

João Pedro de Jesus Campos

Risco, Trupe e Criação:

Uma Reflexão Sobre Processos Criativos Embasados em Práticas de Risco.

BRASÍLIA

2017

João Pedro de Jesus Campos

Risco, Trupe e Criação:

Uma Reflexão Sobre Processos Criativos Embasados em Práticas de Risco.

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como parte dos requisitos à obtenção do título de
licenciado em Artes Cênicas, submetido ao
Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.
Orientação: Professora M^a Cyntia Carla Cunha Santos.

BRASÍLIA

2017

Comissão Examinadora:

Professora M^a Cyntia Carla Cunha Santos
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas
ORIENTADORA

Professor Me. Rafael Augusto Tursi Matsutacke
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas
EXAMINADOR

Professora Dr^a Soraia Maria Silva
Universidade de Brasília – Instituto de Artes – Departamento de Artes Cênicas
EXAMINADORA

Brasília, março de 2017.

À Aline Campos e aos Sonhos que me motivam.

Agradecimentos

Agradeço à Aline Campos, minha irmã, por ter me criado, por ter me ensinado a sempre ir atrás dos meus sonhos, por ser um dos meus maiores exemplos e por ter confiado em mim.

Ao meu pai pela dedicação e cuidado com a família. Às minhas tias Cida, Fia, Elielma e Elza por me apoiarem em meus estudos quando eu ainda nem pensava em fazer uma faculdade.

Agradeço à minha mãe de consideração Ana Ramos, por ter me protegido, me oferecido seu carinho e por me ensinar a ler e escrever.

À Marissol Campos, minha irmã mais nova, por ter trago o frescor das dúvidas de um recém universitário e por ter me apoiado mesmo estando longe.

Às minhas avós Aurelina, Raimunda e Dina por todo o carinho, cuidado e proteção.

À Trupe Por um Fio por ser um espaço de acolhimento, desenvolvimento e difusão de conhecimento. Especialmente ao Luciano Czar, por me instigar a ir em busca das minhas potencialidades, por me oferecer apoio em minhas pesquisas e por manter a trupe funcionando mesmo diante a tantas dificuldades.

À Mariana Camargo, Mariana Helou, Iasmin Kali, Clara Lenzi, Marley Medeiros, Cristian Paz, Matheus Ribeiro, Nambir Gauri, Nina Rodrigues, Diogo Oliveira, Julia Baroni, Drisana Alarcão, Eduardo Ganassin, Najila Loren e Renato Mafra pelos diferentes momentos em que trocamos conhecimentos, nos apoiamos enquanto grupo, pelas inúmeras caronas que me salvaram e pelos trabalhos que encontramos um para o outro.

Às professoras Kaise Elena e Fabiana Marroni, pela atenção, carinho e dedicação em fazer de mim um pesquisador, por me ensinarem a estabelecer melhor minhas prioridades e não me julgarem de maneira negativa, caso essas prioridades não fossem as mesmas que as da maioria.

Às professoras Nitza Tenenblat e Luciana Martuchelli por serem tão inspiradoras e me encorajarem a seguir meus objetivos com disciplina e determinação.

À professora Cyntia Carla por aceitar o projeto de orientação deste trabalho.

Ao Agathos Athenodoros por ter sido meu guia, amigo e confidente nos meus processos de autoconhecimento. Por me acolher tão bem em sua casa e em sua vida.

À Mourhgan Bryg, Zigrid Morrigan, Brydge Manawa, Sibyl, Damra, Fionna, Kieran Honovi e aos demais membros da Tradição Caminhos das Sombras pelo apoio, carinho e energias positivas. Especialmente à Aileen Daw, por ter me ouvido, me aconselhado e me instigado a questionar minhas certezas.

Aos servidores do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília pelo trabalho que desenvolvem com esforço para que nosso ambiente esteja em boas condições de uso, especialmente à Adriana Ribeiro por ter se tornado minha amiga e me oferecer suas visões diante de situações nas quais eu não me sentia bem.

À Emily Wanzeller, por ser uma amiga querida e ajudar de maneira dedicada com a formatação e tradução de partes deste trabalho.

À Tacila Sanches, por também me ajudar com traduções necessárias e por me ser minha cúmplice, me ajudando a construir planos para a realização do meu sonho profissional.

Às Deusas e Deuses de minha devoção.

Ao meu namorado, companheiro de trabalho, amigo e confidente Jhon Welves, por ser tão carinhoso e me acompanhar tão pacientemente, enquanto finalizava este trabalho, além de colaborar muito para que eu tivesse mais tempo para me dedicar aos estudos.

Gratidão aos homens e mulheres homossexuais, transexuais e travestis que lutam contra uma quantidade absurda de preconceitos para que possam estudar, trabalhar e viver.

À todas as pessoas negras que ainda hoje sentem na pele os estigmas de pensamentos e condutas retrógradas, mas continuam engajadas na luta contra o racismo.

Resumo

O presente trabalho consiste em um ensaio reflexivo sobre a utilização de práticas de risco em processos criativos, dentro das Artes Cênicas. Essas reflexões foram construídas a partir da perspectiva do autor, em sua participação nos ensaios e treinos desenvolvidos de maneira colaborativa, dentro do coletivo Trupe Por um Fio, especialmente os que tinham como norteadores o teatro e o circo. Para fins de apoio ao estudo desenvolvido, é estabelecido um diálogo com obras que abordam conteúdos sobre o risco em cena, o risco como meio de expressão, a história do circo, processos de criação e a eficácia do afeto em projetos de criação que envolvam risco.

Seu principal objetivo é oferecer à Trupe Por um Fio mais um estudo formal a respeito dos processos que acontecem em seus treinos e seu objetivo secundário é contribuir para a bibliografia de estudos sobre o risco em processos de criação.

Palavras-chave: Risco, Processos criativos, Trupe Por um Fio.

Abstract

The follow work consists of a reflective essay on the use of risk practices within the Performing Arts. These reflections were built from the author's perspective during his participation in the rehearsals and trainings developed collaboratively by the collective Trupe Por um Fio. Most of the trainings had theater or circus as guiding elements. In order to support this report, a dialogue among researches, essays and projects about the risk on scene, the risk as a mean of expression, the circus history, the creation processes and the effectiveness of affection in projects that involve the risk, is established.

The work is to be a formal study to the Trupe Por um Fio about its process that occurs during the trainings. It is also a goal to contribute as a new study on the risk practices in creative processes.

Keywords: Risk, Creative processes, Trupe Por um Fio.

Lista de Imagens

Figura 1 - Alguns membros da atual formação da Trupe Por um Fio no Espaço Taba. Registro de ensaio. -----	13
Figura 2 - Registro de treino. Montagem de pirâmide humana. -----	18
Figura 3 - Samuel Wasgate. Jovem trapezista inglês do século XIX. Foto: 1866. Fonte: Trapeze Origins. -----	20
Figura 4 - Convite do Circo Khronus. Um típico palhaço circense apresenta a atração “Frozen”, inspirada na obra de mesmo nome e comercializada pela Walt Disney. -----	22
Figura 5 - Parada de cabeça com cabeça. Circus Festival in Monte-Carlo. Fonte: 38th International Circus Festival in Monte-Carlo. -----	28
Figura 6 - Cartaz do Cirque Napoleon promovendo a figura de Jules Léotard “O trapezista”. -----	33
Figura 7 - Remontagem do espetáculo “Velox”, 2013. Foto: Flavio Colker. -----	35
Figura 8 - Cena do espetáculo “Face Nord” em que o elenco se joga dos ombros uns dos outros em direção ao chão. Fonte: circuspunt.nu Alemanha. -----	36
Figura 9 - Matheus Ribeiro em treino de salto de costas. Registro de treino. -----	41
Figura 10 - Experimentação, ponte sobre pessoas. Registro de treino -----	42
Figura 11 - Cartaz I do espetáculo Sobre Silêncios. 2016. -----	45
Figura 12 - Cenas do espetáculo Sobre Silêncios. 2016. Foto: Rogério Miranda -----	46
Figura 13 - Alguns membros da Trupe Por um Fio em ensaio para a revista Evoke. 2016. -----	47

Sumário

Introdução	-----	10
Capítulo I		
Trupe Por um Fio	-----	13
Risco	-----	19
Capítulo II		
Redomas sensoriais	-----	25
Poética e Risco	-----	30
O risco como estímulo em processos criativos	-----	33
Capítulo III		
Aprendizagem e risco dentro da Trupe Por um Fio	-----	40
Considerações finais	-----	48
Referências	-----	49
Referências complementares	-----	50
Apêndice 1 – Entrevista com membros da Trupe Por um Fio	-----	51

INTRODUÇÃO

O meu interesse por práticas de risco começou na infância por meio da observação de esportes radicais como a escalada, competições de skate e o bungee jumping¹. Ao longo dos anos me distanciei da vontade de realizar tais práticas, até que aos 20 anos, e ingressado no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), eu conheci os vídeos de Anastásia Sokolova, dançarina de Pole Dance mundialmente reconhecida pelos seus números sensuais e altamente acrobáticos. Sokolova é uma das mulheres mais influentes na prática e que, assim como muitas outras, busca desmistificar o Pole Dance que, até então, carregava o estigma de ser visto apenas como uma prática sensual destinada a casas noturnas. Hoje notamos a presença desta modalidade em muitos estúdios, escolas de dança e academias, além de homens e mulheres engajados em tornar o Pole Dance em uma modalidade olímpica.

Lembro claramente o quanto fiquei deslumbrado com os vídeos que assisti. A beleza dos movimentos reunia força, alongamento, acrobacias e um domínio corporal invejável. Eu decidi que minhas pesquisas dentro da universidade e meu compromisso com o meu corpo teriam como objetivo aquela segurança em se arriscar, o domínio do risco a ponto de brincar e encenar com ele. O risco físico, a iminência da queda, a contemplação do ser humano em situações de risco, representavam algo deslumbrante para mim.

Ainda em 2013, Luciano Czar² me apresentou um trabalho maravilhoso com seu grupo de atores Trupe Por um Fio e me convidou para integrar o elenco da montagem “O último apaga a lua”, espetáculo que seria realizado com o intuito de integrar acrobacias e outros elementos típicos da linguagem circense como o Clown e truques de mágica.

A Trupe Por um Fio é um grupo de teatro independente formado em 2009 por ex-alunos da Sala de Recursos de altas habilidades de Artes Cênicas de Planaltina/DF, com o intuito de continuar pesquisando teatro após o desligamento da Sala de Recursos, ao final do Ensino Médio [...] Um dos focos do nosso trabalho é o desenvolvimento de treinos e espetáculos embasados em práticas circenses. Luciano Czar, 2014.³

Enxerguei em seu convite a possibilidade de me aproximar do meu recente processo de deslumbramento e passei a integrar o grupo, pois mesmo não trabalhando

¹ Bungee Jumping – Esporte radical que consiste em saltar de grandes alturas, preso (a) por equipamentos de segurança que podem ser colocados aos pés ou ao tronco da pessoa.

² Luciano Czar – Diretor-pedagogo, juntamente com outros membros fundou a Trupe Por um Fio.

³ Trecho de entrevista feita pelo autor do trabalho. O arquivo completo se encontra no tópico “Anexos”.

especificamente com o Pole Dance, com o qual viria a treinar em 2014, poderia treinar o Mastro Chinês⁴ que é uma modalidade aproximada.

Depois de conseguir dominar minimamente algumas modalidades acrobáticas aéreas (Tecido acrobático, Mastro chinês e Lira) e no solo (Parada de mãos, Parada de cotovelos, Pontes, etc.) comecei a me preocupar com as mensagens que eu poderia transmitir para o público por meio daqueles movimentos, algo que fosse além da simples repetição da técnica aprendida. Como eu poderia me utilizar de giros, saltos, quedas... Do risco para me expressar? Eu precisava entender mais sobre como construir um personagem que carregasse consigo poesia e risco juntos, e não um em detrimento ao outro. Essa indagação me levou a treinar com mais afinco, pesquisar, amadurecer e criar este trabalho que é, sobretudo, uma grande reflexão sobre como utilizar as práticas de risco em processos de criação. Apresento aqui alguns dos recursos metodológicos pelos quais passei em minha trajetória dentro da Trupe Por Um Fio e como foi me descobrir artista e pesquisador, enquanto estudava de maneira prática e teórica sobre o risco.

Este trabalho está organizado por capítulos. No primeiro deles, apresento a Trupe Por um Fio, um pouco de sua história, de sua importância para o cenário teatral da cidade satélite de Planaltina e da forma como trabalhamos enquanto grupo, oferecendo, como suporte, registros de ensaios, treinos e entrevistas com os membros da trupe. Em seguida, discorro sobre o risco, alguns conceitos etimológicos, visões antropológicas pautadas em estudos de David Le Breton, considerações norteadoras apoiadas nos estudos sobre risco do sociólogo Anthony Giddens e direciono com maior profundidade o risco tratado por este trabalho.

Na abordagem do segundo capítulo escrevo sobre os conceitos e exemplos de Redomas Sensoriais, um importante estudo de Guilherme Veiga que contribui, de maneira nacionalmente reconhecida, para as artes circenses e que auxilia o processo de compreensão deste trabalho. Faço considerações sobre o risco tratado de maneira poética, encontrando suporte em grandes nomes dos estudos sobre criatividade e poética como Paul Valéry e Fayga Ostrower, escrevo sobre a opção que pessoas podem ter de se expressar artisticamente através de práticas de risco. Por fim, abordo, de maneira reflexiva, os processos de aprendizagem das práticas de risco dentro da Trupe Por um Fio, a maneira não padronizada como desenvolvemos nossos trabalhos e como essa

⁴ Mastro chinês – Modalidade Acrobática onde acrobacias que envolvem figuras e quedas são realizadas em um mastro vertical, normalmente encapado.

associação entre risco e lirismo modifica minha percepção sobre os processos de criação pelos quais passei dentro da Universidade de Brasília e da própria Trupe Por um Fio.

CAPÍTULO I

TRUPE POR UM FIO

A trupe, como já citado, foi criada em 2009 após o encerramento da Sala de Recursos de Altas Habilidades, para alunos com superdotação em Planaltina, por ex-alunos do programa. O projeto que possuía caráter amplo de participação, recebia alunos de diferentes turmas e escolas da rede pública de ensino e de diferentes idades, até os 18 anos completos. Atualmente, a Trupe Por um Fio (TPF) tem cerca de 23 membros entre homens e mulheres, dos quais 13 se encontram com maior frequência e os outros 10 se encontram conosco, a medida em que conseguem encaixar os treinos em suas rotinas pessoais. Além de acontecerem em Planaltina, os treinos também ocorrem no Espaço Taba, localizado no núcleo rural Córrego do Urubu, Lago Norte, DF.



Figura 1 – Alguns membros da atual formação da Trupe Por um Fio no Espaço Taba. Registro de ensaio.

As metodologias de trabalho e ensino nos ensaios da Trupe Por um Fio não são rígidas e muito menos fixas. O caráter informal de ensino dentro das nossas práticas oferece um leque de possibilidades e muitas vezes permite que experimentemos e criemos muito mais coisas do que faríamos sozinhos, em aulas regulares, dentro de escolas formais de circo, teatro ou dança. Em meio aos conceitos de ensino formal, não formal e informal, a Dr.^a M. Lucia Bianconi e o Dr. Francisco Caruso explicam em artigo próprio:

A educação formal pode ser resumida como aquela que está presente no ensino escolar institucionalizado, cronologicamente gradual e hierarquicamente estruturado, e a informal como aquela na qual qualquer pessoa adquire e acumula conhecimentos, através de experiência diária em casa, no trabalho e no lazer. A educação não-formal, porém, define-se como qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino.⁵ 2005.

A educação não formal é uma escolha dos membros da trupe em se articular para acumular conhecimentos e aplicá-los conforme as necessidades individuais ou do grupo. Percebemos que o fato de não estarmos em uma instituição regularizada, com horários predeterminados e uma grade curricular norteadora, não é sinônimo de desatenção para com a aquisição de conhecimento ou uma falta de compromisso com o trabalho que desenvolvemos.

Os ambientes e metodologias tidas como informais, adaptadas e por vezes inusitadas também oferecem grandes oportunidades de aprendizado. Estar em um espaço que não oferece as condições físicas ideais para a realização dos treinos acaba por exigir mais de nossa criatividade a fim de ampliar nossos vocabulários corporais, nos estruturarmos como um grupo atuante e melhorar nosso desempenho enquanto artistas e professores.

Mesmo nos baseando nos parâmetros do ensino informal, optamos por seguir, na maioria de nossos ensaios, uma linha crescente de trabalho baseada no melhor aproveitamento do treino e no cuidado com o próprio corpo. Essa é uma organização básica que se estabeleceu a medida em que notamos sua funcionalidade. Alguns aspectos essenciais dos nossos treinos consistem em:

- Preparação do nosso corpo para a realização das atividades ao longo dos treinos (momento individual);
- Jogos ou exercícios que estimulem a atenção e o senso de equipe (aquecimento em grupo);
- Prática das modalidades específicas de cada membro que podem ser alteradas de acordo com o interesse e necessidade do grupo ou do indivíduo (treino direcionado);
- Momento de treinos livres, explorações e experimentações diversas.

⁵ Cienc. Cult. Vol.57 no.4. São Paulo Oct./Dec. 2005; *Apresentação Educação Não-Formal*.

Normalmente acontece um momento de preparação individual onde cada um se atenta para regiões do corpo que precisam de cuidados antes do treino físico se iniciar. Partimos da informação que nossos corpos são diferentes, que as áreas de domínio são diferentes e que, portanto, as necessidades e a atenção com o corpo nesse primeiro momento ficam a cargo do indivíduo, por isso se estabelece a importância de evitar atrasos, para que não se perca esse momento pessoal. Houveram épocas, especialmente quando nos aproximávamos de alguma estreia, em que o atraso era punido com um número X de abdominais e flexões diferenciadas, em quantidades que variavam de acordo com o tempo de atraso ou o número de faltas de cada membro. Foi em uma das minhas aulas de interpretação na Universidade de Brasília que ouvi uma das reflexões mais sinceras sobre atrasos e a levei para o grupo. O trecho copiado do meu diário de bordo diz:

Quando qualquer um de vocês chega atrasado ao ensaio, mesmo que por cinco minutos, você não desperdiça apenas os seus cinco minutos. Você desperdiça os cinco minutos de cada pessoa que se esforçou para chegar aqui no horário certo e somando o tempo de cada pessoa, o seu atraso foi muito maior que “apenas” cinco minutos. Nitza Tenenblat, 2014.

Quando recebemos pessoas que têm pouco ou nenhum contato com atividades físicas, essa etapa inicial de preparação é guiada por um dos membros da trupe para que estas possam perceber a importância desse momento até que aprendam a fazê-lo e consigam se preparar por conta própria. É comum alguns dos integrantes abrirem mão do seu momento individual para se juntarem a quem está chegando.

Começamos o treino em grupo propriamente dito com o aquecimento do corpo, que produz o calor necessário para que possamos nos despertar, tanto em termos físicos quanto em psicológicos para as atividades físicas que serão realizadas. As professoras Márcia Duarte e Fabiana Marroni⁶ falam em suas aulas sobre a relevância desse processo de aquecimento do corpo e da mente para os exercícios que desenvolvem com os seus alunos. Esse é um importante momento de nossa prática, é a primeira etapa em que juntos como grupo desenvolvemos algo naquele ensaio. Cada membro da trupe tem seus próprios trabalhos e afazeres cotidianos e ao chegarmos no local de ensaio estamos, muitas vezes, pensando em questões que são externas às intenções do encontro. Os

⁶ Márcia Duarte e Fabiana Marroni são professoras do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e compõem juntamente com outros professores a grade curricular de Movimento e Linguagem I, II e III. Disciplinas que consistem em estudos dos movimentos e do corpo para o fazer teatral.

aquecimentos se tornam então um momento inicial de contato em que harmonizamos nossa presença com o local e nos sincronizamos uns com os outros.

Para reforçar as características de integração, os exercícios utilizados envolvem jogos de atenção, concentração e senso de equipe. Grande parte dos jogos que costumávamos utilizar eram inspirados ou adaptados de estudiosos como a professora Ingrid Koudela, uma das mais conhecidas facilitadoras dos estudos de Viola Spolin no Brasil, a própria Viola Spolin⁷, conhecida por sistematizar importantes princípios de jogos teatrais, ensino para teatro e improvisação, e o diretor Jerzy Grotowski⁸ que ofereceu importantes registros sobre os trabalhos psicofísicos dos seus atores.

A critério de exemplo, andando pelo local de ensaio começamos a jogar uma bola uns para os outros e caso a bola caia, todos os membros fazem um número X de abdominais ou flexões, não apenas quem derrubou a bola. A medida em que o grupo se concentra e interage com a forma do exercício, o número de bolas sendo arremessadas aumenta e o nível do esforço físico exigido, caso a bola caia, se torna maior. Variações do exercício citado são feitas com cabos de vassouras, meias, claves, etc. Esse é apenas um dos muitos exercícios que utilizamos para esse momento de aquecimento do corpo e interação do grupo. Tentamos, no entanto, sempre manter a ideia de aquecer não apenas o corpo, mas também a mente. “O compromisso de sua atenção criará a tensão de atenção. Se algo não recebe atenção deliberada do ator e do diretor, ele não receberá a atenção do público”. Bogart, pág. 64.

Nos propomos também a alternar na condução das atividades e estimulamos os que possuem menos tempo de trupe a também assumir esse papel e a trazer novos exercícios. A medida em que se torna necessário, um ou outro membro do grupo auxilia a pessoa que está conduzindo.

Após o aquecimento seguimos para a estrutura dos treinos específicos de cada membro que podem ou não incluir a presença de outras pessoas, mas que independente da colaboração de terceiros envolverão práticas de flexibilidade, força e resistência; temos também exercícios centrados em interpretação, visto que em nosso grupo trabalhamos também com pessoas que não são acostumadas a atuar e eventualmente realizamos treinos com enfoque em pirofagia⁹, musicalização, malabares e dança.

⁷ Livro – Obra indicada em “Referências”.

⁸ Livro – Obra indicada em “Referências”.

⁹ Pirofagia – A pirofagia é a arte de engolir, cuspir e/ou passar fogo pelo corpo. São performances arriscadas, ligadas a uma série de manobras acrobáticas realizadas por esses profissionais (Pirofagistas). Fonte: Agência: The Stiflers, 2014.

A organização dos nossos treinos é incrivelmente variável e dependerá muito de quem guiará o trabalho físico, de quantas pessoas aparecerão, dos aparelhos disponíveis no dia e do que o grupo precisará no momento. Temos membros que estudam/trabalham com Circo, Yoga, Hip Hop, Calistenia¹⁰, Dança Contemporânea, Pole Dance, Capoeira, Le Parkour, Ballet, Teatro, Cinema, Artes Marciais, etc. Muitas vezes mais de uma dessas modalidades são realizadas por um mesmo integrante. Esse conjunto diversificado de influências permite que o trabalho do grupo seja constantemente envolto em conhecimentos e referências de todo tipo, dando destaque à trupe pela pluralidade de treinos, apresentações, exercícios e conhecimentos que trocamos uns com os outros.

Algumas vezes são oferecidas oficinas específicas para membros da trupe, já que estes estão acostumados com a forma de determinados exercícios. Posteriormente, oferecemos essa oficina para escolas, projetos sociais ou a abrimos para a comunidade em si. Somos um grupo aberto à recepção de novos membros. Para nós, e especialmente para Luciano Czar, é muito importante que qualquer pessoa que queira uma oportunidade de aprender conosco, possa chegar e encontrar um local acolhedor, independentemente do que se está aprendendo e do quanto o visitante se desenvolve no período em que está conosco. O mais importante é APRENDER. Ocasionalmente, também recebemos visitas de pessoas de fora da trupe que normalmente são amigos, professores ou conhecidos de algum dos nossos membros e que nos oferecem aulas de interpretação e oficinas sobre as mais diversas atividades físicas.

Outra característica marcante da TPF é a busca constante por aprendizado que se dá por parte de todos os seus integrantes. Não há uma hierarquia em que o Luciano Czar, como fundador, ou o Matheus Ribeiro, como um dos membros mais antigos da trupe, sejam os responsáveis por transmitirem novos conhecimentos para quem chega. Por mais que o Luciano assuma uma posição necessária como líder da trupe, qualquer um dos nossos integrantes pode se organizar para ensinar aquilo que sabe. Por ser um grupo grande, dificilmente conseguimos reunir todas as pessoas para realizar as mesmas pesquisas ou frequentar os mesmos ensaios, mas todos buscam conhecer ou se aperfeiçoar em diferentes áreas e dividimos o que aprendemos em Workshops, Vivências, Cursos e Oficinas uns com os outros, passando assim o conhecimento adquirido adiante.

¹⁰ Calistenia – Modalidade de treino físico baseado no peso e utilização do próprio corpo, evitando ou excluindo o uso de equipamentos com pesos adicionais.

Ao finalizarmos o treino principal, temos um momento aberto para que as pessoas experimentem outras atividades, tentem reproduzir algo que viram em algum vídeo, mostrem algo que desenvolveram ou simplesmente para fazermos uma roda de conversa sobre questões relacionadas à Trupe Por um Fio. Esse é um momento interessante em que expomos nossos pensamentos, dividimos alegrias e dificuldades com relação aos ensaios e treinos, trocamos críticas e sugestões sobre algum trabalho específico e problematizamos o que foi feito ali. O intuito dessas conversas são quase sempre a troca e o crescimento. As rodas acontecem com maior frequência quando estamos próximos de alguma estreia ou lidamos com assuntos sérios que precisam ser discutidos em grupo, como a inscrição em editais e a organização de propostas de treinos.

Somos, até onde conhecemos, o único grupo em Planaltina e um dos poucos em Brasília que oferece tanta abertura para que diferentes pessoas possam entrar e sair conforme se interessam e desejam estar conosco. Seguimos juntos como uma trupe, treinando e aprendendo sobre as diferentes modalidades de atividades praticadas pelos integrantes do grupo, percebendo o quanto linguagens aparentemente distantes podem dialogar umas com as outras fornecendo materiais, descobertas e *insights* que dificilmente encontraríamos explorando apenas uma delas. Crescemos como equipe e como pessoas aprendemos com nossas diferenças.

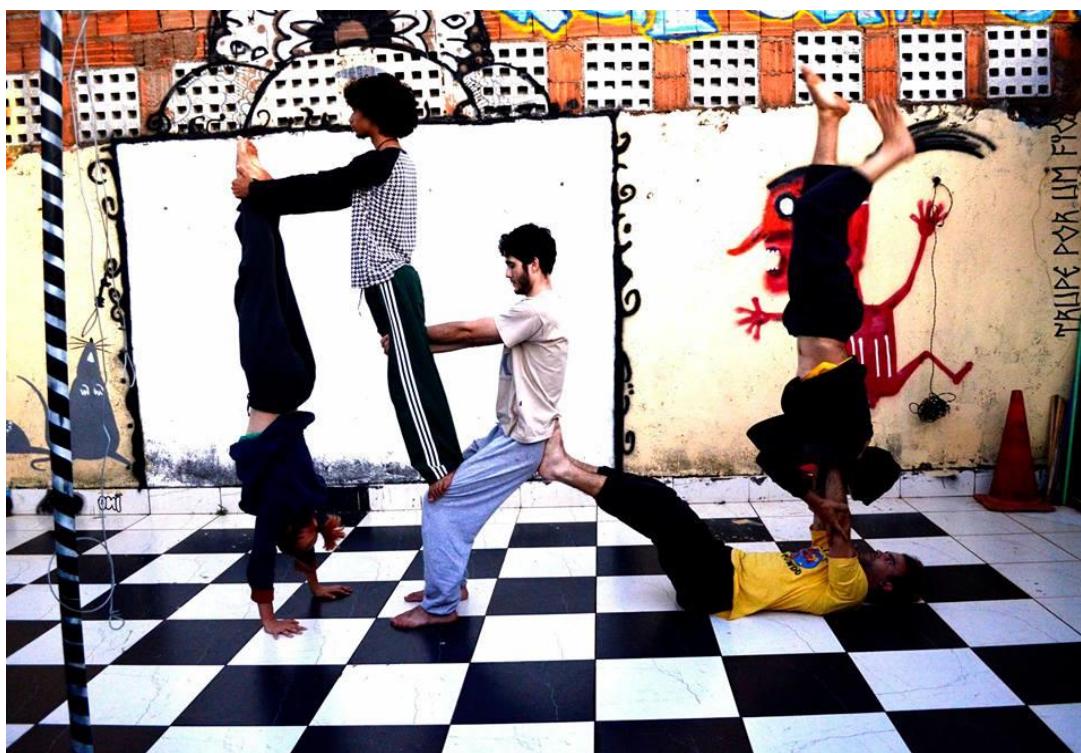


Figura 2 – Registro de treino. Montagem de pirâmide humana.

RISCO

*Algumas coisas antes consideradas arriscadas, não
o são mais hoje; ao mesmo tempo novos riscos
surgem a cada amanhecer para o ser humano.*
(Deleuze).

“Risco” é uma palavra que etimologicamente possui diferentes significados e que abrange diferentes contextos. De acordo com os estudos das doutoras Mônica Antar Gamba e Eduarda Ribeiro dos Santos, 2006¹¹, o primeiro registro da palavra data do século XIV em castelhano *Riesgo*, mesmo que ainda não possua a conotação de possível perigo. Porém, os estudos etimológicos indicam a possibilidade de sua origem vir do latim *Resecum*, significando “o que corta”, usada para definir situações em alto mar como o “perigo oculto no mar”. Outras origens possíveis para a palavra vêm do árabe *Rizq*, que pode ser traduzido como “Ração diária”; do Grego Bizantino *Rizikon* traduzido como “Soldo obtido por um mercenário”; ou do italiano *Risco* ou *Rischio* transposta como “O perigo ligado a uma atividade”. Atualmente, na língua portuguesa o risco possui dois principais significados: o ato de riscar algo, esboçar ou tracejar; e o ato de arriscar-se ou lidar com uma situação que envolva perigo físico, monetário, biológico ou ambiental.

No livro “*Modernidade e Identidade*” o sociólogo Anthony Giddens explica: “A noção de risco se torna central em uma sociedade que está deixando o passado, o modo tradicional de fazer as coisas, e que se abre para um futuro problemático.” Pág. 106. A noção de risco, então, é intrínseca à experiência humana, uma vez que o desenvolvimento se baseia no conhecimento do novo deixando-se para trás antigas práticas. Desde nossas origens mais primitivas, homens e mulheres enfrentam diferentes situações que envolvem perigo, como a caça, as guerras e a sobrevivência em meio à natureza. O instinto possuía um papel fundamental para a sobrevivência de nossos ancestrais e a medida em que se desenvolviam as habilidades de observação e organização diante de possíveis perigos, nossos antepassados puderam dar um passo à frente no que concerne a evolução.

Na antiguidade as práticas de risco possuíam estreita relação com alguns esportes, podendo estar conectadas ao caráter religioso que o desporto por vezes oferecia nas mais diferentes culturas, ou para servir como entretenimento para as cortes e impérios. O colunista Michael Van Duisen, que escreve diversos artigos sobre curiosidades para o *site*

¹¹ Editorial da revista “ACTA”. Acta Paul Enferm 2006;19(4):v.

britânico ListVerse¹², publicou em fevereiro de 2014 uma lista com dez esportes extremamente perigosos praticados na antiguidade. Seu artigo apresenta dados baseados em estudos antropológicos e descobertas arqueológicas, e cita jogos das culturas polinésia, maia, romana, egípcia, turca, entre outras. Alguns dos esportes listados datam de cerca de 2.500 a.c. e outros dos séculos XV e XVI. Dentre estes esportes se inclui o Hurling, que é um jogo irlandês de origem celta ainda praticado e que passou por algumas modificações até se tornar menos perigoso.

O processo civilizatório eliminou muitos dos riscos vividos por nossos antepassados, mas a presença do risco é indissociável à própria existência. Novos riscos surgem à medida que a sociedade evolui e antigos riscos deixam de representar um perigo para a sociedade em questão. Indubitável porém é que, sempre haverá uma influência de origem humana, cultural, climática ou evolutiva que permeará a ideia de “Risco”.

A presença do risco na arte foi por muito tempo objeto de domínio da tradicional linguagem circense conhecida no ocidente. Dentro do trabalho com as artes circenses, a espetacularidade em torno do risco era altamente baseada na apresentação de movimentos originais e/ou perigosos e na virtuosidade do artista circense ao exhibir a sua capacidade de realizar tais movimentos.



Figura 3 – Samuel Wasgate. Jovem trapezista inglês do século XIX. Foto: 1866. Fonte: Trapeze Origins.

¹² ListVerse - 10 Ancient Sports That Are Completely Terrifying.

Para melhor compreensão deste trabalho também é importante ressaltar a diferença na relação das atividades circenses antigamente para as formas como são utilizadas atualmente. Anteriormente, além dos aspectos mágicos e surpreendentes da vida itinerante, o circo também era um meio de sobrevivência para aquelas pessoas e muitas dependiam dele para sobreviver.

Os mais diferentes riscos aos quais os integrantes dos circos se expunham eram os riscos necessários para continuarem vivos. Com exceção dos membros que nasciam e cresciam entre familiares circenses, a maior parte das pessoas que compunham os circos eram de alguma maneira indivíduos rejeitados pela sociedade e que viam nos picadeiros uma chance de mudar de vida ou ao menos ter um lugar relativamente seguro onde subsistir.

Nos dias de hoje ainda temos muitas pessoas que sobrevivem por meio de atividades relacionadas aos circos, mas não como a tradicional linguagem que conhecemos. Temos no século XXI uma série de variações e fusões com as práticas circenses que serão abordadas mais à frente, mas a priori se faz necessário saber que em muitos casos a bilheteria e os ganhos oriundos do circo não são a única fonte de renda daqueles que atualmente lidam com o circo.

Mesmo o mais famoso circo da atualidade, o canadense Cirque du Soleil, fundado por Guy Laliberté e Daniel Gauthier em 1984, um dos circos mais influentes no mundo, não se mantém unicamente com o dinheiro das bilheterias. Eles também arrecadam dinheiro proveniente de patrocínios, cursos e workshops com o intuito de se manter. Atualmente, a quantidade de grupos que optaram por seguir em frente com os picadeiros e que se mantém com o dinheiro exclusivo da bilheteria do circo diminuiu drasticamente, sendo necessário complementar a renda com a venda de alimentos e brinquedos, abertura de exposições ou criar outras estratégias para gerar recursos.

Nas palavras de José Wilson Moura Leite em entrevista à BBC Brasil, o dono da Escola Circo Picadeiro – SP e tesoureiro da Associação Brasileira do Circo – Abracirco diz: “Eles vão sobreviver porque são teimosos”. Muitos circos adaptaram suas apresentações tradicionais, incluindo agora personagens da Disney e Palhaços que se apresentam em programas de televisão como a dupla Patati e Patatá ou o Circo do Bananinha. Dentro de seus conhecimentos sobre teatro e adaptando suas apresentações às necessidades das grandes lonas, aqueles que trabalham nos circos encontraram ligações

entre o circo e as apresentações teatrais. Ainda que as apresentações não sejam estruturadas cenicamente como muitos estão acostumados a assistir, ao modo de quem faz, os atuais circos tentam chamar a atenção de seu público e conquistar novas plateias por meio de interações com outros modelos artísticos.

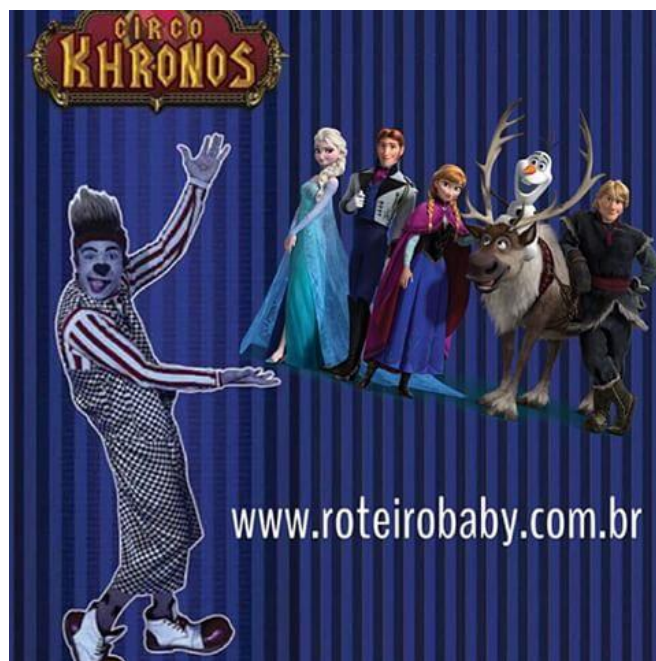


Figura 4 – Convite do Circo Khronus. Um típico palhaço circense apresenta a atração “Frozen”, inspirada na obra de mesmo nome e comercializada pela Walt Disney.

Para os fins deste trabalho lidaremos com o risco físico, ou seja, a possibilidade de acidentes simples ou fatais que ocorrerem durante a prática de atividades físicas. Não exponho aqui sobre os nossos riscos cotidianos, perigos pelos quais todos nós passamos pelo fato, aparentemente simples, de estarmos vivos, como por exemplo a violência em sociedade, riscos oriundos de condições climáticas ou acidentes de trânsito.

Não me refiro também aos riscos comumente conhecidos dentro do fazer teatral, como o excesso de nervosismo ao se expor para um público, a probabilidade de determinados jogos de cenas não encontrarem suas resoluções, os erros técnicos que envolvam as apresentações ou ainda, a possibilidade das cenas simplesmente não acontecerem da maneira planejada nos ensaios que as antecederam.

O Risco aqui referido é aquele que reflete a escolha consciente do intérprete para a criação de sua cena ou do seu personagem. Abordo a possibilidade de escolha do artista

que opta por se apresentar com demonstrações que lhe oferecem perigo, colocando o seu corpo em risco para levar ao público mensagens e discursos que por meio de pesquisas, ensaios e treinos ganham vida nos palcos.

CAPÍTULO II

REDOMAS SENSORIAIS

*Em um dia de semana. Em uma tarde sem espetáculo,
a lona do circo está vazia. Ali sente-se a solidão do acrobata,
como o trapezista no alto do arame, iluminado por muitas luzes,
rodeado de muitos olhares, porém,
infinitamente só diante da possibilidade de sua morte.
Sim, o artista de circo é um homem generoso,
pois o que para ele pode ser a morte,
para o público é apenas um espetáculo.
(Guilherme Veiga).*

O filósofo brasileiro Guilherme Veiga apresenta as redomas sensoriais como os elementos físicos (População, clima, cidade, campo, etc.) e os elementos psicológicos (Cultura, crenças, afetos e desafetos, etc.) que constituem as percepções de um indivíduo e que este por lidar frequentemente com tais aspectos os encara como ordinários. É plausível pensarmos que tudo aquilo que é corriqueiro, simples ou cotidiano para uma pessoa que nasceu e cresceu nos moldes da cultura indiana não necessariamente será tão facilmente absorvido por um estrangeiro que nasceu e cresceu nos moldes da cultura brasileira. A maior parte dos aspectos que podem constituir a redoma sensorial de uma pessoa que vive no Brasil dificilmente terá muitos elementos em comum com a redoma sensorial de uma moça estrangeira recém-chegada da Arábia Saudita. Assim sendo, o que para alguns indivíduos torna-se algo ordinário ao longo de suas vidas para outros se apresentará como parte de uma redoma sensorial extraordinária.

As culturas aparentemente distantes citadas são exemplos simples e óbvios, posto que ao aproximarmos nossa atenção para situações cotidianas é possível notar exemplos diversos de formação dessas grandes redomas sensoriais. Ao imaginarmos um lar em que dois adolescentes tenham sido estimulados a se dedicar para a prática de diferentes atividades físicas - Ballet e Judô, por exemplo - é uma boa oportunidade para pensar o conceito. Ambos os adolescentes vivem na mesma casa e, portanto, dividem uma mesma redoma sensorial ordinária no ambiente familiar, contudo, ao tomar o ponto de vista dos adolescentes a redoma ordinária de um se torna extraordinária para o outro. Enquanto um possui os conhecimentos característicos do Ballet como a harmonia dos movimentos, a postura, a aparente leveza... O outro possuirá o conjunto de elementos característicos do Judô como a força, a concentração para golpear e se defender do adversário, o objetivo de levar o adversário ao chão, etc. No que se diz respeito às atividades físicas

desenvolvidas pelos adolescentes, a redoma sensorial ordinária de um engloba aspectos extraordinários para o outro e vice-versa.

Podemos estender o termo para perspectivas diversas, individuais e até mesmo momentâneas como as nossas noções sobre a percepção dos nossos sentidos e o quanto absorvemos informações do ambiente que nos rodeia sem percebermos. Um ótimo exemplo para este caso é o som de um relógio analógico. Enquanto se lê, se assiste televisão ou se conversa com alguém, o famoso “Tic Tac” dificilmente incomodará quem pratica a atividade, porém, ao silenciar os eletrônicos e se colocar para dormir este mesmo alguém pode se sentir extremamente incomodado com o som, até que ele, o som, se enquadre novamente no aspecto ordinário e a pessoa durma tranquilamente. Nesse exemplo o som até então trivial, torna-se um incômodo por se destacar em meio ao silêncio aguçando o sentido da audição, e a constância no ouvir do “Tic Tac” faz com que ele volte ao seu lugar em segundo plano e a pessoa consiga dormir.

Quando aplicado à noção de risco, o conceito de redoma sensorial tende a exigir pontos de vista e comparações para criar diferentes ligações entre o que será considerado como ordinário e extraordinário de maneira mais objetiva, instigando-nos a questionar: Ordinário/Extraordinário para quem? Em que situação? Ao realizar essas indagações e outras que possuam sentidos próximos, direcionamos de maneira mais eficaz a nossa perspectiva e a partir dessa orientação estabelecemos com mais clareza quais seriam os conjuntos de redomas sensoriais ordinárias e extraordinárias, quais os pontos de intersecção entre elas, quais as interferências positivas ou negativas que transitam entre tais redomas, etc.

A análise das redomas sensoriais consistirá quase que majoritariamente em um exercício constante de observação e comparação. Para quem desejar se aprofundar nos estudos das redomas também se soma o fator alteridade, ou seja, a competência e habilidade de se colocar no lugar do outro. “Uma outra forma de produzir eventos sensoriais extraordinários é a criação de uma técnica intencionalmente concebida para se contrapor às ações cotidianas.” Veiga, pág. 202. O contato com a produção desses eventos não exige uma mudança radical em nossos hábitos, e pequenos estímulos cotidianos se mostram eficazes para aumentar nossa percepção como, escrever com a mão que não se

escreve comumente, subir uma escada de costas ou se concentrar na percepção de gostos e aromas.¹³

Uma vez introduzidos ao conceito de redoma sensorial, podemos supor que para um acrobata experiente que convive há anos com diferentes artistas circenses, a aparição de uma moça realizando um espacate¹⁴ dificilmente será uma surpresa. Por outro lado, alguém que trabalhe e/ou estude em ambientes que não interajam de forma direta ou de maneira alguma com artistas circenses provavelmente será surpreendido pelo ato da moça em questão. O risco que um iniciante em práticas acrobáticas enxerga em uma reversão¹⁵ tende a ser maior do que o risco que alguém com experiência em realizar acrobacias enxerga ao realizar o mesmo movimento. O perigo ao se fazer tal movimento existe, mas o grau de risco será inversamente proporcional à quantidade de treinos, às capacidades e às competências cotidianas de cada indivíduo objetivando a realização da reversão, ou seja, sua redoma sensorial.

A forma como o intérprete se utilizará do risco para fisgar a atenção da maior parcela possível de seu público pode contar não apenas com a situação de risco em si, mas com a junção de diferentes estímulos imagéticos ou lúdicos que mostrem para a maioria das pessoas ali algo que elas nunca viram, ou não esperavam que fosse executado.

Quando um intérprete realiza uma parada de mãos atualmente, é provável que muitas pessoas já tenham visto tal movimento acrobático e algumas até saibam como executar também. Quando o mesmo intérprete realiza uma parada de mãos em cima de uma cadeira, a probabilidade é que uma quantidade menor de pessoas já tenha visto aquela forma. Quando este mesmo intérprete se coloca diante do seu público e realiza uma parada de mãos, em cima de um segundo intérprete enquanto este se equilibra em um monociclo, a possibilidade de já terem visto tal cena é mais reduzida ainda, ou quase nenhuma. O princípio é o mesmo: a parada de mãos. Mas a junção de elementos aparentemente dispersos, transforma o princípio simples em um espetáculo visual que pode causar certa empolgação, surpresa ou até mesmo angústia em quem assiste.

¹³ Exemplos testados por mim enquanto me propunha a aprofundar o entendimento das redomas sensoriais.

¹⁴ Espacate – Abertura de pernas, lateral ou frontal.

¹⁵ Reversão – Movimento acrobático que consiste na transição frontal do acrobata em 360º passando por uma parada de mãos e levando o corpo novamente ao chão sem que pés e mão toquem o chão ao mesmo tempo.



Figura 5 – Parada de cabeça com cabeça. Circus Festival in Monte-Carlo. Fonte: 38th International Circus Festival in Monte-Carlo.

Para que o exemplo acima se torne uma realidade para quem interpreta e para o público que acompanha a apresentação, conta-se entre outros fatores, com a não observação da plateia durante os períodos de preparação dos artistas. O público normalmente assiste a um material pronto, ou em andamento, em que as sequências de movimentos realizadas incansavelmente, as inúmeras vezes em que os intérpretes possivelmente tentaram concluir determinados movimentos e não conseguiram, os exaustivos treinos diários, enfim, todo o arcabouço envolvido para que o número fosse por fim apresentado, cedem espaço para o grande momento em que o material será exibido.

O mesmo acontece em áreas diversas como a carreira sólida da pianista brasileira Guiomar Novaes (1894 -1979), as apresentações da violinista estadunidense Sarah Chang (1980 -) ou as performances da ex-ginasta brasileira Luísa Parente (1973 -), a virtuose de muito do que se vê durante uma apresentação e que se tem de elementos que possivelmente caracterizarão uma apresentação ou performance como surpreendente, contam de maneira significativa com a opção de esconder do público boa parte do processo de construção daquele material, deixando para os espectadores o seu “produto final” e para os artistas a assimilação das ações cênicas envolvidas, bem como o

amadurecimento psicomotor advindo dos movimentos repetidamente realizados, tornando-os cotidianos. “É precisamente por ter transformado muitos processos sensoriais extraordinários em atividades ordinárias que o performático se mostra como extraordinário para aqueles que o observa.” (VEIGA, 2008, p. 109). “O que é exposto ao público não se trata unicamente de talento e predisposição para o fazer teatral ou cinematográfico e sim de interesse, treinos e muita, muita prática.” (MARTUCHELLI, Luciana. 2016, Curso de interpretação para câmeras).

Apesar da realização de muitos treinos e das capacitações constantes de pessoas que trabalham com práticas de risco, um dos fatores importantes que pode operar para que o risco, especialmente o físico, se estabeleça dentro do conceito de redoma sensorial é a rotina. Quando executamos uma atividade de maneira constante e naturalizada ao ponto de conseguir realizá-la praticamente de olhos fechados, entende-se que chegamos ao ápice de nossa segurança para com tal atividade e devido a este excesso de autoconfiança possivelmente cederemos espaço para a falta de concentração. Subestimar a real noção de perigo que a atividade exige e o dispersar da atenção são elementos que propiciam e possibilitam o acontecimento de acidentes durante atividades.

Dentro dessas variantes, que para os fins desta pesquisa podemos chamar de redomas sensoriais, temos um entendimento mais amplo do risco. Ao invés de enxergá-lo apenas como estático ou uma situação fixa onde “Isso é risco” ou “Aquilo é risco”, podemos observar o risco, o perigo e iminência de acidentes como situações dinâmicas e mutáveis que de acordo com o domínio e disposição de cada intérprete oferecerá mais ou menos elementos de composição para a cena tornando-a única. Para os intérpretes fica a importância de trazer para o seu cotidiano o conjunto de elementos que serão necessários para construir suas novas redomas e experimentar por meio das diferentes metodologias, que poderão apoiá-los ao longo do processo, a organização de seus treinos visando as habilidades pretendidas.

POÉTICA E RISCO

*Para gerar o entusiasmo indispensável,
tem de haver algo em jogo, em risco,
algo importante e incerto.
Segurança não desperta nossas emoções.
(Anne Bogart).*

Pesquisar sobre o risco não foi uma tarefa simples, tanto em termos práticos como em teóricos. Falar sobre risco exigiu constantemente que eu mudasse a ótica pela qual eu antes enxergava o risco. Tanto a visão do risco quanto a maneira de utilizar as suas potencialidades em cena são aspectos com alto nível de individualidade e que muitas vezes se concentram mais em perspectivas emocionais do que em racionais. Quando adentrei os estudos mais específicos sobre o corpo em risco como forma de se expressar, essa busca se tornou ainda mais delicada, sutil e absolutamente se transformou em uma aventura.

Para me encontrar em meio as diferentes possibilidades sobre como falar do assunto, optei por tratar o risco poeticamente, entendendo por poética o que dentro da conceituação de Paul Valéry (1871-1945) indica o processo de “Expressar”, “Fazer” e “Dizer”, permitindo-nos depreender que para ele a poética representava muito mais que um adjetivo a fim de caracterizar um trabalho artístico e sim os momentos de criação inspirados, o processo de construir a forma escolhida para dizer algo e a relação pessoal do artista com a obra.

O autor afirma tais considerações ao dizer em sua carta apresentada na aula inaugural de sua disciplina no Collège de France *PRIMEIRA AULA DO CURSO DE POÉTICA*: “É a execução do poema que é o poema, fora dela essas sequências de palavras curiosamente reunidas são fabricações inexplicáveis”, pág. 186. No teatro essa analogia pode ser utilizada para se pensar que o teatro não precisa ser resumido apenas ao instante da apresentação de um espetáculo, por mais que esse seja um momento importante para os artistas envolvidos em um processo de criação. Os estágios anteriores contarão de maneira significativa com os ensaios, leituras, pesquisas teórico-práticas, etc. Todos esses momentos que se reúnem direta ou indiretamente para constituir o espetáculo, também podem ser chamados de TEATRO. O autor diz ainda:

Não deixarei de condenar a prática detestável que consiste em abusar das obras mais bem feitas para criar e desenvolver o sentimento de poesia nos jovens, em tratar os poemas como coisas, em cortá-los como se a composição nada fosse, em permitir, se não em exigir, que sejam recitados da forma que se conhece, empregados como prova de memória ou de ortografia; em uma palavra, em fazer abstração do essencial dessas obras, daquilo que as torna o que são, e não algo totalmente diferente, e que lhes dá sua virtude própria e sua necessidade. Paul Valéry, 1938.

Valéry demonstra no trecho acima sua sensibilidade ao reconhecer o processo do outro, e diz muito sobre o quanto os processos que ele intitula como poética são por vezes mal interpretados por aqueles que levam o conhecimento adiante desconsiderando a individualidade dos artistas e os contextos nos quais as obras foram criadas. Sucede-se então que esses processos se tornam apenas mais conteúdos necessários e obrigatórios que os alunos precisam aprender a apreciar muito antes de entender de maneira mais profunda os seus sentidos e significados, uma vez que tais obras não necessariamente dizem respeito ao contexto sociocultural em que eles vivem.

Estudamos e levamos adiante obras, conceitos, artigos e trabalhos sobre Stanislavski, Bertolt Brecht, Meyerhold, Grotowski e muitos outros importantes estudiosos do teatro sem, muitas vezes, nos perguntarmos qual era o momento deles. Por que escreveram tais obras? Vivemos um momento parecido em nossa política ou em nossa cultura? Eu vivo um momento parecido em minha jornada artística ou pessoal? Tais questionamentos poderão nos levar a estes grandes nomes ou talvez a nenhum deles. Por vezes, a resposta ou o embasamento para nossas maiores dúvidas seja a velha senhora que conta lendas para seus netos, o vendedor de pipocas da praça central, o grupo de teatro amador da escola, a trupe itinerante que usa e abusa de antigos *clichés*, os acrobatas que reinventam seus corpos tornando-os espetaculares ou os trapezistas que voam de uma barra a outra dispostos a encarar as consequências de suas escolhas em saltar, mas não se dispuseram a escrever formal ou informalmente sobre seus trabalhos. A poética e a criatividade são inerentes à vida e não unicamente à academia.

Dentro do teatro o momento de dizer ou de se expressar em cena é de fato um momento único, tanto para quem o faz quanto para quem assiste. Muitas das pessoas envolvidas com o teatro mencionam o caráter singular que cada apresentação possuirá, pois cada momento é único e nós atores não somos robôs pré-fabricados para realizar

ações de maneiras constantes e repetidas vezes. Mas paradoxalmente, este é o nosso treinamento e o nosso maior desafio.

Quando um autor adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante um ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas “guarde isso”, eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do autor, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. Mas lá no fundo o ator também sabe que a improvisação ainda não é arte. Bogart, 2011.

A fala de Anne Bogart resume parte das dificuldades que são naturalmente enfrentadas no ofício do ator e que podem comprometer o aspecto criativo de seu trabalho. Somos sobretudo humanos com vidas constituídas por uma série de fatores que são externos aos nossos momentos de atuação, mas lidamos e jogamos com a repetição constante de cenas que em sua maioria precisam se desenvolver como se fossem a primeira vez que estivessem acontecendo.

Existe um vínculo muito forte, que pode até ser considerado uma dependência, entre a aquilo que é dito, independentemente da linguagem, e a pessoa que está dizendo. A etimologia da palavra *Expressar* tem sua origem no latim “Dicere” que era entendido como “*Por para fora o que vem da mente*”, a maneira como um intérprete irá expressar sua poesia ou mesmo um professor irá ministrar suas aulas mescla de maneira pessoal os seus inúmeros processos vividos e sentidos de maneira única, seus parâmetros individuais.

São os conjuntos específicos de vivências e capacidades de expressão inerentes à cada indivíduo que nos permitirá uma pluralidade de maneiras ao se interpretar, por exemplo, *Romeu e Julieta* de Shakespeare que desde o século XVI recebeu diversas montagens, nas mais diferentes culturas e interpretada nos palcos, nas ruas, em teatros de lambe-lambe¹⁶, na dança, no circo, em empanadas¹⁷, etc. Esse conhecimento que consiste basicamente em entendermos que somos pessoas diferentes e com referências diversas é um dos principais fatores que nos permite o contato com a “Nossa forma de se expressar”.

¹⁶ Técnica do Teatro de Animação onde uma pequena caixa comporta um espetáculo de teatro de bonecos em miniatura. Criado em 1989 por Ismine Lima e Denise dos Santos. In: Desenvolvimento da Poética Pessoal: Uma experiência com o teatro de Formas Animadas. Para mais informações ver: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/katia_nini.pdf

¹⁷ Empanadas – São estruturas físicas criadas especificamente para a apresentação de teatro de bonecos ou teatro de formas animadas, funciona como um recorte dentro do palco principal criando um palco especial para a figura que será animada.

O RISCO COMO ESTÍMULO EM PROCESSOS CRIATIVOS

Ainda não foram encontrados registros sobre a associação de artistas circenses da antiguidade preocupados em interpretar um personagem ou em se utilizar do risco como maneira de expressão, como se conhece atualmente. Muitos dos artistas circenses eram destinados a interpretar uma única figura, normalmente um arquétipo ou a personificação de estados emocionais até o momento em que não mais servissem para aquela função. Fotos e registros antigos mostram inclusive esses artistas apresentados em folhetos de acordo com a sua modalidade no circo e muitas vezes a identidade civil do artista era associada a modalidade circense praticada por ela, como o artista francês Jules Léotard ou o jovem aerialista inglês Samuel Wasgate, algumas das principais referências em trapézio de vôo no século XIX.



Figura 6 – Cartaz do Cirque Napoleon promovendo a figura de Jules Léotard “O trapezista”.

Apesar das dificuldades enfrentadas pelas tradicionais lonas de circo que salientei no subcapítulo “Risco”, muitos dos conteúdos de apresentações tipicamente circenses, especialmente as modalidades acrobáticas solo e aéreas, malabarismos e flexibilidade, ganharam espaço em shows de artistas famosos, festas, eventos, em modalidades alternativas de condicionamento físico e na fusão com as artes cênicas, principalmente o

teatro. Foi especialmente no encontro entre o teatro e o circo que as práticas circenses foram repensadas de um local centrado na exposição da virtuosidade e do *glamour*, para um lugar de fala e de expressão.

A necessidade de um movimento arriscado e belo abre espaço para que um movimento suficientemente arriscado tome a atenção do público e expresse uma série de subtextos inerentes à criação do artista que decidirá em mostrar ou não a sua dor, seu medo e sua hesitação diante da situação ou optará por impregnar beleza aos seus gestos de acordo com o enredo da montagem.

Os intérpretes atribuem valor à dimensão artística do que acontece em suas cenas enquanto utilizam as técnicas tradicionais de apresentações circenses e cria-se um campo híbrido entre as duas linguagens que hoje é chamado de Circo-Teatro, mas que também costuma ser encontrado como Teatro-Circo variando conforme a linguagem que será predominante durante a apresentação na opinião dos grupos que trabalham com essa junção. De acordo com Floriane Gaber¹⁸:

Foi nos anos 1980, com a criação do Centre National des Arts du Cirque (CNAC) em Châlons-en-Champagne (antes Châlons-sur-Marne) que se estruturou o gênero. Doravante os alunos que saírem dessa escola farão o novo circo se demarcando do circo tradicional pela trama pluridisciplinar de espetáculos que não se contentam mais com uma sucessão de números. 2009.

Além do teatro, onde essa junção se tornou mais conhecida, outro grande campo de fusão com as práticas circenses foi a dança. No Brasil, uma das maiores referências é o espetáculo da Companhia de Dança Deborah Colker que é dirigido pela artista de mesmo nome. “Velox” teve sua estreia em 1995 causando questionamentos diversos a respeito da montagem inovadora que trazia, entre outras coisas, bailarinos dançando em um paredão de escaladas. “Velox” e outros espetáculos da companhia que tiveram princípios parecidos renderam bons frutos para a companhia e para Deborah Colker que em 2009 estreou o espetáculo “Ovo” no Cirque du Soleil no qual assinou a direção. Com ele, Deborah tornou-se a primeira mulher a dirigir um espetáculo no Cirque.

¹⁸ Doutora em linguística. (Paris 3, 1998). Comediante, jornalista e pesquisadora. Fonte: Bibliothèque nationale de France.

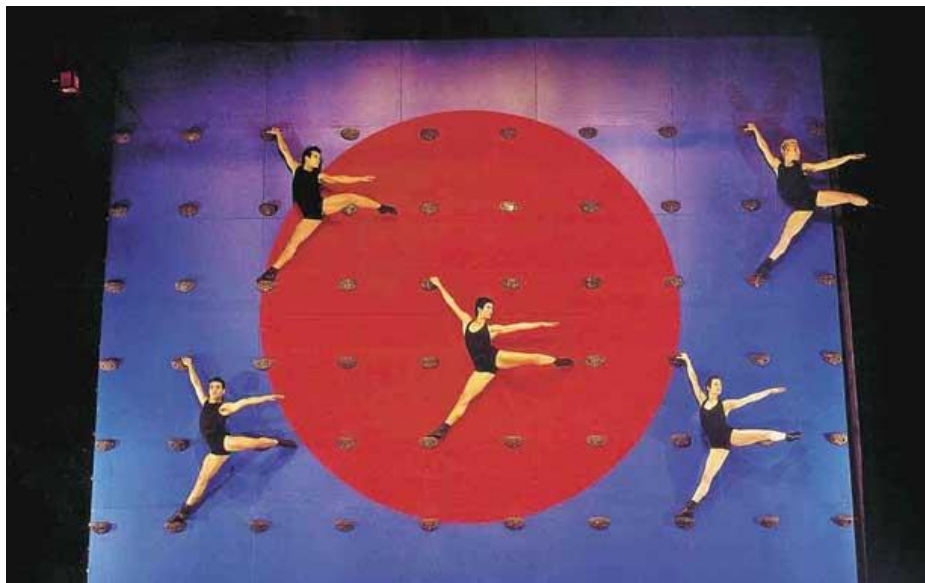


Figura 7 – Remontagem do espetáculo “Velox”, 2013. Foto: Flavio Colker.

Apesar de associarmos o risco quase que instantaneamente ao circo ou a elementos deste, também podemos encontrar espetáculos tanto no teatro quanto na dança que tiveram seus processos de construção pautados por atividades de risco que não se relacionam diretamente com o circo. É o caso do espetáculo “*Carta de amor ao inimigo*” do Grupo Cena 11 de dança de Florianópolis – SC que estabelece novas perspectivas para o risco durante seus processos de composição originados a partir do choque (colisão) entre os seus bailarinos e no afeto (resolução) do impacto causado no corpo do outro em meio às coreografias.

O trabalho com risco dentro de processos criativos não exige uma preocupação inicial com o momento em que a obra será apresentada e sim com o processo de construção em que o artista colocará a si ou aos outros em situações de risco. As acrobacias, as quedas, as colisões, a vertigem ou quaisquer outros fatores de risco envolvidos são enxergados como um caminho a fim de potencializar a cena que realizam e não um produto final.

Os estudos do antropólogo David Le Breton sobre condutas de risco oferecem um rico material para diálogos e analogias a respeito da presença do risco dentro do trabalho de artistas. Na ementa de sua disciplina especial no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP), *PST: Antropologia da pele e condutas de risco dos jovens* o autor diz:

As condutas de risco são maneiras ambivalentes de lançar um apelo aos mais próximos, aos que importam. Elas formam uma última maneira de fabricar

sentido e valor, testemunham a resistência ativa do jovem e suas tentativas de se recolocar no mundo. Apesar do sofrimento que elas acarretam, elas possuem um lado, apesar de tudo, positivo: elas favorecem a autonomização do jovem, a busca de suas marcas; elas abrem-lhe uma imagem melhor de si; elas são um meio de se construir uma identidade. Breton, 2011.

Dentro do fazer teatral existe uma série de correlações com a fala de Breton. Os grupos que optam por trabalhar com o risco em suas montagens entendem que estar em situação de risco – real ou simulado – produz um forte sentido de valor ao que é dito, estimulando o intérprete a buscar diferentes formas de dizer aquilo que sente ou os ideais que a companhia defende.

Claramente as práticas de risco colaboram para o processo de formação da identidade do grupo. O risco pode acarretar uma enorme quantidade de consequências positivas ou negativas para o grupo de pessoas que se envolvem no processo, mas normalmente esses grupos aceitam pagar o preço por suas escolhas visando estabelecer esse sentido de unicidade que o corpo em situação de risco traz para companhia. Entre os principais grupos que possuem práticas de risco como marcas em seus trabalhos, podemos encontrar a companhia francesa Un Loup pour L'home que criou uma identidade em torno das apresentações ricas em vigor físico e em situações arriscadas para os intérpretes.



*Figura 8 – Cena do espetáculo “Face Nord” em que o elenco se joga dos ombros uns dos outros em direção ao chão.
Fonte: circuspunt.nu Alemanha.*

A utilização do risco em processos criativos comumente constitui um apelo psicofísico para estimular o potencial criador dos intérpretes. Existem diversas maneiras para se estimular a criatividade: algumas são mais brandas como jogos lúdicos, exercícios

de improvisação ou de atenção; e outras são mais contundentes e por vezes mais invasivas, como a exaustão, os jogos de resistências ou a própria exposição a situações de risco. Estas últimas, configuram uma maneira mais incisiva de se estimular processos criativos e que podem inclusive ser um tanto quanto agressivas com o artista caso este não esteja devidamente preparado ou apoiado para encarar essas vivências.

Apesar de serem mais categóricas nos aspectos que exigem a atenção e a entrega das pessoas envolvidas, as atividades de risco não mais ou menos eficientes. O conceito de eficiência ao se falar de um processo criativo é um terreno irregular, sem estruturas fixas ou determinadas e que assim como outros processos criativos dependerá das esferas e interesses individuais de cada intérprete.

O nosso mundo imaginativo será povoado por expectativas, aspirações, desejos, medos, por toda sorte de sentimentos e de “prioridades” interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem em nosso fazer e naquilo que “queremos” criar. OSTROWER, 1987.

O que caracteriza a presença do risco dentro dos momentos de criação é a tensão psíquica produzida por ele, especialmente no artista e em segundo plano, mas igualmente importante, no público. O termo “tensão psíquica” está presente na obra “Criatividade e Processos de Criação” da artista plástica Fayga Ostrower e salienta os aspectos de intensidade, emoção e intelecto que nos impelem a agir.

A tensão psíquica pode e deve ser elaborada. Assim, nos processos criativos, o essencial será poder concentrar-se e poder manter a tensão psíquica, não simplesmente descarregá-la. [...] sobretudo para o indivíduo que está criando, é o sentimento concomitante de reestruturação, de enriquecimento da própria produtividade, de maior amplitude do ser, que se libera no ato de criar. Ostrower. 1987.

Mais uma vez estamos diante de um processo que infere a expressão, o fato de ir adiante com uma ideia que representa aquilo que desejamos dizer. Quando associamos a poesia do que queremos colocar para fora de nossas mentes aos aspectos arriscados que optamos por assumir em ensaios, treinos ou durante a própria apresentação, nós mantemos ativa a nossa atenção, impregnamos as ênfases que julgamos necessárias no espetáculo e sustentamos a nossa tensão psíquica para nos expressar.

Dentro da Trupe Por um Fio trabalhamos constantemente com práticas que envolvem níveis variados de risco para os envolvidos na montagem e quando indagado

sobre a escolha de se trabalhar com o risco em cena, o diretor-pedagogo Luciano Czar responde:

[...] Ele, o risco, me interessa muito, ele como carga emocional da cena, carga emotiva do espetáculo porque ele dá o frio na barriga, não só em nós mas nos espectadores também. Eu acho isso muito legal porque ele atinge bem no fundo mesmo, né? É aquela coisa, aquela sensação no estômago, né cara? Se parece com quando você está apaixonado, tem as borboletas no estômago, quando você está com medo o seu corpo se tenciona, quando você se assusta dá aquele POP¹⁹, e eu acho tudo isso muito interessante, por isso eu sempre tenho buscado o risco dentro dos meus trabalhos. Czar, 2016.

A poética como meio de expressão e o risco como linguagem aqui retratados constituem a busca por uma relação sincera com a arte, com o público e com nós mesmos de maneira mais íntima. São nossos anseios e dúvidas, nossas certezas e nossas fragilidades expostas em cena. Os processos que envolvem práticas de risco dentro da Trupe Por um Fio serão abordados de maneira mais eficaz no capítulo seguinte.

¹⁹ POP – Onomatopeia utilizada por Czar para sugerir espanto.

CAPÍTULO III

APRENDIZAGEM E RISCO DENTRO DA TRUPE POR UM FIO

Pedir ou permitir a um artista de circo que ele não corra mais o risco é provavelmente a mesma coisa que diminuir a capacidade do motor de um carro de corridas ou lixar os chifres de um touro para evitar acidentes.
(Philippe Goudard).

Até o início de 2017 nós realizamos a maior parte de nossos treinos e ensaios na sede da trupe²⁰, um espaço que se reinventa a cada dia para oferecer as melhores condições possíveis de treino, mas ainda não oferece as condições ideais de trabalho, caracterizando um risco inicial para as pessoas que treinam ali. Por muito tempo nós também treinamos em praças e parques abertos pendurando trapézio e tecidos em árvores, praticando acrobacias no chão cimentado, lidando com o sol forte ou a chuva e muitas outras condições adversas. Nossa vontade e o desejo sincero de fazer acontecer foram os fatores que nos sustentaram como coletivo durante os treinos.

Assim como a maioria dos outros processos pelos quais passamos dentro da trupe, o aprendizado de práticas de risco também conta com o cuidado e o apoio do grupo. Oferecemos os suportes físicos e teóricos de acordo com os nossos conhecimentos para qualquer membro que deseja aprender algo novo ou evoluir em uma atividade na qual apresenta certo domínio e quando nenhum dos membros conhece o movimento, nós pesquisamos juntos as possíveis maneiras de realizá-lo.

Existe uma preocupação sincera com o corpo do outro durante os treinos. Sabemos que, antes de se utilizar do risco como uma maneira de se expressar cenicamente, é necessário passar por um conjunto de habilidades e aptidões mínimas que consistirão na preparação do corpo do intérprete para realizar tais ações. Apesar de se trabalhar com o corpo em situações de risco, se faz necessário que o artista conheça o suficiente sobre a

²⁰ Desde sua criação a sede da trupe é o quintal da Dona Eleusa. Mãe de Luciano Czar.

modalidade praticada para que possa encontrar soluções funcionais para se salvar diante de alguma eventualidade durante os ensaios ou no decorrer de sua apresentação.

Ainda não se tem conhecimento de um método mágico ou sobrenatural que faça com que as aptidões apareçam de um dia para o outro. Sendo assim, assume-se que a eficiência no conhecimento de determinada modalidade acrobática se dará através de treinos e ensaios frequentes. Dentro da Trupe Por um Fio esse é um aspecto muito claro para os seus integrantes. Não seria responsável, e nem tão pouco inteligente de nossa parte, tentar ensinar algum movimento que envolva queda em um mastro chinês antes que a pessoa interessada tenha aprendido a subir, a se prender e a descer do mastro de maneira segura. As consequências seriam demasiadamente sérias caso a pessoa não conseguisse travar o movimento ao final da queda. O mesmo acontece com o treino de saltos mortais, um dos movimentos acrobáticos mais difíceis de ser realizado. Algumas pessoas pedem para aprender a o salto mortal antes mesmo de treinar o salto de obstáculos relativamente simples.



Figura 9 – Matheus Ribeiro em treino de salto de costas. Registro de treino.



Figura 10 – Experimentação, ponte sobre pessoas. Registro de treino.

Um dos direcionamentos mais delicados dentro de nossos treinos é a procura pelo equilíbrio na exploração dos nossos próprios limites nas modalidades acrobáticas. É natural se esforçar para ultrapassar nossas próprias limitações, mas também é de suma importância nos proteger em termos físicos e psicológicos enquanto realizamos essa busca para ampliar nossas capacidades, fazendo com que a superação pretendida aconteça de maneira saudável. Existe aqui o que a diretora Anne Bogart chama de violência ou ato de violação. Em seu livro *A Preparação do Diretor* Bogart comenta: “O risco é um ingrediente-chave no ato de violência e articulação. Sem aceitar o risco, não pode haver nenhum progresso, nenhuma aventura”, pág. 54.

Nós constantemente buscamos retirar nossos corpos de diferentes zonas de conforto para desenvolver as competências necessárias a um futuro processo criativo, mesmo não existindo o estabelecimento de um ponto específico no qual devemos parar de treinar ou de explorar as capacidades de nossos corpos. Alguns integrantes normalmente atribuem esse momento de pausa e as vezes de interrupção das atividades do dia – quando se consolida o cansaço durante o treino ou a preocupação, para seguir adiante com algum exercício.

Em nosso último espetáculo “*Sobre Silêncios*” que teve sua estreia em setembro de 2016, falamos sobre **Violência** e algumas das diferentes formas em que ela se mostra dentro de nossa sociedade, explícita ou implicitamente, com o outro ou consigo, no corpo ou na mente. Durante o processo de criação do espetáculo nós passamos por diversas pesquisas de linguagens procurando por maneiras sobre como falaríamos do assunto e como faríamos para que a mensagem chegasse ao público. Foi um processo em que nós nos ensinamos muito e de diferentes maneiras. A direção ficou a cargo de Cristian Paz e Luciano Czar e tínhamos 11 membros no elenco.

As cenas do espetáculo foram organizadas em números de tecido, trapézio, lira, contorção e solo onde cada um dos integrantes tinha a tarefa de pesquisar sobre a forma de violência a ser representada e como aquela informação seria apresentada para a plateia. “*Sobre Silêncios*” foi um dos nossos espetáculos mais bem estruturados, posto que por meio de edital conseguimos o apoio do Espaço Pé Direito²¹ para a realização dos ensaios. Foi um trabalho onde eu tive maior abertura para questionar o risco e sua influência em um processo de criação, pois ao falarmos de violência podíamos ou não passar por esse lugar arriscado.

Inspirado pela atenção que agora despendia sobre práticas de risco em processos de criação, eu busquei com afinco saber o que o risco representaria para mim e como poderia direcioná-lo para a construção do meu personagem: um rapaz que relembra em cena as memórias de abusos violentos cometidos contra ele em sua infância e puberdade.

Um dos ensaios mais memoráveis em que senti a potência da perspectiva de risco para a construção do meu personagem foi quando, estimulado pelos meus diretores, eu tentava subir no tecido enquanto os outros homens do espetáculo me puxavam novamente para baixo, eles me deixavam subir até certa altura e então agarravam meus pés impedindo que eu subisse. Esse processo durou mais ou menos vinte minutos e todos os que não estavam em cena observavam aquele violento processo de criação, até que a voz do Luciano se fez presente com um sonoro: “Podem parar!”. E em seguida “Nickolas²², pode ir para tecido e mostrar sua cena!”.

Mesmo cansado e sentindo os braços fracos eu fiz a cena conforme havia ensaiado. Parecia que não era eu quem estava ali, o nível de concentração que exigido de mim para

²¹ O Espaço Pé Direito é um espaço multiuso para o trabalho com aulas teatro, oficinas, aulas de circo, apresentações, etc. Coordenado por Pedro Martins. Participamos do primeiro edital do projeto Incubadora, que tinha por objetivo apoiar grupos artísticos de Brasília. Uma iniciativa apoiada pelo Fundo de Apoio à Cultura – FAC.

²² Nickolas Campos é o nome artístico de João Pedro de Jesus Campos.

mim mesmo ao realizar aquela apresentação fez com que naquele dia eu estivesse inteiramente em cena e a possibilidade de cair devido ao cansaço fez com que vivenciasse o medo. Estava com medo, concentrado em minhas ações e entregue ao momento, assim eu pude experimentar através do risco o sentimento de presença cênica. De acordo com o professor e teatrólogo Patrice Pavis: “O que encontramos no corpo do ator presente nada mais é que nosso próprio corpo; daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença, que é ao mesmo tempo estranha e familiar”. 2001, pág. 305–306. Ao fim da apresentação fui acolhido por parte do grupo com abraços e em seguida, cumprimentos, elogios e considerações sobre o material apresentado.

O processo de pesquisa sobre diferentes formas de violência ofereceu noções distintas de risco para cada um de nossos membros. Para minha amiga e colega de trabalho Drisana Alarcão:

Tem um movimento que até hoje eu fico nervosíssima ao fazer e acho ele o mais arriscado (a troca de mãos pelos pés quando estou no trapézio). E isso, o nervosismo, se intensificou depois que eu caí desse movimento. Esse era um momento de muita atenção e sintonia entre eu e o Marley, onde qualquer distração podia dar errado e eu voar do trapézio para o chão. Outra coisa difícil é que minha segurança não dependia só de mim, mas do Marley também, então a gente tinha que estar sempre bem, sempre atento um ao outro. Roda de conversa em 2017.

Já para o meu amigo e colega de trabalho Marley Medeiros, um dos aspectos mais importantes dentro das práticas de risco é estar pronto para encará-las e lidar de maneira saudável com os imprevistos advindos de tais práticas. Marley também fala em entrevista sobre como o risco pode contribuir, mediante a atenção do intérprete, para o aprendizado e amadurecimento físico dentro das práticas acrobáticas. De maneira descontraída ele diz:

[...] Tem que ter jogo de cintura! Engole a dor (risos) engole o choro, engole a dor outra vez e continua em cena, e aí quando você tem um acidente desse você acaba ficando mais gaiato, você fica mais macaco velho na verdade, você fica mais focado mais concentrado naturalmente, por que você fala para si mesmo ‘Poxa! Já machuquei hoje não vou machucar de novo’. Entrevista, 2016.

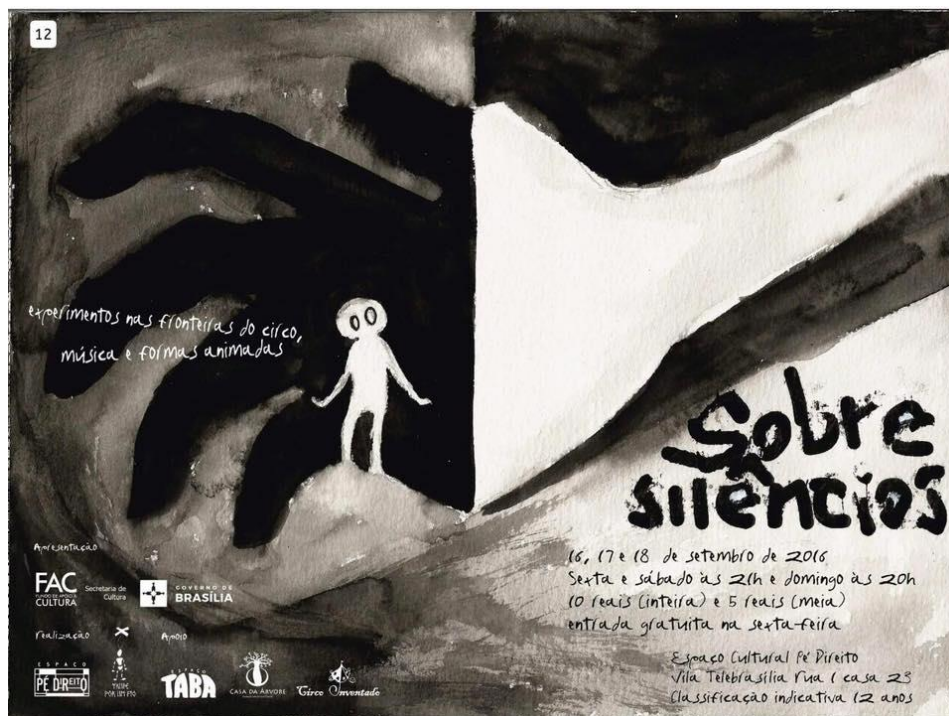


Figura 11 – Cartaz I do espetáculo Sobre Silêncios. 2016.



Figura 12 – Cenas do espetáculo Sobre Silêncios. 2016. Foto: Rogério Miranda

Nossos esforços e trabalhos têm recebido reconhecimento entre veículos de comunicação como revistas e jornais em formato digital, entre a comunidade circense por meio de apresentações dos integrantes da trupe e entre empresas de entretenimento. Recentemente fomos premiados com o edital Rede Coletivos de Expressão, uma iniciativa do Laboratório de Empreendimentos Criativos – Lecria. Nossa marca como grupo independente, nossa abertura para os membros da comunidade e pluralidade de linguagens com quais trabalhamos são nossos principais fundamentos como trupe. Seguimos nossa trajetória em meio a processos criativos, treinos e apresentações. Arriscados ou não, nossos processos são de grande importância para nosso desenvolvimento e aprendizado.



Figura 13 – Alguns membros da Trupe Por um Fio em ensaio para a revista Evoque. 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos da Trupe Por um Fio desencadearam em mim muitas reflexões sobre o fazer artístico que eu desenvolvia dentro da Universidade de Brasília. Eu percebi que a academia possui grande relevância para a formação de um indivíduo, mas existem inúmeras experiências enriquecedoras que fugirão ou estarão à margem do ambiente acadêmico. A maneira livre como realizamos nossas pesquisas e ausência de atribuição de menções era algo completamente novo para mim. Apesar da intrínseca liberdade que nos rodeia dentro da trupe, nós nos apoiamos de maneira significativa na responsabilidade para com o nosso aprendizado. Ao optar por trabalhar com o risco, um caminho de expressão pelo qual nenhum de nossos membros é obrigado ou pressionado a seguir, como local ou meio de expressividade precisamos construir este trabalho em bases sólidas que sucederão em uma quase incontável quantidade de treinos e ensaios.

O risco é, assim como outros elementos, uma ferramenta para potencializar a expressão. Os artistas que lidam com o risco em suas montagens o fazem porque para eles o risco atua como uma ferramenta que funciona, é uma ferramenta que exige sua dedicação, sua atenção e sua entrega.

Ao longo do processo de escrita deste trabalho e em meio as conversas com minha orientadora, eu pude perceber o quanto a Trupe Por um Fio é um ambiente onde se concentra e se distribui grandes conhecimentos. Antes de parar e escrever esta monografia eu não compreendia de maneira consciente a forma sincera e didática com a qual encaramos a aprendizagem. Notei também a dimensão arriscada com a qual lidamos em nosso grupo enquanto intérpretes e a forma como ao invés de parar diante desses possíveis obstáculos, nós os utilizamos para galgar novas descobertas. Escrever sobre a trupe foi para mim um processo de autoconhecimento.

Encontrar bibliografia para este estudo foi uma tarefa difícil de ser cumprida, portanto espero que este trabalho possa auxiliar pessoas desejosas de estudos e que anseiam, assim como eu, refletir sobre o uso do risco em processos criativos ou sobre o risco em cena. Penso que em uma continuação deste trabalho, um dos meus objetivos seria aprofundar os estudos associados às práticas de risco por meio de uma visão mais centrada em aspectos psicológicos ou psicanalíticos.

REFERÊNCIAS

- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: Sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- CAMPOS, Dinah M. S. **Psicologia da aprendizagem**. 9º ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- DUENHA, Milene L. **O Risco e o Afeto: Consideração sobre Presença na Escrita da Carta Dança do grupo Cena 11 de Florianópolis**. Bahia: Repertório, Salvador. 2015.
- FONSECA, Eline S. COSTA, Vera Lúcia M. **Espetáculo “Velox”: Risco-aventura na dança contemporânea de Deborah Colker**. Porto Alegre: Revista Movimento. 2010.
- GONÇALVEZ, Maysa Carvalho. **Desenvolvimento da Poética Pessoal: uma experiência com o Teatro de Formas Animadas**. Brasília: Universidade de Brasília. 2013.
- OLIVEIRA, Luciano César de. **Trupe Por um Fio: Um Caminho para a Multiplicação de Conhecimento**. Brasília: Universidade de Brasília. 2013.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- PEIXOTO, Bianca Simões. **Dança, circo e risco: diálogos na cena contemporânea**. São Paulo: aSPAs / PPGAC – USP. 2010.
- VALÉRY, Paul. **Primeira aula do curso de poética**. In: Barbosa, João Alexandre (Org.). *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999, p.179-192
- VEIGA, Guilherme. **Ritual, risco e arte circense: O homem em situações-limite**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009. Tradução de: Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristine Lage.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Editora Dulcina, 2013. Organização de: Eugenio Barba. Tradução de: Ivan Chagas.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Editora SESCSP, 2010. Tradução de: Marcelo Gomes.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. Tradução de: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos.

APÊNDICE I – Entrevistas com membros da Trupe Por um Fio.

Entrevista com Luciano Czar

Nickolas: Queria começar, aproveitar que tá gravando e dizer que sou muito seu fã, que que você é uma inspiração muito grande pra mim. E depois do momento tiete aqui do Nickolas, é... eu queria saber de você Lu, como é estar a frente da trupe por um fio que desde 2009 tá aí acontecendo, rolando, é... se desdobrando, pra fazer com que esse projeto permaneça vivo?

Luciano: É... Assim, eu participava do projeto de altas habilidades que é aqui do 7 4 na escola do lado dessa que a gente ta e era pra atender alunos da rede pública e privada que tinham a superdotação na área de teatro, né? São várias salas, tem sala de música, sala de matemática (sala de lógica) e então quando o professor de uma escola percebe que esse aluno ele tem uma predisposição pra trabalhar com isso ele encaminha a uma sala dessas, aí é feito um teste, se o aluno passar ele é integrado a sala, eu participei dessa sala acho que 4 anos se eu não me engano, só que quando você faz 18 anos acaba sua estadia lá né, acaba seu tempo e aí vendo que rolava isso, né? A Isabel, ela até tentava segurar a gente lá, né? Não segurar, mas deixava a gente ficar lá mais um tempo, né? Eu mesmo fiquei até os 19. Aí quando eu saí de lá eu vi que porra, eu entrei na UnB, mas eu parei de fazer teatro, né? E eu via que isso acontecia com os outros colegas também, eles também paravam quando saiam. Então eu resolvi criar esse grupo com mais alguns amigos meus pra, pra gente dá continuidade ao trabalho mesmo, com uma linguagem que a gente já vinha trabalhando lá na sala de curso, e começando a vislumbrar, né? Que era o boneco, no teatro de bonecos que eu tive contato na UnB e o circo, né? Então a gente formou esse grupo e desde lá a gente vem batalhando mesmo. Assim, a questão de ser líder assim do grupo de tocar pra frente, cara é exatamente isso, é não deixar a peteca cair né velho, depois que você começa ali com todas as dificuldades né, acho que quanto mais dificuldades você vence mais forte é essa vontade de que continue né, de que não acabe, e... E foram muitas dificuldades, lugar pra treinar, aí o piso era grosso, aí a gente conseguiu colocar cerâmica, depois a gente conseguiu colocar uma lona e faltas de técnicas a gente não tinha técnica nenhuma, não sabia como é que fazia, não sabia como é que fazia uma cambalhota, uma parada de mão. E vai vindo esse enriquecimento, vai vindo mais pessoas, cada uma com suas habilidades e isso vai somando, eu acho que

assim, a trupe pra mim ela não é um ambiente em que a gente deposita o conhecimento, ela é um ambiente de aprendizado mútuo, né? É a famosa via de mão dupla, né? Acho que quando uma pessoa entra na trupe ou trabalha com a gente um tempo a trupe nunca mais será a mesma. A partir do momento que essa pessoa chega a trupe já mudou, já não existe mais aquela, a trupe de ontem já não existe mais, agora é a trupe de hoje e a trupe de amanhã. Então... E essa pessoa às vezes ela entra, ela sai mas a característica dela continua lá, ela deixa aquela marca dela e eu acho que é isso que é interessante no grupo.

Luciano: É, eu não sei se eu respondi mas pode fazer de novo a pergunta.

Nickolas: (risos)

Nickolas: Sim, respondeu, respondeu sim.

Nickolas: É... Agora em termos de criação é... Como funcionam os processos de criação da trupe? Ah... Como é a abertura para a construção de uma poética dentro de um espetáculo, dentro de um número? É... Como você vê? Muitas vezes você dirige ou acompanha o processo de direção, construção desses números, desses espetáculos.

Luciano: É, então, eu reconheço que eu sou bem nerd assim mesmo, principalmente no começo eu estudava muito, muito, muito, entrava nos bancos de monografia na internet da Unicamp, da UnB, da Udesc e baixava tudo que eu achava relacionado aos temas que tinham a ver com a trupe né. Palhaço, malabares... Na época que a gente não trabalhava com dança mas... circo, boneco, enfim. E lia tudo do começo ao fim, aí depois de um tempo você vai ficando mais tranquilo né assim, depois dessa busca assim por conhecimento, e eu acho que eu acabo adotando uma linha mais de... quê, que chama de diretor pedagogo né, eu me preocupo mais com o aprendizado daquelas pessoas que estão ali, como é que isso se desenvolve do que de certa forma com o resultado, o resultado eu vou pensar depois, é a última coisa que eu penso assim, do resultado estético que eu falo, né? Como é que se organiza (apesar de que isso é uma área que me atrai muito) essa área da direção de cena, né? Da fotografia, da cena, do espetáculo, gosto muito de ver que as coisas, como as coisas se encaixam em cena e... Mas voltando a pergunta, né? O... A direção, esse processo de criação meu é muito caótico, é uma bagunça, é...

Nickolas: Eu lembro. Adendo eu lembro.

Luciano: É uma bagunça total (risos).

Luciano: Às vezes eu consigo me organizar dentro do meu processo (risos), às vezes não mas eu gosto, eu gosto do processo caótico, acho que eu não tentaria mudar não. Mas é... linkando com essa coisa do pedagogo eu acho importante que as pessoas tenham essa vivencia da direção, né? Do comando, até pra se sentir nesse lugar e ver que esse lugar não é um lugar: “nossa eu não vou conseguir”. Às vezes você não consegue também, né? Isso faz parte, faz parte perder também e eu acho que isso que é interessante, você dá essa oportunidade pra pessoa, eu não diria nem oportunidade mas essa opção, né? Dela tá a frente de um trabalho, dela dirigir, dela trabalhar as ideias, dela ver como é que ela se relaciona com essas pessoas e dar essa opção também dela se frustrar, dela ver que a galera não vai chegar, que a galera às vezes não vai obedecer ela, que a galera às vezes é dispersa e isso acontece em muitos grupos. Eu já trabalhei em alguns grupos você também já trabalhou, você deve ter percebido que isso é uma coisa assim, uns têm umas características mais fortes assim e outros têm outras mas geralmente a parte assim de atraso, de falta de compromisso, às vezes o cara que não leu o texto, sei lá a gente mesmo faz isso cara, todo mundo faz isso, é o mundo moderno, né? Muita coisa, muita loucura e eu acho importante a pessoa ter esse projeto de direção e no que eu posso eu ajudo também, né? O Christian mesmo, na primeira direção dele eu ajudei bastante, eu conversei bastante, na segunda que eu fiz com ele é... a gente também conversou, tiveram outras, acho que muita gente já dirigiu, muita gente já dirigiu, ah sim, há trabalhos que foram pra frente, trabalhos que não foram e muitas cenas, né? A gente já apresentou muito trabalho menor assim, cenas pequenas, né?...

Nickolas: É... Agora especificamente é... Durante os treinos, durante o aprendizado de técnicas que envolvam práticas de risco, como que você se organiza? Como que você pensa, por exemplo, desde o neófito até alguém que já conheça mais, que esteja, que tenha maior domínio do próprio corpo, como é pensar a prática de risco na hora do ensino? É... Se tem, como que é o cuidado com essa pessoa dada as condições em que nem sempre a gente tem, né? Os espaços ideais pra que a gente realize nossos treinos?

Luciano: É... É complicado isso, porque quando você não tem uma estrutura que proporciona um segurança você já tá em risco, né? A partir do momento que você colocou um tecido numa árvore você já tá em risco porque é dada as condições, né? Primeiro que se tá na árvore provavelmente você tá na rua, se você tá na rua já envolve todos os riscos

da rua que não o aparelho né, pode chegar alguém, enfim, diversas coisas podem acontecer. A árvore você tenta escolher uma árvore mais forte assim, você não vai pegar uma árvore que você sabe que quebra fácil e tal pra pendurar um aparelho, mas também é aquela coisa, né? Vai que. Então assim, sem a condição devida de trabalho, no chão mesmo, pô, praticar acrobacia solo num chão duro tipo de cimento, cara, ela... Às vezes você até aprende a técnica sem se machucar mas às vezes de tanta repetição você fazendo ali esse e executando corretamente pode vim a ocasionar uma lesão, muito impacto no joelho, você ficar sei lá, praticando um mortal de costas num chão duro mesmo que seja de tênis cara, dá impacto num tem como. Então realmente é complicado, né? Cê, cê começa a pensar naquela questão de ser e durar né, ser e permanecer, tipo, beleza você faz, você ta praticando, ta legal, mas quanto tempo você vai permanecer praticando isso? Que é a pergunta que a gente tem que se fazer sempre, né? Porque, assim, ta certo que a gente tem que viver o agora mas se a gente gosta tanto de fazer isso porque que a gente não faz de uma maneira consciente pra tentar permanecer fazendo isso o maior tempo possível, né? É claro, sim, sei lá, vai chegar uma época em que certas coisas você vai ter que cortar, né? Não dá, tem que fazer enquanto seu corpo dá conta. É, em relação a ao ensino eu acho que assim, eu prefiro ensinar a uma pessoa que não sabe, do zero do que pegar uma pessoa que sabe assim pra ensinar o mesmo, eu acho que essa parte do aprendizado da pessoa ir pegando os primeiros degraus ali e eu ver aonde o nível que ela chega que geralmente as pessoas que querem mesmo elas chegam num nível muito alto, ultrapassa fácil vei.

Nickolas: Adendo dois, eu sou a pessoa que foi pega do começo.

Luciano: Você uma é pessoa que já me passou em muitas coisas também (risos)

Luciano: Então eu acho que isso pra mim é muito interessante cara, quando eu vejo uma pessoa que começou assim que eu comecei ajudando e tal e a pessoa me passa cara pra mim é a melhor coisa do mundo, é melhor coisa do mundo. E também tem essa questão, né? Quando a pessoa começa do zero e ela continua quer dizer que ela vai continuar por muitos e muitos anos e às vezes uma pessoa que tem facilidade, que já faz algumas coisas, ah ela aprende uma coisa aqui outra ali outra ali mas sei lá, assim, não são todos, né? Mas muita gente é assim, vai só galgando. Ah sim, são vários níveis de aprendizado, o risco ele é bem complicado porque, por exemplo, eu vou ensinar um mortal de costas, legal, um mortal que já tem no nome, já tem um risco no nome (risos).

Nickolas: Sim (risos)

Luciano: Até certo ponto eu posso auxiliar a pessoa, eu posso tá lá do lado, eu posso virar ela tipo, impossível, quase impossível assim, não vou falar impossível que fica foda mas quase impossível ela se machucar ali porque eu to lá do lado dela e não vou deixar ela se machucar mas tem uma hora que ela vai ter que dá o primeiro sozinha e essa é a parte, eu como professor que eu fico mais apreensivo porque apesar de saber que ela passou por todo o caminho que vai possibilitar ela ter sucesso tem vários outros, outros vários N motivos que podem também fazer com que aquilo dê errado. Às vezes ela, a partir do momento que ela salta pode acontecer tudo, ela pode pensar: “vixi, ele não tá aqui”, e não puxar o giro e cair de cabeça. Uma queda no tecido, às vezes por mais atenção que você esteja prestando a pessoa montando, ela pode fazer que passa o tecido por uma perna e não passa, ela só foi lá passou, você teve a ilusão pelo ângulo que você tava vendo que ela passou mas ela não passou. Tem um aluno meu mesmo lá no na Vila Telebrasília que eu fico brincando com ele chamando ele de Mr. N, ele parece que ele tá dando nó falso de mágico, você vê ele vai lá faz o movimento certinho passa, quando você vê ele não passou e eu falo com ele: “cara, é o Mr. N” (risos). Então é, é esse tipo de coisa que você tem que tá bem atento em questão ao risco mesmo e o risco em cena cara ele é o mais foda de todos, esse daí porque junta a pressão da platéia, várias coisas ali, você tá atento ao espetáculo e você tem que fazer um movimento de risco, é bem complicado. Ontem a Cintia mesmo quando foi perguntar se eu tava lá no Paradoxo Zumbi qual era a maior dificuldade, acho que foi a maior dificuldade alguma coisa assim...

Nickolas: Acho que fui eu que perguntei isso.

Luciano: Que ela falou não morrer e isso é uma coisa também que eu, um dia mesmo perguntaram: “ah, o espetáculo hoje foi bom?”, eu: “ cara, eu não morri, a minha volante não morreu, então tá ótimo pra mim” (risos). Então eu acho que é bem por aí mesmo, mas o risco é gostoso, é bom.

Nickolas: Agora na sua prática pessoal como é a sensação ou o processo, o que você preferir falar, é... de dominar o risco a ponto de jogar com ele em cena?

Luciano: Cara, é... Assim, tem vez que você, que eu né no caso, que você fica meio sem medo, né? Muito confiante. Assim, é perigoso isso porque às vezes, né? É nesse momento

que você se ferra e às vezes você fica bem cabreiro assim. Tipo: “ah, não não, não vou fazer isso cara isso não vai compensar”. Mas o risco ele me interessa muito como ele carga emocional da cena, carga emotiva porque ele dá o frio na barriga, né? Do espectador e isso eu acho muito legal porque ele atinge bem no fundo mesmo, né? É aquela coisa no estômago, né cara? Você, quando você tá apaixonado, tem as borboletas no estômago, quando você ta com medo, quando você assusta dá aquele POP, e isso eu acho muito interessante e assim eu sempre tenho buscado o risco assim mesmo e com... Nas minhas composições, né? Até por isso que além do circo eu fui buscar outras práticas que também envolvem o risco, a capoeira envolve o risco, o break, o parkour. Então acaba que eu vou sempre me envolvendo em umas práticas que tem risco, né? Acho que isso me dá, acho que isso puxa um pouco. E a questão de lidar eu acho assim pra mim e pra qualquer um eu acho que é preparar o corpo. A partir do momento em que você tem um corpo forte e uma mente forte, não só o corpo, né? Você ta com a cabeça bem no lugar também eu acho que as coisas ficam mais tranquilas porque eu acho que quando ou o corpo tá fraco ou a sua cabeça tá fraca, sei lá, por algum motivo aí o risco ele começa a ser mais presente como um risco e um risco que pode virar acidente.

Nickolas: O risco sede espaço ao medo, no caso.

Luciano: Sim, ao medo e quando você começa a ficar com medo tem um nível de medo que é importante pra gente, né? É um medo de preservação. Agora tem um nível de medo que é o medo burro e esse medo quando ele passa esse nível, que ele passa a ser um medo burro, né? Ele começa a te fazer se ferrar bem mais do que se você não tivesse esse medo. Sei lá, eu vejo muito isso, muitos alunos quando acontecem não acidentes, né? Ainda bem que nunca aconteceu nenhum acidente comigo assim presente, mas machucado, estiramento, é... sei lá, uma lesãozinha leve assim muitas vezes vem acompanhado do medo, né? A pessoa ta com tanto medo, sei lá, vai fazer uma queda no tecido, bateu o desespero no meio, jogou o braço, o tecido, bate no tecido, o tecido joga o braço lá pra trás, lesiona o cotovelo. Então muitas vezes o medo excessivo faz do risco virar acidente mas quando você tá (como eu disse) com o corpo bem preparado, que nossa musculatura é nossa armadura, né? E a mente também bem focada, uma mente forte assim que não se deixa abalar cara, é muito difícil você se acidentar, a não ser que seja por uma falha técnica, né? Que não seja uma falha sua, que também pode acontecer.

Nickolas: Você já participou de algum processo onde a idéia do risco viesse antes? Tipo: o processo de criação surge a partir de técnicas de risco. Ou ainda não?

Luciano: É, assim, pegando... Tipo: “vamos pegar a palavra risco e fazer um espetáculo”, ainda não mas a partir do momento que você monta um espetáculo de circo e começa a trabalhar a idéia circense você já tá numa posição de risco ali cara, não tem como.

Nickolas: Adendo quatro: fica a dica.

Luciano: (risos).

Luciano: Então, é, quando você entra nesse tipo de processo já acabou, né velho? Você já está se pondo em risco. No circo, até nos malabares assim porque depende de como é que a gente vê a palavra risco, né? Porque às vezes um risco de você ta fazendo um malabarismo e deixar seus malabares cair é um risco moral em cena, né? Se não era pra ele cair. Então o circo ele vem incrustado com esse risco, né? É isso que faz ele ser tão forte, acho que é isso que faz as pessoas ficarem tão maravilhadas, né? Um mágico mesmo, às vezes o risco dele ser descoberto ali é muito pior do que o risco de um acrobata cair, às vezes um acrobata cair não se machuca, sei lá, cair de um jeito que não dê pra perceber, né? Você pode aproveitar também, tem essa questão também de você aproveitar os seus erros, né? Você ta sempre lidando com isso de uma maneira que você vai se retroalimentando.

Nickolas: Pois bem, eu acho que por hoje a gente finaliza, muito obrigado.

Luciano: Valeu.

Nickolas: Gostaria de dizer mais alguma coisa?

Luciano: Cara, vai lá velho, terminar a monografia, vai ser foda.

Nickolas: Adoro (risos).

Luciano: (risos).

Entrevista com Marley Medeiros

Nickolas: Então agora eu vou conversar com o Marley, e ele vai falar um pouco da trajetória dele, dentro de processos que envolvem o risco, o que tem o risco no seu processo de criação, o risco pro interprete, e como funciona pra ele em termos de sensação, ou de apresentação mesmo, dominar o risco a ponto de jogar com ele em sena, moldar ele a sua vontade.

Marley: bom é, eu vou começar com uma breve introdução da minha trajetória no circo, que foi em 2010 basicamente que eu comecei a fazer as atividades circenses, meio por acaso né, na verdade eu fui assistir a um espetáculo e acabei entrando pra trupe, nessa época foi uma época em que a trupe parou de trabalhar com a parte de palhaçaria, não que parou de trabalhar mas, que começou a trabalhar outras áreas, nessa época de 2010 pra 2011 a gente começou a trabalhar as acrobacias de solo né, que já é um parte que envolve certo risco, as vezes um risco, digamos assim, menos traumático do que uma queda de aéreo mas, por exemplo as articulações principalmente de pulso, de joelho, a gente tem esse risco de se machucar né sempre que a gente vai fazer alguma acrobacia, e ai a gente ia fazer meio na cara e na coragem assim né, ai foi em 2011 ainda que tive o meu primeiro contato com aéreo que foi o tecido, e ai a gente treinava também na praça sem colchão sem nada, ai a gente trabalhava a questão do risco no sentido de que se a gente fizesse errado a gente ia se machucar feio, então sempre montava certinho, por que essa é a maior preocupação né, você montar certo, depois que você já se habituou a montar muito, a figura a queda o movimento, da forma segura, da forma correta ai você pode começar a brincar com isso de outras formas né, pode levar pra parte da dramaturgia, da encenação né, e, deixe me ver, a questão do risco, não só o risco físico mas também no sentido psicológico né, o risco psicológico do medo do erro que é o que permeia muito principalmente em espetáculo, em apresentações mais curtas também, que você vai entrar em sena e você dá a cara a tapa, no caso do circo você dá o corpo a tapa, e você se prepara, e por mais que você se prepara tem grande chance de acontecer algo né, no circo é um pouco mais fácil assim você acabar se machucando por causa de um desvio de concentração que você teve no momento, caiu de mal jeito, fez o movimento um pouquinho mais pra cá um pouquinho mais pra lá, girou mais lento, girou mais rápido, qualquer coisa pode causar um tipo de acidente, principalmente quando envolve mais de

uma pessoa ou mais pessoas em cena, então tem que ter essa consciência e a concentração principalmente né, a gente aqui nas aulas de circo social em planaltina no Centro de Ensino Médio 02 a gente estava, várias vezes na verdade mas em um dia específico a gente falou bastante do medo né, o medo ele é uma ferramenta essencial pro circense, por dois motivos meio básico assim, um é a superação do medo né, que a gente faz coisas que são extraordinárias, não puxando sardinha pro lado, mas o circo ele tem essa característica de fazer sempre algo além do que pessoas comuns fazem né, e o sobre humano.

Nickolas: Foge o extra cotidiano.

Marley: isso foge, exatamente, e o outro ponto que é talvez o ponto mais importante do medo é que o medo da segurança, como que ele dá segurança? Se você vai fazer uma queda no aparelho, ou vai fazer um movimento que é um pouco mais difícil e se você estiver sem medo a chance de acontecer algum acidente é muito grande, por que o medo é como uma pulguinha atrás da orelha que tá ali te cutucando e falando “pó será que está certo mesmo? Será que se eu fizer desse jeito não vai acontecer alguma coisa errada? ”

Nickolas: Faz você pensar se montou tudo certinho.

Marley: Sim, e aí faz você pensar “ não eu não sei se está certo então vou desmontar e montar de novo, pra poder fazer com segurança e tal ” então o medo tem essa característica também de fazer com que a gente faça as coisas com mais segurança, com que a gente não faça de qualquer jeito, que evite acidente mesmo, o medo é um extinto animal que a gente tem e trabalha nessa função de manter a gente vivo né e mais saudável, mais são e mais saudável possível.

Nickolas: Ok, agora em termos de trabalho na prática, como é pra você criar um personagem, ou desenvolver um personagem e segurar esse personagem durante a apresentação quando você tem que lidar com um risco ali iminente, as vezes não só o risco, no seu caso como você e Portor, mas as vezes tem o risco da outra pessoa que você carrega ali, como é pra você?

Marley: bom, eu vou dizer que essa questão da interpretação do personagem é pra mim uma que é um pouco mais complicada né, como eu não venho exatamente da área do teatro, a área da interpretação fica mais difícil pra mim assim, criação de personagens, até eu conseguir montar né, não sei como e pra galera do teatro, mas parece que é bem mais fácil, (risos) e assim a relação da interpretação do personagem e manter o personagem enquanto ele tá em cena, trabalhando com o circo, com as acrobacias, seja de solo, ou seja, aere, às vezes as acrobacias chega a facilitar o personagem né, às vezes não, mas pelo menos pra mim nas últimas vezes que montei personagens, quando está em cena você tem a sequência montada de movimentos, figuras, sei lá, de marcação de palco, qualquer coisa do tipo, igual eu fiz uma oficina de palhaçaria de montagem de números na verdade na convenção de circo de Goiânia, e a moça estava explicando que ela faz uma partitura precisa assim, “vou dar dois passos pra cá, vou virar a cabeça 45°, vou fazer num...” e bem metódico assim né, e isso chega a facilitar um pouco né, por que as vezes você esquece alguma coisa mas a marcação te ajuda a voltar, o próprio personagem também, você consegue segurar mais, e assim as vezes quando você está em cena eu percebo que eu estou perdendo aí tento voltar assim, que meio natural, não vou dizer natural mas que e meio comum você deixar perder né, se você não se mantiver focado ali no momento, a energia baixa, o personagem foge né então geralmente como eu sou meio grandinho (risos) o pessoal sempre me coloca pra personagens mais né, e não sei e um pouco difícil fazer um personagem meio escroto assim pra mim, mas aí eu vou um pouco no lugar comum daquele personagem mal as vezes né, do personagem mal, sei lá vejo aquilo, aqueles personagens de filmes, de peças, da vida real também né que são inescrupulosos, e na pior das hipóteses indo pra um lugar comum no estereótipo do personagem, já funciona também um pouco pra ajudar né, não que seja “a estou copiando e tal” mas isso também me ajuda um pouco, realmente a parte de interpretação e o que eu mais pego, tanto de fala, quanto de movimentação.

Marley: O risco dentro dessa parte do teatro circo ela além do risco de você está em cena ali de se machucar ou alguma coisa tem também a questão do fazer bem e vem críticas né.

Nickolas: O risco da exposição

Marley: É você se expõem lá né e vem criticas que pode te afetar né dependendo de como você está naquele momento de como esta sua vida social mesmo assim, sua vida familiar, pessoal enfim, É você tem o esse risco psicológico né de sei lá você se esforçou muito e não conseguiu alcançar aquele ideal né e ai pressões são o tempo todo vem “ah que podia ter feito assim, assado né não ficou tão claro isso, aquela parte a ficou bom, a não ficou ficou mais o menos” então além de todas as outras questões já mencionadas tem essa também do retorno do publico né, ai e voltando ainda a questão do risco ai chega numa questão né quem inclusive no espetáculo paradoxo zumbi aconteceu acidente em cena já, eu já me machuquei 2 vezes feio na mesma semana assim, por que o espetáculo foram 4 finais de semana né e num dia numa cena de acrobacia de solo que simula um briga de gladiadores zumbis eu levei um murro no ombro que subiu um calombo na hora assim, parecia que tinha um bola de sinuca de baixo da pele assim, subiu um calombo ficou feio e assim ficou doendo da hora que levei a pancada ficou doendo ate o final do espetáculo né tanto que quando eu estava num momento de respiro que eu não ia entrar em cena exatamente eu fui atrás de gelo já, pedi pra menina que estava lá na produção pra conseguir gelo por que realmente foi uma pancada muito grande né, e foi um acidente e o que que você faz, você está no meio do espetáculo e leva uma pancada ai tem que usar o braço ali ainda mas pro resto do espetáculo ai como e que você faz, cada movimento que eu fazia com o braço era um gemido de dor que eu silenciava ali, por que nesse caso foi uma pancada muito forte que eu levei, e acho que dois ou três dias depois teve espetáculo de novo e teve uma cena que por eu tá, que mudou o local da apresentação né, desse dia para o outro, foram dois dias depois, foi na quarta e na sexta-feira ai no da sexta é tem uma cena que eu entro acorrentado correndo, com uma moça, abraçado com ela né, e ai eu não estava com a noção exata do tamanho da corrente nesse dia né, e ai eu fui correndo né e pensando pó esta quase chegando no momento, só que quando eu pensei isso, a corrente deu um tranco puxou os braços e as pernas pra trás e eu cai de queixo no chão.

Nickolas: Ai (risos)

Marley: É na hora...

Nickolas: Ao vivo?

Marley: Ao vivo!

Nickolas: (risos)

Marley: (risos) sem duble nem nada assim, e essa foi antes, no momento do espetáculo foi anterior ao momento da pancada no ombro né, no decorrer do espetáculo essa cena vem bem antes do que a cena da briga de gladiadores, essa e o que? A segunda ou a terceira cena do espetáculo, já a dos gladiadores e umas duas ou três pra frente, então quando eu caí eu lembro que eu fiquei meio desesperado assim né, eu virei à cabeça pro lado e comecei a mexer a boca assim, passar a língua nos dentes pra saber se tinha quebrado alguma coisa, se tinha deslocado ou quebrado o maxilar, fiquei com medo de desmaiar realmente né, e ainda bem que não aconteceu nada sério assim, mas até hoje o maxilar está doendo ainda, vou comer dói, e coisa né o risco do acidente que por mais que a gente tente evitar o acidente as vezes ele bate na porta né, e a questão é, se você se propôs estar ali no trabalho, a fazer isso, então aconteceu alguma coisa? Se vira, sustenta...

Nickolas: Jogo de cintura

Marley: Jogo de cintura! Engole a dor (risos) engole o choro, engole a dor e continua em cena né, e aí quando você tem um acidente desse você acaba ficando mais gaiato assim né, você fica mais macaco velho na verdade, você fica mais focado mais concentrado naturalmente, por q você fala pó já machuquei hoje não vou machucar de novo né? Não quero me machucar de novo, e essa é a relação do risco né que a gente tem com o nosso trabalho diário, e as vezes é engraçado por que a gente mais se machuca com coisas bestas do que com coisas perigosas né, e inclusive como o meu exemplo.