir esta espécie de eixo que dá ao personagem a possibilidade de realizar qualquer coisa. Esse trabalho não é o resultado que se pode ver no espetáculo, mas a sua promessa. (De Marinis, 1997, p.182)

Em seu processo de criação de dramaturgia, ela relata que repete diversas vezes uma improvisação para fixá-la, é como se a escrevesse em seu próprio corpo. E reforça que a improvisação a faz encontrar o seu mundo interno e permite dar-lhe forma. É como descobrir uma língua própria, porque no *Odin* a linguagem do corpo (ainda que existam regras e princípios que são válidos para todos) é individual. Ela compara a improvisação a uma composição musical, onde

se escolhe e compõe os materiais. O resultado não é mais meia hora de material grosseiro, mas sim uma espécie de poesia cênica que tem uma métrica, o seu ritmo, os seus acentos, a sua expressão, o que quer dizer que ela mesma já faz uma primeira montagem da sua apresentação. Quando questionada sobre a possibilidade de um jovem ator trabalhar usando este processo de improvisação, ela responde que talvez o perigo fosse um excesso de controle sobre si próprio.

Quando compões uma improvisação não é que tu te vejas, mas estás pensando em como colocar as mãos, em como dar um passo... Se não tiveres experimentado primeiro o fluir de uma improvisação contínua durante a qual não tem nada que te pare e onde és livre para 'voar' – isto é, não deves estar todo o tempo com os pés no chão pensando no que estás fazendo – é muito difícil que tu sejas capaz de compor uma improvisação, porque depois não saberás como colocar dentro o ar que fará voar os materiais que o compõem. (De Marinis, 1997, p.178)

Ela aborda que a composição pode ser também um modo eficaz de aprender a “voar”, mas que esta é uma dinâmica de trabalho que pertence ao treinamento, não à criação de materiais para o espetáculo. No trabalho que desenvolve com seus alunos concentra-se fundamentalmente na seguinte questão: o treinamento deve proporcionar o “voar”, e não simplesmente a aprender um monte de coisas técnicas. Trata-se de aprender bem três ou quatro ações e começar subitamente a improvisar compondo os materiais aprendidos, isto é, saltando de uma ação à outra, entrelaçando, mudando e alternando as suas sucessões, variando o ritmo, a temperatura e a qualidade energética com poucos elementos que te servem como base. É claro que não devem ficar em poucos elementos. O trabalho consiste em também aumentá-los e refiná-los. Ela acredita que não se deve utilizar elementos do treinamento no espetáculo, mas deve utilizar o treinamento para aprender a “voar”. O treinamento é aquilo que permite chegar no espetáculo de um modo totalmente diferente. E para isso é importante trabalhar de modo contínuo durante o treinamento. Ela finaliza

comentando que para ela foi importantíssimo descobrir que o ator pode elaborar os seus materiais de modo que o diretor não deva mais dar tarefas em relação à própria idéia do espetáculo.

Como ator tu podes fazer um trabalho criativo para que o diretor confie em ti possibilitando um encontro de trabalho. Isso me revelou uma dimensão dramatúrgica do treinamento que de uma certa maneira podia garantir a minha independência em relação ao diretor: o treinamento podia ser o momento onde eu criava e modelava a energia que mais tarde utilizava nas improvisações. (apud De Marinis, p.180)

E neste momento passei a me identificar com as palavras da atriz, pois minha tessitura dramatúrgica começava a tomar forma, e acredito que a evolução é constante, pois o que me move é esta busca, a tentativa de identificar neste entrelaçamento a minha dramaturgia, a minha energia de cena, a minha história ou, conforme as palavras da atriz, encontrar o meu mundo interno e dar-lhe forma através do corpo.

Mas no decorrer do processo, esbarrei em algumas dificuldades: senti que o meu desejo com esta pesquisa não era uma tarefa fácil e sim, muito solitária e repleta de novas descobertas, tanto internamente, através das motivações, ou mesmo os caminhos percorridos para chegar às sub-partituras, como externamente com as possibilidades que se abriam através das formas representadas com o elemento cênico. Ao mesmo tempo percebia uma distância que se instalava do meu trabalho artístico para o trabalho desenvolvido junto ao grupo Circo Girassol, que de certa forma me introduziu nesta linguagem e me instigou a querer buscar outras formas de atuação. E que neste momento, me distanciava para tentar compreender e buscar a minha forma de expressão, sem poder me distanciar por completo, porque é deste trabalho com o grupo que sai o meu sustento e também porque não posso parar a minha atividade física circense por completo, senão enferruja. Mas sentia que estava acontecendo alguma transformação e foram momentos bastante difíceis.

De qualquer forma, mais que um resultado final da pesquisa, o processo foi

e tem sido extremamente esclarecedor. O que, inconscientemente, eu vinha buscando aprimorar nesta pesquisa de transposição da técnica circense para a construção de uma cena teatral, a respeito da qualidade do movimento e da sua expressividade, parece que o acaso proporcionou, de forma não tão amena, porém, com um profundo aprendizado e conhecimento de mim mesma.

A evidência das lesões na região lombar e nos ombros, já davam sinais há algum tempo, porém, eram fatores negligenciados por mim, que hoje me pergunto, incrivelmente, COMO PUDE?!? Tais acontecimentos me fizeram rever muitos conceitos a respeito de como lidar com o corpo e, embora eu considerasse que estas questões não fizessem parte da pesquisa e por este motivo não seria necessário abordá-las, não poderei me furtar de mencionar considerações tão importantes.

O fato de não estar atenta para escutar os sinais que o corpo já vinha dando há algum tempo ocasionaram estas limitações físicas, que reforço, causadas pela repetição dos movimentos somadas ao intenso trabalho corporal, muitas vezes de forma despreparada e, por que não dizer, um treinamento sem respeito pelo próprio corpo? Fatores de estresse ocasionaram as lesões, mas elas são conseqüências de como eu lidei nos últimos anos em relação ao meu corpo. Um longo período de tratamento proporcionou que eu revisse conceitos e repensasse a pesquisa e, principalmente, repensasse a maneira de lidar com o meu corpo.

Parando para pensar sobre as condições de trabalho dos artistas circenses, constato que a grande maioria não dispõe de espaço, nem de aparelhos apropriados, muito menos de um suporte técnico adequado às suas necessidades para o treinamento de um número ou apenas para seu próprio preparo físico e mesmo assim, muitos exercem seu trabalho com amor pela arte, sem ter um contrato fixo com um grupo circense e sequer condições de saúde adequadas, o que denota uma grande instabilidade da profissão. Porém, ser artista já é uma atitude deveras corajosa e, no intuito de tornar-se um artista multifacetado para

atender a qualquer possibilidade na cena, corre-se o risco de absorver uma sobrecarga de informações demandando um desgaste físico, que é fator estatístico para o surgimento das lesões, dentre outros fatores.

Ao mesmo tempo que ia tecendo esta dramaturgia, através da estruturação das partituras, relacionando os movimentos executados no chão com os descobertos no andaime, agora associados aos textos da personagem, não deixava de lado o aporte técnico que estava me dando condições físicas para evoluir, paulatinamente, indo ao encontro do intuito inicial da pesquisa prática.

O meu processo de dramaturgia de atriz estava bastante avançado. As partituras corporais já estavam encadeadas na cena, porém algo me incomodava com relação à primeira parte da cena desenvolvida no chão. Na realidade, de uns anos pra cá estive muito mais envolvida com as artes circenses do que com o teatro, propriamente dito.

Certamente que a minha formação de atriz contribuiu para o aspecto teatral dos espetáculos circenses dos quais participei junto ao Circo Girassol, assim como o aprendizado técnico do circo também me ajudou a desenvolver mais presença de palco. Porém, verifico que nos últimos anos me dediquei mais à parte técnica do circo, ficando um pouco de lado a atriz que eu também sou. E foi justamente neste ponto que sentia algo fraquejar na minha encenação da *Lady Macbeth*. Mas não sabia bem identificar se era exatamente na interpretação, parecia que minha movimentação, meus deslocamentos no chão não tinham a intenção que eu me propunha dar, faltava peso naquela personagem e parecia que era nos pés e nas pernas. Eu não identificava aquela força interior que vem do que chamamos de “centro de força”, a região abdominal, enquanto que me percebia, pelos registros em vídeo, com posturas tensas e sobrecarregadas em partes do corpo que não deveriam ter tensão e sim, intenção. Eram nas mãos, nos ombros, no peito, na testa e no rosto, evidenciando claramente meu trabalho técnico de força proveniente do circo.

Descobertas sobre si mesmo

Em vista da necessidade que percebia de suavizar tais membros, busquei aulas de dança para me auxiliar neste processo que passei a chamar de “in” (mas com sentido de “em mim”, ou “para dentro” de mim) e pude perceber nas aulas que as partes do meu corpo que eram evidentemente mais tensionadas em cena, eram justamente as que eu mais usava para me sustentar nos aparelhos aéreos e que talvez por isso faltava peso nos pés e nas pernas, pois estes membros sempre estiveram mais soltos no desenvolvimento dos números aéreos e eu tentava, inconscientemente demonstrando esforço, trazer a interpretação da personagem para o rosto, mãos, ombros e peito.

Percebi que os saberes adquiridos nos últimos anos, que complementaram minha formação artística, dando também visibilidade ao meu trabalho, acabaram por formatar meu corpo pela técnica, que estava impregnada em toda a minha movimentação aérea e refletida nos movimentos executados no chão. Então, era necessário suavizar e tornar mais orgânicos os seus encadeamentos, por isso recorri a um acompanhamento de uma professora de dança e experiente bailarina¹⁵. Muitos artistas circenses procuram aulas de dança para melhorar as posturas de entradas e saídas de cena, assim como para soltar as articulações que são muito forçadas no treinamento de força do circo e também para auxiliar na desenvoltura em cena. Com esse mesmo intuito também experimentei aulas de dança contemporânea com diversos professores conceituados, mas descobri que, muito mais do que fazer exercícios de soltura das articulações e movimentos dançados, era necessário fazer uma reorganização corporal, um trabalho minucioso e atento de alinhamento postural e reeducação, de escuta corporal, respeitando as minhas limitações físicas, porém, possibilitando maior liberdade funcional e expressiva à minha movimentação para a cena. E foi este trabalho

¹⁵ Simone Rorato – coreógrafa, professora e bailarina, com formação clássica e contemporânea em dança.

minucioso que encontrei com a professora Simone, com a qual enveredei num mergulho em mim mesma, denominando-o, “in”, ou melhor, um processo interior de consciência corporal fundado na reorganização da minha estrutura física.

O fato coincidente é que, a minha pesquisa buscava uma personagem para o elemento circense, que investigasse o movimento mais expressivo em complemento ao técnico, e foi a partir do surgimento das limitações físicas e dos auxílios profissionais que encontrei, que me identifiquei neste empreendimento de reorganização corporal.

Tal prática vem ao encontro da educação somática, novo campo de estudo que revela inúmeras possibilidades relativas à renovação dos sistemas tradicionais do ensino da dança e *engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes*. (Fortin, 1999, p. 40). Dentre as várias razões que possam ser dadas para explicar o interesse dos intérpretes, coreógrafos e professores pela educação somática, segundo Sylvie Fortin, há os seguintes aspectos: a melhora da técnica, a prevenção e cura de traumas, e o desenvolvimento das capacidades expressivas, fatores estes que justificam minha escolha casual, ou não, por tal procedimento.

Fato é que, com relação às formas de prevenção e cura de traumatismos, a educação somática *“procura um alinhamento que respeite as estruturas e funções músculo-esqueléticas do corpo. Os educadores somáticos compartilham de uma visão de organização corporal e de aprendizagem do movimento que leva em conta o papel determinante do sistema sensitivo-motor”* (idem, p.43). Então constato agora que nas diversas aulas de dança que sempre busquei vez que outra para “soltar as articulações” tensionadas nos treinamentos de força do circo, muito me inquietava ficar um longo período da aula exercitando no chão, quando o que eu queria realmente na aula era sair dançando, afinal de contas tinha ido fazer uma aula “de dança”. E, vivenciando todo esse processo, tenho clareza de que a dança não é fácil. No caso das aulas de tecido aéreo que ministro, percebo nos alunos,

certo anseio por aprender os movimentos e truques mais ousados, quando o que é necessário é aprender primeiro a utilizar a força para sustentar o próprio corpo no ar, depois as primeiras noções de posturas, travas e nós, para se adquirir condições de desenvolver movimentos mais evoluídos.

Então, cheguei à conclusão de que as pessoas querem muito resultado em pouco tempo, o que é natural do ser humano, querer mais e mais, principalmente nos tempos atuais em que situações são resolvidas e coisas são adquiridas num simples apertar de botão. Recordo que muitas vezes, nas aulas que ministrava de tecido aéreo, os alunos desinteressavam-se pela repetição de um truque, tendo a nítida necessidade de aprender mais e mais variações de movimentos no equipamento, enquanto que, no meu processo de pesquisa, foram inúmeras as repetições de uma chave de cintura, por exemplo, com pernas afastadas, pernas juntas, dobradas, estendidas, movimento lento e aberto, movimento lento e fechado, rápido e aberto, rápido e fechado, variando as intenções, as alturas, no ar, no chão, etc. E ressalto a importância que teve cada repetição para o amadurecimento da pesquisa, pois foi assim que descobri as nuances do movimento, que contribuíram para a cena.

Através da experiência das aulas de dança, percebi que ser capaz de sentir para agir, requer um trabalho realizado com tempo, com lentidão, *“um trabalho de refinamento da propriocepção facilitará a aprendizagem do dançarino”*, conforme argumenta Fortin (p.43). Hoje, descobri que o meu *leitmotiv* para executar os movimentos acrobáticos aéreos, são os exercícios praticados no chão, pois é neste momento que consigo conectar comigo mesma, ativar meu estado “in”.

(...)Nesta finalidade de modulação sensorial, os conhecimentos somáticos propõem a adoção de situações pedagógicas privilegiando um trabalho em lentidão, uma exploração atenta da amplitude articular, uma variação minuciosa do esforço, etc. Ser capaz de sentir para agir, tal é o *leitmotiv* da educação somática. Agir no intuito de aumentar as possibilidades de escolha, logo aumentar sua liberdade. (idem, 1999, p.43)

Aumentar as capacidades expressivas é também uma das possibilidades das práticas somáticas e eu buscava desde o princípio desta pesquisa exprimir em movimento as intenções da personagem e me questionava porquê eu, uma atriz, com uma técnica corporal que demonstrava alto domínio do corpo não estava alcançando as intenções desejadas para a cena proposta. E, através das aulas praticadas, passei a compreender que o trabalho da reorganização corporal não iria alterar a minha técnica nos aparelhos aéreos, nem minha vivência, muito menos os saberes adquiridos ao longo dos treinamentos circenses, porém, o processo seria de reorganização da experiência vivenciada, o que seria muito mais longo e, ao mesmo tempo muito prazeroso. Ocorreram mudanças sensíveis na forma de articular a coluna vertebral e usar a musculatura abdominal interna de forma consciente como suporte para todos os meus movimentos, assim como uma conscientização da articulação dos ombros, das escápulas, que refletem no esterno e nas costelas, de forma que auxiliaram a suavizar as intenções sobrecarregadas de esforço ou mesmo externar uma intenção se eu quiser que assim seja, experiência esta que alterou significativamente as ações do meu cotidiano.

Ações como sentar, levantar, deitar, agachar, segurar, pentear, vestir, dirigir, tossir e espirrar, entre outras, estavam sendo comprometidas pela forma equivocada de utilizar a minha estrutura física e também estavam comprometendo algumas ações na cena, ainda que virtuais, parecia que algo estava fora de lugar e tal processo de conscientização corporal proporcionou uma nova forma de realizar ações básicas, inclusive no cotidiano, facilitando sobremaneira a minha vida e favorecendo a liberdade expressiva.

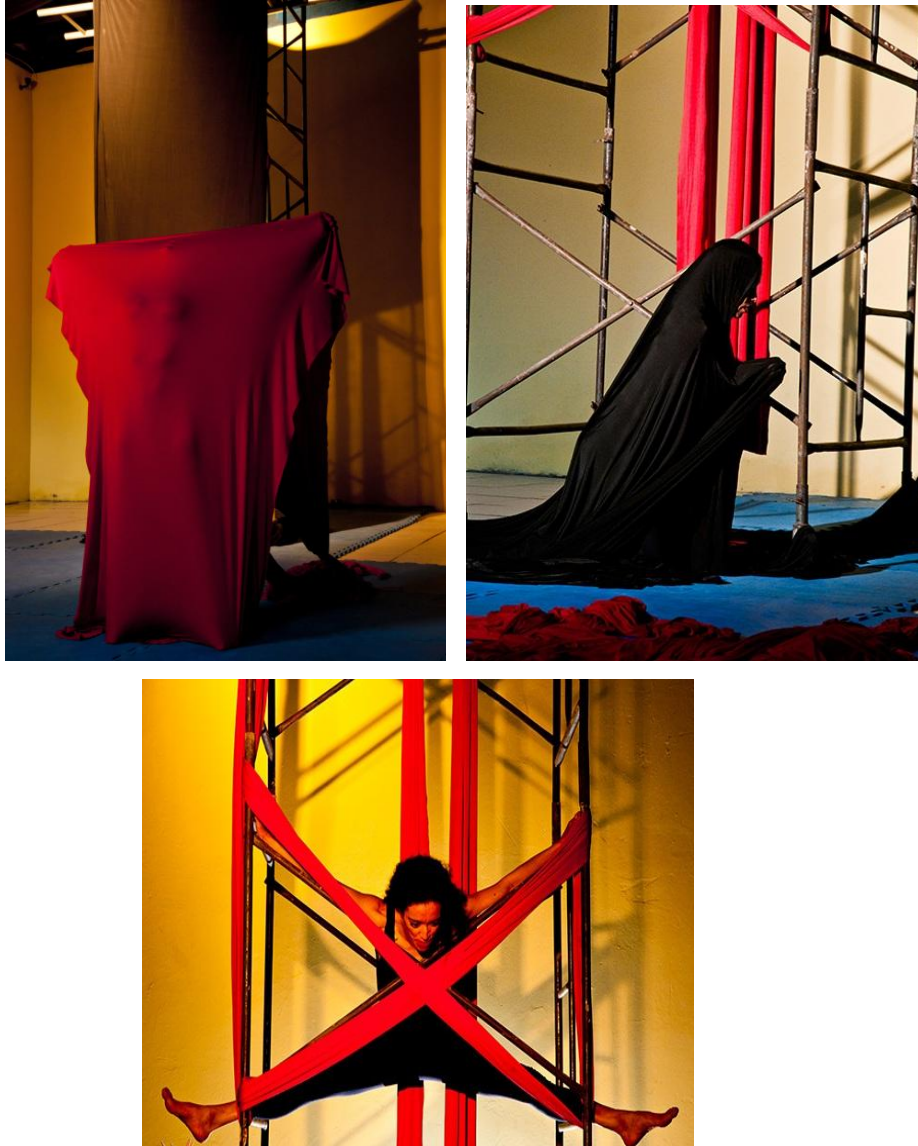
Compreendi que, ao trabalhar lentamente os exercícios, eu ia tomando consciência da melhor forma para executá-lo e que esse aprendizado tinha uma relação direta com meu estado emocional, pois sentia que estava havendo uma transformação interna que vinha também ao encontro da educação somática, pois

Os educadores somáticos reconhecem a interconexão das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual da pessoa e encorajam seus estudantes a trabalhar no sentido de uma reorganização global de sua experiência. Diversas portas de entrada podem ser privilegiadas para levar uma pessoa a se transformar, mas os educadores somáticos crêem que a vantagem de abordar a mudança pela via corporal reside no fato de que esta é a mais concreta e a mais apta para catalisar a globalidade da transformação. (idem, 1999, p.44)

Paralelamente a todo esse processo de reorganização corporal, que passou a integrar o meu cotidiano de preparo físico, ia tecendo esta encenação. Parece que a maturidade do trabalho corporal evidenciou como acessar as intenções da personagem, descobrir as minhas sub-partituras, ou, conforme Marco de Marinis argumenta, o que está sob as partituras. Ou ainda, de acordo com Stanislavski, o subtexto, que está na sub-partitura do ator.

Então, tendo por base os conceitos da técnica corporal, a técnica *extra-cotidiana*, a pré-expressividade, as metáforas, a personagem Lady Macbeth, de Shakespeare, a educação somática, entre outros, vou entrelaçando esta Dramaturgia de Atriz. E, como um arremate para complementar o entendimento deste, cito o argumento de Marco de Marinis:

Dramaturgia do ator quer dizer antes de tudo a capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção, que vem percebida como um personagem, deve ter um impacto sensorial e mental sobre o espectador. O objetivo da dramaturgia do ator é a capacidade de estimular reações afetivas. (...) Esta complexidade do resultado é alcançada trabalhando sobre elementos simples, entre eles separados, montados nível após nível, entrelaçados, repetidos, até fundirem em uma unidade orgânica que revela a essência da complexidade que caracteriza cada forma vivente. (...) Em uma palavra: o exercício, reconstruindo artificialmente a complexidade, encontra o *drama*. (De Marinis, 1997, p.17 e 18)



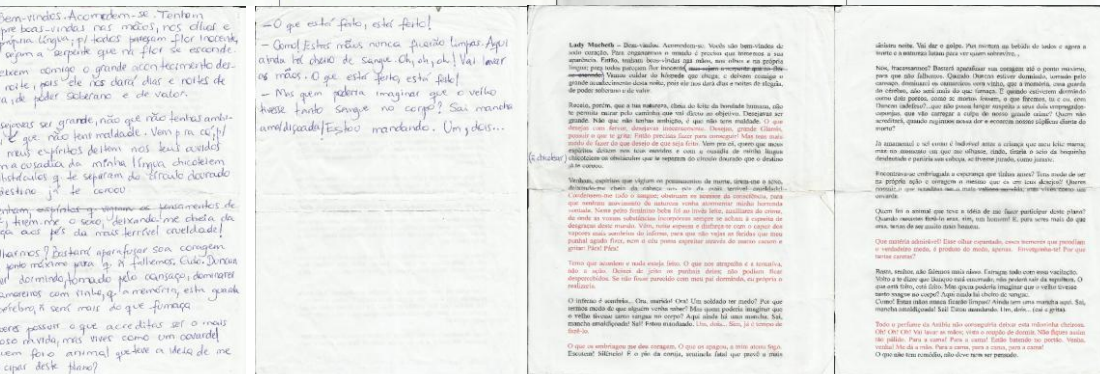
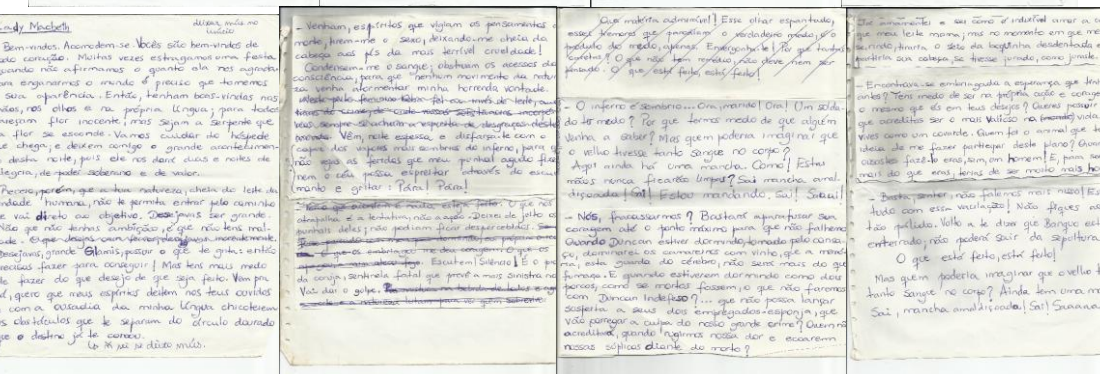
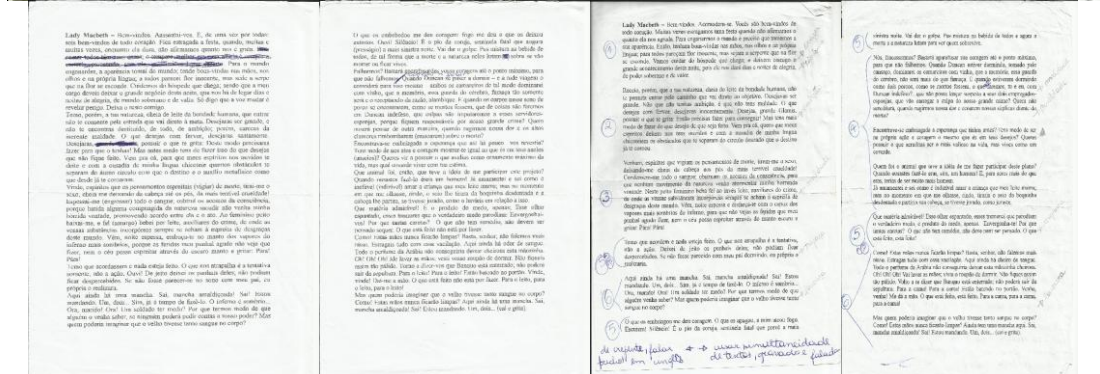
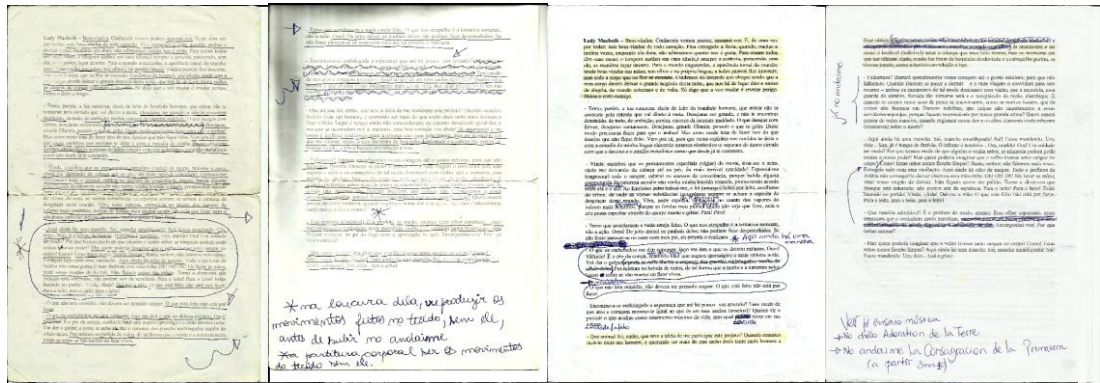
Processos de Pesquisa da personagem

Dramaturgia do Espetáculo

Dezenas de formas de esquematizar o planejamento dramático foram testadas. Conforme mencionado anteriormente, na primeira tentativa, fiz uma compilação de todos os textos da personagem Lady Macbeth, ordenados de acordo com os acontecimentos na peça. Depois, sintetizei-os, ainda mantendo a

ordem cronológica dos acontecimentos, para facilitar o entendimento. Através de uma reordenação dos textos, que propiciou um outro sentido aos acontecimentos da cena, foi feita uma adaptação das partituras, pois era necessário que houvesse o entrelaçamento do todo. Mas ainda considerava que tinha excesso de texto para adequar às partituras esboçadas. Então, fiz alguns cortes e, novamente, reordenei os textos e isso propiciou outro sentido aos acontecimentos da cena, sem que saísse do contexto, mas ocasionou, conseqüentemente, nova adaptação das partituras, que continuavam sendo pesquisadas. Mas ainda verificava uma grande quantidade de texto, e poucos movimentos nas partituras, os esboços destas parecendo ter um tamanho razoável para a cena, só faltando mesmo ajustar a composição. E esse processo aconteceu diversas vezes durante a pesquisa e foi muito difícil decidir quais fragmentos de texto utilizar, pois já estava acontecendo um apego a certos trechos. É neste sentido que considerava um processo muito solitário.

Cada nova reordenação causava todo um estranhamento na cena, uma readaptação e uma vontade de deixar como estava antes, para evitar os transtornos, mas também era instigante continuar pesquisando e moldando esta teia.



Abordagens sobre o texto

Neste contexto, relaciono este processo vivenciado com o princípio da montagem, abordado por Eugenio Barba no livro *A Arte Secreta do Ator*. Identifico que ela vai junto com a criação das partituras e as ações físicas, pois o processo de organização do esquema dramático ocorria ao mesmo tempo em que as partituras eram também pesquisadas. E, quando alterada a ordenação dos textos, as partituras também eram reacomodadas, num processo simultâneo de composição da representação. Acerca da montagem, as referências expostas por Barba deixam claro que montar também significa compor, juntar, tecer ações junto: criar a peça. Para o autor, a composição é uma nova síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais. Ela guia os sentidos do espectador por meio da construção (*texto*) dramática (*representação*), deixando o espectador experimentar o *texto de representação*.

O conceito de montagem não apenas implica uma composição de palavras, imagens ou relacionamentos. Acima de tudo, isso implica a montagem do ritmo, mas não para *representar* ou *reproduzir* o movimento. Por meio da montagem do ritmo, de fato, refere-se ao próprio princípio de movimento, tensões, processos dialéticos da natureza ou pensamento. (Barba, 1995 p.158)

O autor recorre a uma citação do cineasta Robert Bresson, que se utiliza das palavras escritas por Pascal, que diz “*De longe uma cidade é uma cidade e uma paisagem é uma paisagem, mas pouco a pouco, conforme se aproxima, aparecem as casas, árvores, tijolos, folhas, formigas, patas de formigas, ad infinitum*”, para deduzir que, “*para compor deve-se saber como ver a realidade que nos circunda e subdividi-la em suas partes constituintes. Deve-se saber como isolar estas partes, para torná-las independentes, e dar-lhes uma nova dependência*”. (Barba, 1995, p.158).

Esse argumento ilustra meu processo, no qual busco sintetizar a trajetória da personagem em alguns trechos do texto original, porém, fazendo as minhas subdivisões e inter-relacionando com as partituras corporais, de forma que haja

um encadeamento dramático entre movimento e texto, mas que, principalmente, evidenciam a minha visão e interpretação e forma de me relacionar afetivamente com estes elementos. Segundo E. Barba,

Uma representação nasce de um relacionamento específico e dramático entre elementos e detalhes que, tomados isoladamente, não são nem dramáticos nem parecem ter qualquer coisa em comum. (Barba, 1995, p.158)

Barba faz referência a Eisenstein, quando este comenta sobre a obra de El Greco com relação à montagem, demonstrando como ela constrói significados. E complementa dizendo que a pintura é composta *“de elementos tomados um a um e reunidos numa construção arbitrária inexistente de um simples ponto de vista, mas que é totalmente consistente com respeito à lógica interna da composição”*.

Realmente, se tomarmos separadamente cada fragmento desta composição cênica, os movimentos com o tecido no solo, os trechos de texto aleatórios ao contexto da peça, os movimentos com o tecido no andaime e a trilha que sublinha esta movimentação, todos esses elementos darão a impressão de aleatoriedade se não estiverem encadeados neste esquema dramático proposto para a cena.

Processo de Composição

Neste processo de composição são amplas as possibilidades que se abrem à subjetividade do ator. Os rumos que estavam tomando esta construção dramática certamente me deixaram intrigada, eu que sempre trabalhei formas lineares de contar histórias. A liberdade no processo criativo ia tomando formas instigantes e duvidosas. Muitas vezes me questionava se isso realmente podia, se isso realmente interessava ao espectador. Então, encontro nesta composição características da fragmentação, também mencionadas por Barba.

Ele retoma o comentário de Robert Bresson sobre a citação de Pascal e

argumenta que *“a fragmentação é indispensável se não se deseja cair na descrição. Seres e coisas devem ser vistos em suas partes separadas. Isole as partes. Faça-as independentes a fim de dar-lhes uma nova dependência”*.

Identifico a fragmentação nesta composição tanto na forma de apresentação dos textos na cena, sem respeitar sua ordem lógica e a relação causal e na não linearidade da narrativa, que distancia-se da narrativa original de Shakespeare, porém, não foge ao contexto da história da personagem. Inicialmente a personagem começa recepcionando o público para um jantar, depois planejava a morte de Duncan, até enlouquecer e morrer, mas este é o sentido tradicional do texto de Shakespeare. Então, nas outras ordenações experimentadas parecia um jogo de quebra-cabeças, onde as peças eram trocadas de lugar para ver qual a melhor forma que permanecia. No atual momento da composição desta tessitura, a cena inicia-se com o sonambulismo dela, e a trama da morte e sua execução são metaforicamente esboçadas na cena, intercalando-se em vários momentos do texto, o qual vai sendo falado ao mesmo tempo em que ela vai se enredando e desenredando do tecido, como uma aranha tecendo a sua teia.

Esta forma de trabalho sobre o texto, ou de desconstrução de texto, me deu uma sensação de liberdade, ao mesmo tempo que me desorientou, mas certamente impulsionou a criação. E quando me questiono sobre esta forma de construção dramatúrgica que foi sendo definida, entrelaçada com a forma de utilizar a técnica circense no teatro, compreendo a descrição de Barba sobre a *dramaturgia*, como as ações em trabalho, sejam elas ações físicas, ou acessórios, cenário, ou trilha. Tudo toma forma em movimento, conforme comenta Franco Ruffini (1995 p. 241), no capítulo *Texto e Palco*, do livro *A Arte Secreta do Ator - Dicionário da Antropologia Teatral*, de Eugenio Barba. Ele comenta que há *“uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, na qual tanto as ações do texto, quanto as do palco estão entrelaçadas”*.

Ele reforça a característica, já mencionada por E. Barba, da dialética

texto/palco, através dos pólos de concatenação e de simultaneidade, que tanto a energia do texto, quanto a do palco são realmente determinadas pelo atrito ou pela resistência entre estes opostos e que são complementares.

Identifico a simultaneidade presente nesta pesquisa desde o processo de elaboração da dramaturgia simultaneamente ao processo de criação de partituras, que, à medida que uma se alterava, a outra era também modificada; da mesma forma, ao relacionar a técnica circense com o teatro, estou utilizando duas linguagens simultâneas, assim como a do texto falado e do estímulo musical para a criação; e também a simultaneidade dos elementos cênicos utilizados, o tecido que me veste e ao mesmo tempo se transforma em imagens, o tecido que cobre o andaime e depois me cobre e que também se transforma em imagens. É claro que quando se encena no circo está sendo desenvolvida também a teatralidade, a dramaturgia e, certamente, técnicas corporais, mas ao fundir estas habilidades numa encenação, acredito estar próxima desta tendência transdisciplinar já mencionada.

Conforme já foi mencionado, esta pesquisa cênica circense ainda tem muito para amadurecer, como a questão do tempo, por exemplo, o que pretendo fazer após a defesa para a banca, pois desejo que esta demonstração prática faça parte do meu repertório artístico. Embora não exista um tempo cronológico nesta encenação e sim, uma situação proposta com diferentes linguagens, mostrando mais uma composição do que uma história, ainda quero amadurecer a questão do andamento das cenas criadas, como o dar um ritmo particular ao texto, como o de retardar ou acelerar o modo de estruturação das frases, estendendo ou abreviando suas pausas de acordo com a movimentação proposta. Penso que estas questões tenham a ver com ritmo da representação.

A palavra ritmo vem do grego *rheo*, e significa correr, fluir. Com este mesmo sentido, Barba define ritmo como um meio particular de fluir. Para o autor, “o ritmo materializa a duração de uma ação por meio de uma linha de tensões homogêneas ou variadas. Ele cria uma espera, uma expectativa”. E complementa,

“o ouvido recebe a impressão rítmica quando... frases fortemente acentuadas alternam-se com frases não acentuadas, quando as inflexões da voz destacam notas agudas sobre uma base melódica mais grave, ou quando o material sonoro é interrompido por silêncio mais ou menos regulares”. Penso que quando falo em estender ou abreviar pausas, estou falando de ritmo, porque segundo o autor, *“pausas e silêncios são a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve o ritmo”.* Ele afirma que o segredo do ritmo-em-vida é encontrado nas pausas, e que estas não são estáticas, mas sim, transições, mudanças entre uma ação e outra.

Desta forma, acrescento que tais características esboçadas na minha pesquisa possibilitaram a construção de uma outra realidade, de um andamento particular e de uma duração e sequência de cenas que não são idênticas às dos acontecimentos na ficção, mas que têm seu ritmo próprio. Como eu estou descobrindo minha linguagem própria. Quando mencionei acima que este foi um processo muito solitário, foi no sentido da necessidade não de uma visão norteadora na dramaturgia, pois isso eu já havia feito diversas vezes e estava fazendo, mas sim essa “orientação” de como ativar o centro propulsor da força dramática da personagem, através das minhas motivações internas. Esta “ativação” foi desencadeada no momento em que iniciei o processo de aquisição de presença através do enraizamento dos movimentos que foram estimulados durante o processo de reorganização corporal. Pois conforme Barba citou, a ação verdadeira produz uma mudança de tensão em todo o corpo e, conseqüentemente, uma mudança na percepção do espectador. Quando detectei o que me fragilizava enquanto atriz nesta cena, pude ativar este “centro de força”, que ativou o meu *bios* cênico e, por conseguinte, a minha interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na base disso tudo está a transformação dos modos de expressão, que desde sua pré-história vem se reinventando no compasso da evolução humana. Com referências do surgimento de novas linguagens, busco aproximar do modo de fazer circense contemporâneo. Porém, constata-se haver um diferencial do circo da atualidade, não no referente à estética, que sempre busca inovar, tanto em processo, como em linguagem artística, mas no que diz respeito ao modo de organização do trabalho.

O atual momento desta encenação está em fase de amadurecimento, porém, já vislumbro onde gostaria de chegar, se der continuidade a esta pesquisa. Inserir colegas do Núcleo de Aéreos do Circo Girassol, por exemplo, (grupo de pesquisa o qual coordeno, através do Prêmio Funarte /Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo, conquistado no ano de 2011), para contracenarem comigo na evolução desta encenação, afim de investigar mais aprofundadamente as tendências desejadas e possibilitar mais liberdade ao processo criativo, é um dos motivos que me instiga a continuar a desenvolvê-la.

Partir do invisível para começar a tecer esta composição cênica exigiu tempo de reflexão e aprofundada investigação, que resultou em grande aprendizado, principalmente no que concerne ao trabalho físico do artista, seja circense, ator ou bailarino, mas principalmente no que diz respeito ao trabalho prático de encadeamento das ações a partir das partituras relacionadas ao texto e também dos fragmentos de textos, a partir do tradicional de Shakespeare. Fez rever muitos princípios já experimentados no percurso de minha formação artística, porém, desta vez, com um olhar mais focado no objetivo desta composição, parecendo que os procedimentos anteriormente utilizados não eram tão claramente conscientes, como o que estou vivenciando agora. Isso porque o compromisso de realizar esta pesquisa possibilitou considerável amadurecimento pessoal e artístico.

O trabalho prático simultâneo de encadeamento das ações a partir das partituras improvisadas com base no texto escolhido, assim como as reestruturações do texto no processo de criação dramaturgica, me levaram a rever o trabalho do ator e suas variantes. A Dramaturgia do Ator, então se apresentou como elemento instigante e próprio para a experimentação de algumas propostas. Este processo criativo que conserva, de certa forma, independência em relação ao diretor, possibilita ao ator, buscar, compor, criar, encadear e arriscar, para finalmente, fundamentar suas convicções a fim de que seja possível a continuidade da pesquisa.

Nas idas e vindas deste processo em constante transformação, naturalmente a proposta de encenação foi tomando corpo. O farto material compulsado apontou caminhos, levantou questões, desde quais instrumentos circenses utilizar, às diversas formatações ocorridas no texto e apresentou soluções, como a descoberta do *leitmotiv* para o meu processo interno e as possibilidades que esta transdisciplinaridade apresenta, amadurecendo e definindo os passos conseqüentes. Tanto que, a atualidade deste processo permite vislumbrar a sua concretização acrescida de mais elementos.

Tão fartos foram os fios deste tecido, e ricas as possibilidades de sua tessitura, que foi impossível cingi-lo apenas a este projeto. O caminho, ou caminhos percorridos determinaram uma influência superior no trabalho que exerço como atriz, bailarina, e circense. Esta energia positiva acumulada transbordou para o Núcleo de Aéreos do Circo Girassol, grupo de pesquisa que coordeno, e onde desenvolvemos projeto contemplado com o Prêmio Funarte /Petrobras Carequinha de Estímulo ao Circo, conquistado no ano de 2011.

Percebe-se já neste trabalho de investigação, uma evidente tendência em direção a liberdade do processo criativo. Isto coroa de forma surpreendente um processo que começou de forma despreziosa, sem a previsão de onde iria chegar. Hoje, constitui-se no importante manancial, fornecendo o essencial subsidio para a criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator - Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec /UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio. Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – CGU- UNICAMP, número 01/1998.

BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (org.). Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.

FERRACINI, Renato. A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator. Campinas, Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A., 2001.

FO, Dario; Franca Rame (org.) Manual mínimo do Ator. 2ª Ed. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

FORTIN, Sylvie. Cadernos do GIPE–CIT, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999. Educação Somática: Novo ingrediente da formação prática em dança – Trad. Márcia Strazacappa.

GIL, José. Movimento Total: O corpo e a Dança. São Paulo, Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine. O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares. São Paulo, Annablume, 2008.

HOUAISS. Dicionário de Sinônimos e Antônimos - 3ª Ed. 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MARINIS, Marco de. Drammaturgia Dell'Attore. 1997.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais, 1934.

Portal Circonteúdo – www.circonteudo.com.br - datado de 08 de Novembro de 2009, 23:50. Camargo, Robson Corrêa de - "A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto", *in Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* - Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2006 Vol. 3 Ano III n° 4 ISSN: 1807-6971. Disponível em: www.revistafenix.pro.br
Universidade Federal de Goiás – UFG

Revista de Artes Cênicas n° 3 – 2003 ISSN 1519-5279 - Depto. De Artes Cênicas, Escola de Com. e Artes, Univ. de SP.

SILVA, Ermínia e ABREU, Luis Alberto de. Respeitável Público... O circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Ermínia. O novo está em outro lugar. Artigo publicado in Palco Giratório, 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 2011, pp. 12-21.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SUGAWARA, Carlos. Orientação de pesquisa: Ermínia Silva. Figuras e Quedas para corda lisa e tecido / fundamentos.

WALLON, Emmanuel (org.). O Circo no risco da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.