

**ALBERT DOMINGO CARNEIRO**

**CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA RELACIONADA À  
HABILIDADE CIRCENSE NO ESPETÁCULO  
“NÃO ALIMENTE OS BICHOS”**

**Brasília - DF 2012**

**ALBERT DOMINGO CARNEIRO**

**CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA RELACIONADA À  
HABILIDADE CIRCENSE NO ESPETÁCULO  
“NÃO ALIMENTE OS BICHOS”**

Trabalho de conclusão do curso de Artes  
Cênicas, habilitação em bacharelado, do  
Departamento de Artes Cênicas do Instituto  
de Artes da Universidade de Brasília

Orientadora: Prof. Dra. Felícia Johansson.

**Brasília - DF 2012**

## **Dedicatória**

**Dedico esta monografia a minha avó Josefa Brandina da Rocha**  
*(in memorian)*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Professora Felícia Johansson, pela disponibilidade e sábias considerações para a realização desta monografia.

Agradeço a todos os professores do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília pela qualidade das aulas que são ministradas.

Agradeço às professoras que fazem parte da banca examinadora: Cyntia Carla e Cecília Borges por ter aceitado o convite e por todo o aprendizado que obtive em contato com as duas.

Agradeço o companheirismo e carinho de todos os meus amigos, Ana Paula, Rita Cruz, Cleide Mendes, Isumy Kudo, Gisele Ando, Pamela Alves, Luana Lima, Isabella Monterisse, Izabela Parise, Ramayana Régis, Milena Félix, Karine Mattos, Helen Dieb, Molina Milanez, Eduardo Oliveira, Rubia Alice, Nilza Perruchetti, entre outros.

Agradeço também ao Daniel Lacourt pela confecção da “tripa indiana”, pelo companheirismo e contribuições diversas. Agradeço aos meus queridos professores de circo Atawallpa Coello, Érika Mesquita, Marta Correa e Tallyta Torres.

Agradeço os integrantes do espetáculo “Não Alimente os Bichos” e a todos que participaram da concretização deste espetáculo. Agradecimentos especiais para Nitza Tenenblat, Marcus Mota e Alisson Araújo.

Agradeço aos fotógrafos Wéverton Elias e Roberto Ávila por terem tirado fotos belíssimas do espetáculo.

Um agradecimento especial a minha mãe Eriberta Carneiro e ao meu irmão Néverton Carneiro por serem minha fortaleza.

“Uma ideia em si não é nada para a produção teatral, a questão principal é sempre a mesma, como ela será realizada, e, se ao ficar pronta, ela servirá para o propósito da encenação. Às vezes, um material ou uma execução errada derrubam uma ideia que poderia ser muito boa” (PAIVA, 2011: 14-15).

## SUMÁRIO

### LISTA DE FIGURAS

### INTRODUÇÃO

<b>CAPÍTULO 1 – O DESPERTAR DO INTERESSE PELA INTERAÇÃO CIRCO / TEATRO E TRAJETÓRIA PESSOAL NA ARTE CIRCENSE.....</b>	<b>10</b>
---	-----------

<b>CAPÍTULO 2 – CIRCO NO BRASIL: DESDE SEMPRE UMA LINGUAGEM HÍBRIDA.....</b>	<b>13</b>
--	-----------

<b>CAPÍTULO 3 - ACROBACIAS DRAMATÚRGICAS NO ESPETÁCULO “NÃO ALIMENTE OS BICHOS” .....</b>	<b>19</b>
---	-----------

3.1. OS DESAFIOS.....	20
-----------------------	----

3.2. A QUESTÃO DO VIRTUOSISMO.....	22
------------------------------------	----

<b>CAPÍTULO 4 - ELEMENTOS DA CENA “AÇOUGUEIRO JACK E SEUS COZIDOS”</b>	
--	--

4.1. OBJETOS DE CENA.....	26
---------------------------	----

4.2. ENTRE TEXTOS E CAMBALHOTAS.....	30
--------------------------------------	----

4.3. A FALA.....	38
------------------	----

4.4. A MÚSICA.....	40
--------------------	----

4.5. FIGURINO E MAQUIAGEM.....	41
--------------------------------	----

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

### BIBLIOGRAFIA

**LISTA DE FIGURAS**

<b>Figura 1.</b> O aparelho resignificado (Fonte: Wéverton Elias).....	<b>28</b>
<b>Figura 2.</b> Objetos cenográficos (fonte: Roberto Ávila).....	<b>29</b>
<b>Figura 3.</b> Subida homem aranha (fonte: Wéverton Elias).....	<b>34</b>
<b>Figura 4.</b> Faz o movimento acrescentando os dentes (Fonte: Wéverton Elias).....	<b>34</b>
<b>Figura 5.</b> Faz o movimento acrescentando o miolo (fonte: Wéverton Elias).....	<b>35</b>
<b>Figura 6.</b> Passa o suor do pescoço na tripa (fonte: Roberto Ávila).....	<b>35</b>
<b>Figura 7.</b> Prepara a queda “papum solto” e fatia através do movimento da perna (fonte: Wéverton Elias).....	<b>35</b>
<b>Figura 8.</b> Queda “papum solto” (fonte: Roberto Ávila).....	<b>36</b>
<b>Figura 9.</b> Sustenta o corpo com uma mão e vira de um lado para outro (fonte: Roberto Ávila).....	<b>36</b>
<b>Figura 10.</b> Acrobacia escorpião (fonte: Roberto Ávila).....	<b>37</b>
<b>Figura 11.</b> Jack é girado até ficar demasiadamente tonto (fonte: Roberto Ávila).....	<b>37</b>
<b>Figura 12.</b> Açougueiro Jack (fonte: Wéverton Elias).....	<b>42</b>
<b>Figura 13.</b> Jack macabro (fonte: Wéverton Elias).....	<b>42</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata da inserção de elementos e técnicas circenses no processo de construção do espetáculo de diplomação em Artes Cênicas “Não Alimente os Bichos”, realizado no segundo semestre de 2011 na Universidade de Brasília. Mais especificamente, a presente monografia foi motivada pela experiência individual de ter construído, com a colaboração da orientadora Nitzza Tenenblat e de alguns integrantes do grupo, a cena acrobática “Açougueiro Jack e seus Cozidos”. Houve, assim, uma investigação das fronteiras circenses e teatrais para compor o meu personagem no referido espetáculo.

O circo, no contexto teatral, necessita de outras camadas de sentidos que agregam ainda mais conteúdos ao movimento acrobático, fisgando o público não “apenas” pela qualidade do virtuosismo em si, mas pelo acréscimo da interpretação que é inerente ao ofício do ator. A desenvoltura técnica da acrobacia é justificada através da dramaturgia, sendo assim, este trabalho possui a denominação: “Construção Dramatúrgica relacionada à Habilidade Circense”.

Neste sentido, no primeiro capítulo, realizo um depoimento da minha relação com o circo, apontando as primeiras reflexões de possíveis interações entre o circo e o teatro, principais motivações que me despertaram o interesse de treinar acrobacias, empecilhos para o treinamento, experiências como palhaço e algumas considerações que me instigaram à arte circense.

No segundo capítulo, discorro sobre a linguagem híbrida do circo e de como esta sempre dialogou com o teatro. Também neste capítulo, discorro sobre o movimento nomeado de “novo circo” identificando, inclusive, alguns grupos brasilienses que se enquadram nesse conceito e que influenciaram meu trabalho.

No terceiro capítulo, abordo o conceito de dramaturgia proposto por Eugênio Barba e como este se relaciona à construção da cena acrobática “Açougueiro Jack e seus Cozidos”. Discorro também sobre a figura grotesca da personagem Jack e os desafios enfrentados para a construção da cena acrobática.

No quarto capítulo, discorro sobre os elementos que compuseram essa cena e de como cada um deles influenciou na produção de sentido desse número acrobático e

teatral. Entre estes elementos estão a confecção dos objetos de cena, inclusive o próprio aparelho circense; a construção do texto escrito em conjunto com a acrobacia; a fala; os efeitos da música em cena; e a criação do figurino e da maquiagem.

## **CAPÍTULO 1 – O DESPERTAR DO INTERESSE PELA INTERAÇÃO CIRCO / TEATRO E TRAJETÓRIA PESSOAL NA ARTE CIRCENSE**

A simples curiosidade de assistir um espetáculo francês intitulado “Les Clowns de Slumberland”, em 2007, no Festclown (Festival Internacional de Palhaços), influenciou decisivamente os anseios e direções da minha trajetória artística. Movido pelo desejo de ver concretizado em cena a sinopse que havia lido na programação do evento, decidi conferir algo que me chamou atenção: a presença num mesmo espetáculo de aspectos teatrais e circenses, pois até então não tinha me atentado para a possível relação dessas linguagens artísticas.

De acordo com a minha concepção na época, as duas estavam separadas. Um pensamento provavelmente originado na associação de que o circo, de modo geral, tinha a finalidade de fisgar o público através de apresentações físicas potencialmente perigosas que desafiassem limites, ao contrário do teatro. Entretanto, estava desconsiderando a presença de uma figura que pode representar nitidamente essa interação artística- o palhaço- que além de realizar números cômicos muitas vezes através de pantomimas, pode deter também grande habilidade acrobática.

O grupo “Ezec Le Floc’h”, responsável pelo espetáculo referido, realizara uma apresentação que mesclava o universo clownesco com números aéreos e de solo. A precisão técnica aliada à história pantomímica me arrepiava (com o passar do tempo percebi que quando estava diante de uma peça, filme ou escutando canções que me satisfazia enormemente, o arrepio era inevitável). O esforço físico passava despercebido nesse espetáculo e um desejo avassalador de aprender técnicas circenses me invadia, principalmente os aparelhos aéreos, pois a altura me encantava. Assim, pela primeira vez, as lágrimas vieram enquanto eu assistia ao espetáculo.

A vontade era de ter nascido numa família tradicional do circo, para ainda na infância, ter contato com essa arte, pois sabia que as crianças eram iniciadas através do conhecimento passado pelos mais velhos desde cedo. Mas como isso não aconteceu, o que tinha de fazer era encontrar um estabelecimento que fornecesse aulas na área. Me matriculei para iniciar o treinamento, porém estava impossibilitado de arcar com o valor das mensalidades, o que me impediu de realizar sistematicamente tais atividades nesse momento.

Comecei a frequentar academias e clubes onde havia aulas de circo sempre com o pretexto de estar fazendo aula experimental. Naquela época, existiam apenas três lugares que forneciam aulas de circo como uma “modalidade” de atividade física no Plano Piloto. Realizei aulas experimentais gratuitas por um curto período (cerca um mês variando entre os lugares mencionados) devido ao receio de ser constrangido caso fosse questionado em relação à efetivação da matrícula. Minha consciência estava tranquila, já que era por motivo que considerava válido, porém constantemente ficava incomodado e resolvi não mais arriscar a fazer aulas experimentais.

Por estar impossibilitado financeiramente de aprender técnicas acrobáticas circenses, passei a atuar como animador de festas infantis surgindo o interesse de trabalhar como palhaço. Contudo, através da pesquisa descobri que ser palhaço era mais complicado do que imaginava, e que colocar um nariz vermelho qualquer, vestindo uma roupa espalhafatosa não era suficiente. Conscientemente, sabia que teria de realizar algum curso e buscar estudar sobre o assunto, portanto, participei de algumas oficinas oferecidas gratuitamente pela Funarte que fizeram com que meu trabalho de animador de festas se aprimorasse.

Pela leitura de textos na internet, assistindo vídeos e filmes, eventualmente observando o trabalho na rua de palhaços como Mandioca Frita e do Circo Teatro Artetude, além de ir ao teatro sempre que possível para assistir espetáculos do Udi Grudi e grupos circenses de outros estados ou estrangeiros, gradativamente passei a compreender e aprimorar o conhecimento acerca do assunto.

Fui convidado a fazer parte de um grupo de teatro infantil que tinha como base estrutural o palhaço, sendo essa a primeira companhia da qual participei. Porém, ela vingou pouco tempo. Em contrapartida, enquanto existiu, foi vivida intensamente através das montagens que realizamos no Centro Cultural Banco do Brasil.

O trabalho em festas infantis, as pesquisas e oficinas em relação ao universo clownesco, juntamente com a experiência de participar do grupo referido, não resultaram no encontro com o meu palhaço, mas sim na descoberta de uma figura que mais se assemelhava a um bufão com todo seu aspecto grotesco e escatológico. Através dele, participei de apresentações e mostras circenses.

Após aprovação no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, me matriculei nas aulas de circo da Casa do Ceará (academia Skala) onde reiniciei, neste

momento, os treinos no trapézio, cama elástica e acrobacia aérea, especificamente no tecido e corda indiana, frequentando sem interrupções por pouco mais de um ano.

Acredito que ter disciplina para o treinamento é de fundamental importância quando o objetivo é a aprimoração ou aprendizagem de uma técnica. Dores musculares ocasionadas pelo alongamento e flexibilidade tornam-se comuns após os treinos, inclusive um indicativo de que o trabalho corporal foi realizado intensamente, mas com o passar do tempo o corpo acaba se habituando e a dor se ameniza.

Suponho que a habilidade circense pode, de forma geral, ser considerada como a arte da repetição, pois a evolução é gradativa. Uma vez que os treinos cessam por um determinado período, verifica-se um retrocesso na musculatura e habilidades desenvolvidas. Por uma questão de priorizar a minha formação no curso de Artes Cênicas, tive de suspender os treinos algumas vezes, infelizmente. Nos últimos anos, houve períodos assíduos de dedicação, porém com várias interrupções.

Existiam apresentações anuais na Casa do Ceará que funcionavam como uma mostra da aprendizagem dos alunos. Participei três vezes, realizando números de solo, aéreos no tecido e corda indiana (inclusive este último aparelho citado, atualmente é o que mais tem me despertado interesse de aprimoramento). Também realizei intervenções e esquetes como palhaço nesse mesmo local onde fazia aula. Cheguei a treinar malabarismo também, porém não obtive êxito, apesar de, no passado, jogar malabares de fogo em semáforos nas proximidades do colégio por diversão.

O circo se direciona contra o comodismo através da presença de desafios que o acrobata se depara constantemente, superando seus limites enquanto que concede devida atenção ao risco iminente. Me instiga refletir que o acrobata será sempre um eterno aprendiz, pois modalidades e aperfeiçoamentos sempre existirão.

O espírito evolutivo físico e mental proporcionado pela arte circense, aliada a possível complementaridade do crescimento profissional como ator, me faz sentir atraído pela pluralidade de possibilidades artísticas existentes no circo, originando o desejo individual de explorar esse terreno que considero detentor de grande fertilidade.

Em 2011, voltei a treinar focado no espetáculo de diplomação “Não alimente os bichos” onde elaborei, com as devidas contribuições e orientações diversas, uma cena/número acrobático na corda indiana que dramaturgicamente tinha a função de víscera ou tripa.

## **CAPÍTULO 2 – CIRCO NO BRASIL: DESDE SEMPRE UMA LINGUAGEM HÍBRIDA**

Para que a interação entre o circo e o teatro brasileiro alcançasse o seu auge nas décadas de 1930 a 1950, ocorreram uma série de fatores que abriram passagem para esse diálogo artístico.

Segundo Daniele Pimenta, inicialmente o circo não possuía uma estrutura física estabelecida e os artistas migravam como células familiares sem objetivo empresarial. Com o estabelecimento da estrutura circense em espaços no mínimo mais reservados, o público passou a ser facilmente controlado melhorando o recolhimento de dinheiro, o que as tradicionais apresentações ao ar livre não proporcionavam. A evolução prosseguiu com o chamado circo de beco ou tapa-beco, de pau-a-pique, pau-fincado até chegar posteriormente ao de lona, todos eles influenciando diretamente o espetáculo e as relações entre os próprios circenses (2009: 11-19).

Para Pimenta, com essas transformações o circo passou de fato a ser uma companhia, se enraizando em um tipo de espetáculo que não seguia um único modelo, estando aberto a diversas manifestações artísticas. Porém, Pimenta ressalta que apesar do circo ser permeável, múltiplo e adaptável, ele também preserva suas tradições, mantendo atividades ancestrais com números aprimorados no decorrer dos séculos; esses números se ajustam às mudanças de cada período, promovendo, assim, estratégias que aperfeiçoam a comunicabilidade com o público (2009: 20).

No século XIX, havia artistas ambulantes de teatro no Brasil. A presença desses errantes em cada cidade, ocasionava mudanças no cotidiano dos habitantes dessas localidades. Com a chegada desses mambembes, mudava-se o ambiente e a rotina das pacatas cidades mineiras, até mesmo as cidades mais desenvolvidas, como Ouro Preto e Diamantina, se envolviam e emocionavam com a presença das companhias itinerantes (DUARTE, 1993: 9-10).

Como observa Duarte, a dificuldade de acesso não atraía excursões de empresas teatrais mais sofisticadas em determinadas regiões, pois eram consideradas apenas as cidades que possuíam instalações apropriadas para a realização das apresentações. Dessa forma, se qualquer arraial mineiro contava com a presença das companhias de circo, somente algumas localidades recebiam artistas de teatro.

Os jornais locais registravam o desempenho dos artistas e relatos das peças, enaltecendo o nome de personalidades importantes que havia se apresentado nas companhias. Surgiam opiniões diversas em relação às encenações teatrais, ao contrário do circo que era encarado como uma diversão garantida, inclusive nos locais mais longínquos para onde os circenses se dirigiam em estações de estiagem (1993: 10).

Assim, o circo despertava a curiosidade de crianças e adultos que eram atraídos por essa arte desde o processo de armação das estruturas circenses existentes naquela época. Eles observavam atentamente os equipamentos trazidos nos carros de bois, assim como, os artistas recém chegados que despertavam grande estranhamento na população. Estes artistas, como estratégia de divulgação, anunciavam as atrações pessoalmente e caminhavam pelas ruas e casas da cidade, muitas vezes utilizando pernas de pau.

O palhaço encontrava-se diante de uma pequena banda, tudo era acompanhado por crianças eufóricas e entusiasmadas. Os artistas circenses possuíam credibilidade, no sentido de serem tratados pelos habitantes como indivíduos que se localizavam entre o humano e o divino, devido às complexas habilidades e atividades desenvolvidas no meio circense (1993: 11-14).

Conforme Danielle Pimenta, o circo brasileiro sempre foi híbrido de elementos teatrais, geralmente evidenciados na figura dos palhaços e pantomimas variadas desde o século XIX (2009: 2). A alta capacidade que o circo possui de agregar e se apropriar de linguagens artísticas diversas, como o teatro, a música e a dança, originada pela tradicional permissividade presente na cultura circense, resultaram na formação de um terreno propício à multiplicidade. Essa abundância de elementos, poderia ser trabalhado concomitantemente, dissociando ou unindo elementos diversos em uma mesma apresentação.

Pimenta relata que o fato das grandes cidades oferecerem maior variabilidade de artistas populares e eventos com companhias estrangeiras de ópera e teatro, despertou a necessidade de se ter no circo, principalmente nas temporadas localizadas nessas cidades, o acréscimo de números musicais e de dança. Buscando autonomia, os artistas passaram a aprender e incorporar atividades de músicos, cantores e dançarinos, pela troca de saberes com artistas urbanos. A autora salienta também, que a integração com outros tipos de entretenimento seguiu uma tradição circense de todo o mundo, não sendo de exclusividade brasileira (2009: 21-22).

Acrescento ainda, que o circo tem como uma de suas principais características a itinerância, que ajuda a promover diálogos com outras formas de arte, como o teatro. Este fato de ir aos mais longínquos lugares (ao contrário dos teatros fixos), pode ser considerado também como um dos motivos pelo qual o circo no Brasil, desde seus primeiros anos, está sempre em comunicação com outras formas de artes e por isso, terminar levando o próprio teatro aos lugares mais distantes.

De acordo com Ermínia Silva, a formação dos artistas e da teatralidade encontrava-se intrínseca à contemporaneidade das variadas expressões culturais, sendo esta sintonia uma obrigação. A pesquisadora enfatiza que os espetáculos eram polissêmicos e polifônicos, que uniam música, dança, comicidade, destreza corpórea e representação teatral. Ela escolhe a trajetória de Benjamin de Oliveira, um dos mais importantes ícones do Circo-Teatro no Brasil, como objeto de estudo para compreensão dessa interface artística (2007: 286-288).

Conforme Silva, no final do século XIX e início do XX, a constituição da interação entre o circo e o teatro ocasionou no questionamento do que deveria ser arte. O surgimento dessa questão originou-se na disputa pelo público, gerando posicionamentos muitas vezes equivocados por parte da crítica, tanto sobre os circenses, quanto pelo público que os assistia (2007:286).

Historicamente, Pimenta expõe o registro da primeira casa de espetáculos com palco e picadeiro no Royal Circus em 1782, fundado por Charles Hugles. Essas estruturas eram utilizadas, tanto separadamente quanto de forma simultânea, nas Grandes Pantomimas equestres. Tais apresentações contavam com todo aparato técnico e artístico das companhias que evoluíram acompanhando as mudanças que o circo enfrentava, além de necessitar de um enorme contingente de figurantes e artistas de modo geral. O circo também concretizava temas clássicos de folhetins, romances e melodramas estrangeiros. As Grandes Pantomimas elegiam temas relacionados com a nossa independência ou obras de escritores nacionais como o romance *O Guarany*, de José de Alencar, assim como trabalhavam com passagens bíblicas (2009: 27 -30).

Ao abordar a dramaturgia, a pesquisadora Pimenta relata que o circo se deparou com um novo tratamento teatral do seu espetáculo. Responsabilidades dramáticas recaíam para aqueles que tinham maior proximidade com a leitura e a escrita, ou maior grau de escolaridade, aumentando o nível de alfabetização entre circenses de modo

geral. Essa foi uma abertura necessária, estimulada pela percepção da potencialidade comunicativa que estava evidente no final do século passado. (2009: 41- 48)

Ao retratar a chegada da época de ouro da interação entre o circo e o teatro, Pimenta relata que, neste período, praticamente todas as companhias tinham esse formato. Assim, crianças do circo já nasciam imersas na influência direta dessa interação, ao contrário de seus familiares. Entretanto, após a década de 1950 os circos passaram a ser exclusivamente circenses se deparando com graves problemas, principalmente devido a três fatores: crise no transporte das complexas estruturas, surgimento da televisão no Brasil e a supervalorização de acidentes circenses noticiados pela mídia (2009: 57, 91-99).

Segundo Ermínia Silva, a partir de 1980, surge no Brasil um movimento chamado de “circo contemporâneo” ou novo circo. Formado por profissionais artísticos de diversas áreas que trabalham a linguagem circense fora da lona. Porém, desde 1920 já havia debates relacionados à ampliação da transmissão dos saberes e práticas. Em 1978, foi criada a Academia Piolin de Artes Circenses no estado de São Paulo. Posteriormente, em 1982, no Rio de Janeiro, criou-se a Escola Nacional do Circo (2007: 288-289).

Conforme José Silveira o espetáculo circense contemporâneo é apresentado através de cenas interligadas de cunho teatral ou musical, ao contrário do circo tradicional que habitualmente ocorre com números isolados de trapézio, malabarismo, palhaço, entre outros, onde há a presença marcante de um mestre de cerimônia cuja função principal é a de apresentar cada número narrando dificuldades e riscos que o artista se depara (2006:56).

Silva argumenta que a formação, socialização e aprendizagem, juntamente com a organização do espetáculo circense, necessitavam de artistas múltiplos que detinham conhecimentos diversificados que vão desde treinamentos acrobáticos até saberes relacionados com figurinos, maquiagem, segurança/instalação de aparelhos, entre muitos outros (2007: 291).

O espetáculo do chamado novo circo é altamente híbrido, ou seja, possui uma mistura de linguagens como o teatro, a dança, o circo e tecnologias de iluminação e sonoplastia para a performance circense. O elenco é composto por ginastas, atores, acrobatas, bailarinos, capoeiristas, entre outros, a eles não basta serem habilidosos e

especialistas, visto que necessariamente tem que ter algo para contar e serem “polivalentes, como por exemplo, malabaristas-acrobatas, acrobatas-*clown*, *clown*-músico, etc.” (BORTOLETO e MACHADO *apud* SILVEIRA, 2006: 26).

O circo contemporâneo originou inúmeros grupos artísticos brasileiros, entre eles estão a Intrépida Trupe, Os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, a Nau de Ícaros e o Teatro de Anônimo. O principal representante internacional do novo circo é o *Cirque du Soleil* que seleciona artistas de várias nacionalidades para compor sua equipe. Em Brasília, temos o Udi Grudi, o Circo Teatro Artetude, a Trupe de Argonautas, o Circo Teatro Rebote, Cia Esquadrão da Vida, entre outros.

A intensificação do hibridismo artístico verificado no denominado novo circo, propiciou que grupos circenses teatrais buscassem, cada vez mais, o diálogo entre linguagens em suas experimentações, influenciando artistas de diversas áreas com suas produções. No espetáculo “O Cano” do Udi Grudi, por exemplo, ocorre a interação entre a música e o *clown*, onde materiais alternativos se transformam em instrumentos musicais de tamanhos e formas variadas em cena, existem canos, garrafas, barril de plástico, etc.

Morgana Martins relembra que um copinho de café e um canudinho, passam a ser uma pequena “corneta”, assim como, um instrumento conhecido como “pingador” é criado através de finos e compridos canos de PVC, o mesmo pode chegar até cinco metros de altura e sua finalidade é produzir sons através do gotejamento de água em seu interior (2011: 104). Reconheço o quanto fui motivado por esse espetáculo, bem como pelas produções dos outros grupos que desenvolvem seus espetáculos numa região fronteira onde há colaborações entre linguagens artísticas.

[...] o picadeiro veio contribuir para a renovação do palco, e o teatro e a dança trouxeram vida nova às atrações circenses. Essa tendência parece ter sido despertada a partir da busca pelo teatral, tal como se pode ver nos espetáculos do *Cirque du Soleil*. Portanto, assiste-se desde então um processo duplo: de um lado, a teatralização do circo; de outro, a “cirquização” do teatro (BOLOGNESI, 2003:185).

Enfim, de modo geral, pode-se inferir que o circo realiza apropriações na medida em que é apropriado, isto é, se nutre de outras manifestações artísticas, assim como, é fonte referencial também. Encontra-se vulnerável a fatores políticos, econômicos e sociais de cada época. Assume uma postura agregadora de linguagens, entre outros

motivos, como instinto de sobrevivência diante de outras formas de entretenimento, e se readequa levando em consideração a satisfação do público ao compreender seus anseios.

Principalmente por estar propício a permuta de saberes, a arte circense permite interações que amplificam horizontes artísticos, como é o caso da interação entre o circo e o teatro, área de intercâmbio de conhecimentos e grande riqueza de possibilidades.

### CAPÍTULO 3 - ACROBACIAS DRAMATÚRGICAS NO ESPETÁCULO: “NÃO ALIMENTE OS BICHOS”

Cada personagem, no espetáculo “Não Alimente os Bichos”, faz parte de um circo onde suas fantasias esquizofrênicas são intensamente vivenciadas. Em relação ao Jack, ele acredita ser um grande assassino comedor de carne humana e adora sangue, vísceras e tripas. Sua habilidade circense é a corda indiana (tripa gigante), além de adestrar a Monga (com quem se comunica em uma língua inventada) e ser o “*chef gourmet*” do circo que prepara refeições peculiares. Os integrantes alimentam a loucura uns dos outros, sendo que, na realidade o que é servido por Jack como se fossem partes humanas é simplesmente pão.

Essas questões foram determinantes na construção do número cênico “Açougueiro Jack e seus cozidos” de corda indiana (modalidade acrobática aérea que consiste na realização de acrobacias numa corda que gira em torno do seu eixo). Os elementos que constituíram essa cena foram ligados através de uma dramaturgia que propiciou a união e a interação fortalecendo a comunicabilidade da acrobacia no contexto teatral.

A constituição dessa cena acrobática demandou novos conceitos de dramaturgia por conter múltiplas linguagens que necessariamente teriam de estar conectadas. Para isso, considerei a definição de Eugenio Barba quanto à dramaturgia, vista por ele como um trabalho que organiza materiais com o intuito de construir, revelar e tecer relações (1995: 65).

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Neste sentido, não há representação que não tenha “texto”. Aquilo que desrespeito ao texto (a tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, *drama-ergon*, o “trabalho das ações” na representação. [...] Tudo que trabalha com a atenção do espectador é uma ação [...] não somente aquilo que é dito ou feito (BARBA, 1995:68).

Nesse sentido, a dramaturgia não se restringe ao texto escrito, mas se relaciona também com o trabalho de composição das ações. De acordo com essa perspectiva, o ator torna-se elemento importante, pois ele cria a textualidade em conjunto com os outros componentes teatrais.

Contudo, até o grupo decidir coletivamente a utilização de acrobacias aéreas no espetáculo houve muitas discussões sobre a sua execução.

### 3.1. OS DESAFIOS

Ao surgir o interesse, por parte de alguns integrantes do grupo, de utilizar no espetáculo de diplomação “Não Alimente os Bichos” números aéreos circenses, sucederam posicionamentos estruturados no receio de que a presença de tais acrobacias poderiam remeter a puro exibicionismo, sem necessariamente contribuir em questões dramáticas construídas coletivamente.

A problemática citada originou-se com o acréscimo da inviabilidade estrutural, tendo em vista que a realização dessa modalidade implica em um espaço que forneça condições adequadas para a instalação dos aparelhos nas alturas com algumas especificidades como: pé direito alto, estrutura para uma correta fixação e certo distanciamento do público em relação a aparelhagem. Demandas preocupantes ao considerar as incertezas que os integrantes enfrentavam a respeito de onde ocorreria a apresentação do espetáculo, devido à interdição do teatro Helena Barcelos por problemas de insalubridade.

Se esse teatro estivesse propício a receber o espetáculo, seria o espaço ideal, tanto para a concretização do ideário da estória que estava sendo construída, quanto para satisfazer o desejo individual da maioria dos integrantes do grupo: se formar e apresentar num local de esmero e afeto dos graduandos do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Além disso, dispunha de estrutura necessária à instalação dos aparelhos aéreos. Infelizmente, o teatro Helena Barcelos foi fechado para reforma em 2011.

Outro empecilho levantado contra a presença dos números, foi o curto período para a aprendizagem de técnicas circenses, numa fase de demandas diversas como a escrita da peça, ensaios, discussões reflexivas e responsabilidades burocráticas em relação à procura do local para a apresentação. Com a dúvida de onde ocorreria o espetáculo, a insegurança se instaurou e surgiu o receio de não conseguir um espaço coerente com as demandas apresentadas pela peça. Ao considerar a complexidade e exaustão proporcionada por um processo de construção autoral (vivenciado em “Não Alimente os Bichos”), lidar com esse agravante não contribuiu favoravelmente ao grupo. Inclusive, emergiram questionamentos em relação à finalidade de se estabelecer horários destinados ao treinamento circense, sendo que havia a incerteza da utilização

dessas técnicas na peça, tendo em vista a possibilidade do teatro não dispor de estrutura suficiente.

Além do problema com o espaço da apresentação, havia a preocupação em encontrar maneiras de unir o circo com o teatro no número acrobático. A performance circense exige, assim como nos esportes de ginástica competitiva, uma série de concepções estéticas na execução dos números. Busca trabalhar corporalmente o correto alinhamento e a leveza na expressão facial, objetivando a não demonstração do esforço físico; a tradicional “ponta de pé”, o controle preciso de cada ação com o intuito de se evitar o chamado “movimento sujo”, entre outros.

No circo, o arriscar-se é visto com bons olhos pelo público, no sentido da identificação relacionada ao se colocar no lugar daquele que se dispõe ao risco. É o reconhecimento da coragem naquilo em que poucos se dispõem e se permitem realizar. O risco e o acrobata encontram-se praticamente indissociáveis, tendo em vista o tênue limite de separação entre o homem e a busca pelo desafio e superação dos limites. Surge o medo, que ao mesmo tempo em que paira em torno do artista que trabalha movido pela excitação do desafiar-se, também se concretiza no imaginário de cada espectador, unindo público e acrobata numa comunhão.

As imposições técnicas do circo são alguns enquadramentos que estão interligados com um contexto tradicional e histórico, ensinados pelos profissionais dessa área, geralmente, através da demonstração, isto é, da repetição de se fazer igual ao demonstrado, que neste caso ocorre para obtenção da beleza e contentamento visual do público.

Tal metodologia se desenvolveu no decorrer de gerações circenses, tornando-se uma forma de compartilhamento dessas técnicas. A exigência da busca pelo belo é uma questão estética, como também, funcional, pois facilita a realização de determinados movimentos. Quando o acrobata deseja realizar uma “parada de mão” (equilíbrio vertical do corpo controlado pelo posicionamento das mãos em contato com o solo, conhecido também como “plantar bananeira”) e desenvolve o movimento com uma firme “ponta de pé”, esta posição dos pés contribui para que o corpo mantenha-se ereto por mais tempo, proporcionando maior controle durante e após a execução e contribuindo para a eficácia e segurança.

Portanto, no espetáculo “Não Alimente os Bichos”, a apropriação dos enquadramentos técnicos e estéticos circenses, no número/cena acrobática aérea de corda indiana, teve de obter o intuito de uma resignificação que não objetivasse apenas uma reprodução desses elementos no contexto do teatro. Apesar de ter preservado o molde do circo, a técnica e a estética foram contextualizadas dramaturgicamente.

O circo foi a estrutura referencial e protagonizou simultaneamente com o teatro, um híbrido território de fronteiras. “O espetáculo circense obedece a uma sequência de números de atrações que alternam sensações diversas: o medo, a admiração, a alegria etc. Associar essas emoções a uma narrativa significa explorar as potencialidades das artes circenses” (BOLOGNESI, 2003: 187).

Desse modo, após os desafios mencionados, o maior deles foi conciliar as concepções estéticas e técnicas circenses com uma interpretação teatral coerente.

### **3.2. A QUESTÃO DO VIRTUOSISMO**

O assunto focado nesse subcapítulo objetiva evidenciar que o virtuosismo circense pode estar intrinsecamente relacionado a uma dramaturgia, como na cena acrobática de corda indiana do espetáculo “Não Alimente os Bichos”, cujo nome era “Açougueiro Jack e seus cozidos”.

Serão empregados os termos “ginasta” para designar o artista essencialmente circense, e “ator acrobata” para o ator que possui habilidade circense, mas prioriza o teatro. Ambos necessitam e tem o corpo como base estrutural, porém o valor fornecido à palavra se diferencia entre eles. De acordo com Marcus Góis, a possível origem do culto ao corpo no circo, assim como na dança, talvez tenha surgido com o intuito de contra-balancear a importância fornecida às palavras pelo teatro. O autor acrescenta ainda, que a procedência dessa dicotomia encontra-se na excessiva tendência de especializações dos tempos modernos (2005: 78).

O virtuosismo, no circo, é vivido intensamente e pode atingir limites extremos da capacidade acrobática do ginasta, havendo maior probabilidade da existência de erros durante uma apresentação. Isso não ocorre na arte circense predominantemente teatral, porque geralmente a virtuose não supera a importância da encenação, sendo assim, no teatro, os números circenses são realizados após o “absoluto” domínio e confiabilidade técnica de acordo com os objetivos da cena acrobática. Além disso, não é possível

comprometer o enredo da peça, caso alguma falha aconteça em cena que não possa ser solucionada imediatamente pelos atores. Quanto à realidade do risco presente no circo, o pesquisador Bolognesi refere-se à morte:

Não se trata, entretanto, de uma morte espetacular. Ela está presente, como possibilidade constante, nos mais diversos números de acrobacias, especialmente os aéreos. O corpo que vivencia tal situação é um corpo sublime que não se diferencia entre a vida e o espetáculo e que, nas alturas, desafia as leis da física (BOLOGNESI, 2003: 191).

O erro em um número acrobático, no circo, encontra-se mais propício à repetição do que no teatro. O ginasta pode, inclusive, realizar várias tentativas até o acerto. No Circo-Teatro, esta possibilidade é mais problemática ao considerar a continuidade da narrativa e desenvolvimento da história em si. Portanto, são predileções distintas, enquanto o circo valoriza a espetacularidade corpórea, o teatro estima concepções dramáticas.

Durante o período de análise sobre a utilização dos números aéreos, os termos virtuosismo e exibicionismo foram citados precipitadamente como sinônimos, porém os mesmos se diferem. Segundo o dicionário Aurélio, o primeiro liga-se a detenção de uma habilidade, já o segundo, é aquele que possui o impulso de se exhibir ou mostrar-se em público ostentando-se por vaidade.

No circo, a virtuosidade do ginasta possui finalidades que não se limitam ao ato de exhibir-se simplesmente por vaidade: “A educação corporal do circo induz à realização de atos irreconhecíveis aos homens, no cotidiano. Essa educação de extremo requinte técnico, no entanto, visa à exploração de sentimentos e emoções do público” (BOLOGNESI, 2003: 187). Assim, o corpo espetacular é um fator importante para a manutenção da atratividade circense, pois o espectador é fascinado pelo risco vivido pelos acrobatas em suas performances mirabolantes que colaboram para a sobrevivência do circo e a exploração dos limites do corpo.

A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco. O corpo não é uma coisa, mas um organismo vivo que desafia seus próprios limites. O artista tem consciência da possibilidade do fracasso, que pode se dar em qualquer espetáculo, independentemente de todo treino e de toda perícia. [...] O corpo sublime, no chão ou nas alturas, desafia, em forma de espetáculo, as leis naturais. O circo, assim, trouxe às artes cênicas, no século XIX, a reposição do corpo humano como fator espetacular (BOLOGNESI, 2003: 189-190).

Após se definir a utilização dos números aéreos de tecido e corda indiana no espetáculo “Não Alimente os Bichos”, houve a necessidade de agregar a essas habilidades, elementos que contribuíssem com a dramaturgia do espetáculo, o que fez emergir a questão de como conciliar a virtuosidade técnica do circo com o teatro e ainda enriquecer a estória que estava em processo de construção. Sendo assim, o corpo teria de utilizar a técnica estando permissível à dramaturgia. Quanto à utilização do conhecimento de uma técnica, Dário Fo salienta: “o aprendizado das técnicas não pode ser servil” (DARIO FO *apud* VENEZIANO, 2002: 103).

Precisamente em relação ao número circense de corda indiana, protagonizado pela personagem denominado Jack, a técnica obteve um caráter complementar ao trabalho do ator sendo resignificada e conduzida a favor do espetáculo no sentido de colaboração dramática, tendo em vista que, caso houvesse apenas uma transposição intacta desse número para o teatro, o mesmo poderia tornar-se destoante e ser remetido a uma “simples” demonstração de habilidade.

Contudo, a execução dessa cena acrobática não renegou concepções virtuosas, devido à complexa execução técnica exigida do ator acrobata para a utilização do aparelho, sendo que ainda era necessário sustentar vocal e corporalmente a personagem, com várias exigências técnicas. No circo, cada modalidade possui características e demandas específicas para que seja estabelecido o jogo com o ginasta.

Na cena, a resignificação da técnica ocorreu através da investigação de acrobacias que sugerissem imagetivamente alguma etapa do cozimento de uma tripa gigante (elemento motivador) originada da união de vísceras humanas, isto é, a tripa era a própria corda indiana em si que foi confeccionada especificamente para se assemelhar a ela. Partindo desse pressuposto, cada ação tinha um significado, por exemplo, existe no circo uma acrobacia denominada de “escorpião” (o ginasta fica de cabeça para baixo apenas preso pelos pés) tal posição remetia às carnes expostas em açougues, simbolicamente essa acrobacia era uma carne de vitela que estava “descansando” e que iria acompanhar o prato principal.

Outras exemplificações podem ser relatadas, como foi o caso da conhecida queda “papum” do circo (o ginasta se prende ao aparelho com o intuito de possibilitar uma queda premeditada e controlada do corpo de um ponto a outro do aparelho). Essa

queda representa a ação de se jogar nervos em uma frigideira, como que para fritá-los. O próprio giro da corda simula um liquidificador cortando alguns ingredientes.

A personagem Jack realiza a acrobacia concomitantemente com a fala que era ritmicamente musical, sendo assim, havia uma multiplicidade de linguagens: representação, técnica circense, texto, musicalidade e coreografia. Enfim, houve a coexistência entre o virtuosismo baseado numa raiz técnica e linguagens que confluíam com a estética do espetáculo. A virtuosidade contribuiu para fisgar o público e direcionar sua atenção para as informações transmitidas pela cena, não somente para surpreender através da qualidade do desempenho físico.

No circo, um número acrobático pode deslumbrar o espectador pela própria qualidade da execução em si, sem a presença da interpretação ou representação de uma ação dramática que estão intrínsecas ao trabalho do ator. Entretanto, quando se trata de teatralidade circense, comumente se faz necessário o acréscimo de outras camadas de sentido que agregam ainda mais conteúdos, proporcionando envolvimento da plateia não somente pelo extraordinário e complexidade da realização, como também pela presença do texto, voz, palavra e gesto intencionados.

No espetáculo “Não Alimente os Bichos”, precisamente em relação ao número cênico acrobático “Açougueiro Jack e seus cozidos”, a atenção do público é direcionada para a estória (“para o que está sendo contado”), e não para a complexidade da técnica acrobática em si.

Ao assistir alguns espetáculos que propõem o hibridismo circense-teatral, percebo que quando uma acrobacia com alto grau de dificuldade é seguida por outra com grau igual ou superior e assim sucessivamente, o risco, o deslumbramento e admiração por aquele que se dispõe a tal risco- o acrobata- fisgam o público de uma maneira tão potente que a história em si corre perigo de ser temporariamente esquecida. Neste sentido, considero ser fundamental a presença do equilíbrio entre dramaturgia e virtuosismo, pois quando há o equilíbrio eles são realizados conjuntamente e de forma interdependente.

A virtuosidade circense não impede a inserção do circo no teatro, pelo contrário, pode agir como um elemento complementar. Sendo assim, a técnica virtuosa pode ser direcionada para se abrir a dramaturgia sendo resignificada de acordo com um contexto teatral.

## **CAPÍTULO 4 - ELEMENTOS DA CENA**

### **“AÇOUGUEIRO JACK E SEUS COZIDOS”**

#### **4.1. OBJETOS DE CENA**

Para obter uma maior conexão entre o aparelho acrobático e a cena, optei (após tratar da questão com outros integrantes do grupo) por encontrar possibilidades que viabilizasse a confecção do aparelho e fazer com que o mesmo se transformasse numa “tripa”.

Através do trabalho em conjunto com os alunos das disciplinas de encenação teatral, orientados pelos professores Cyntia Carla, Guto Viscardi e Marcelo Augusto, os autores/atores de “Não Alimente os Bichos” dispunha de equipes, havia uma responsável pela elaboração do cenário, que realizou pesquisas e forneceu propostas de acordo com os anseios do grupo e metas do espetáculo. Entretanto, a confecção de um aparelho circense por demandar conhecimentos específicos quanto ao manuseio e escolha dos materiais utilizados para a sua criação, além de necessitar de um profissional com experiência na área, fez com que eu convidasse o Daniel Lacourt para a confecção, ficando com a equipe de cenário a responsabilidade do tingimento.

No meio de toda a corda indiana, ou melhor, da “tripa indiana” foi colocada uma corda fina, porém muito resistente, a mesma presente na prática esportiva de escalada, ela é conhecida como cordelete; o aparelho composto por tecido de moletom, permitiu concretizar a ideia do Daniel de se fazer gomos (semelhantes ao de uma lingüiça) em toda a sua extensão, o pano com espessura mais grossa fez com que os gomos ficassem mais robustos o que intensificou o efeito, o moletom contribuiu também para uma melhor “pegada”, isto é, ficou mais confortável para manipulá-lo; para manter o aparelho compactado, o tecido teve de ser costurado com um cordão, esta fase foi muito cansativa, de acordo com o Daniel, o desgaste ocorria na dificuldade de fincar a agulha entre suas partes devido a grossa espessura, de fato, ao ajudá-lo na costura percebi o quanto era trabalhoso.

Depois de confeccionada toda a estrutura do aparelho, o seu comprimento -pouco mais de seis metros- criou a necessidade da participação de vários integrantes da equipe para o tingimento. Estenderam a corda no gramado, prepararam a tinta ao acrescentar pigmentos até o alcance da cor avermelhada (posteriormente foi feita uma

coloração mais escura que remetesse a sangue envelhecido) e finalmente, sujando as próprias mãos de tinta, cada um passou a tingir a corda que até então era branca. No intervalo de cada camada, havia um tempo de secagem ao sol e durante o tingimento se teve a preocupação de fazer com que a cor ficasse em múltiplas tonalidades de sangue para que criasse o efeito de carne com partes frescas e desgastadas. Para finalizar, esfregaram areia vermelha na corda e bateram nela para retirar os excessos, tudo foi realizado em um clima de descontração e divertimento.

A ideia de criar o aparelho com uma aparência diferente da forma com que a corda indiana se apresenta no circo, primeiramente partiu de uma necessidade dramática ao agregar sentido, contextualizar e valorizar a sua presença em cena. Para isso, foi de grande importância às sugestões dos outros integrantes do grupo, mas principalmente reflexões entre eu, Nitza Tenemlat e Karinne Ribeiro.

O aparelho circense se transformou num objeto cênico e não foi apenas retirado do circo e colocado no teatro, mudou de aparência. Visualmente, de imediato, transmite o espírito da cena e sugere que nele irá ocorrer algo que não é “apenas” virtuosismo circense. É instigante observá-lo, antes da apresentação, e perceber que ele está diferente e desde a forma inicial com que se apresenta já se encontra ligado à proposta de encenação, pois geralmente, no circo, a corda indiana é encontrada em diferentes cores e espessuras de acordo com o material que é constituída, mas não apresenta nenhuma alteração marcante na aparência.

Os objetos usados na representação também são ações. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações [...] Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação (BARBA, 1995: 65).

A confecção do aparelho com o objetivo de fazer com que representasse uma “tripa”, alimentou a dramaturgia, “deu asas” ao imaginário do espectador, além de ter me impulsionado à realização da cena. Participar da costura do tecido e acompanhar de perto cada etapa da sua concretização, desde a ideia inicial até o tingimento, criou uma intrínseca proximidade com o aparelho, surgindo o sentimento de que literalmente ele faz parte da personagem. A simples observação daquela “tripa” pendurada nas alturas me transportava, e ainda me transporta, à esquizofrenia e ao universo grotesco dessa performance cênica acrobática.

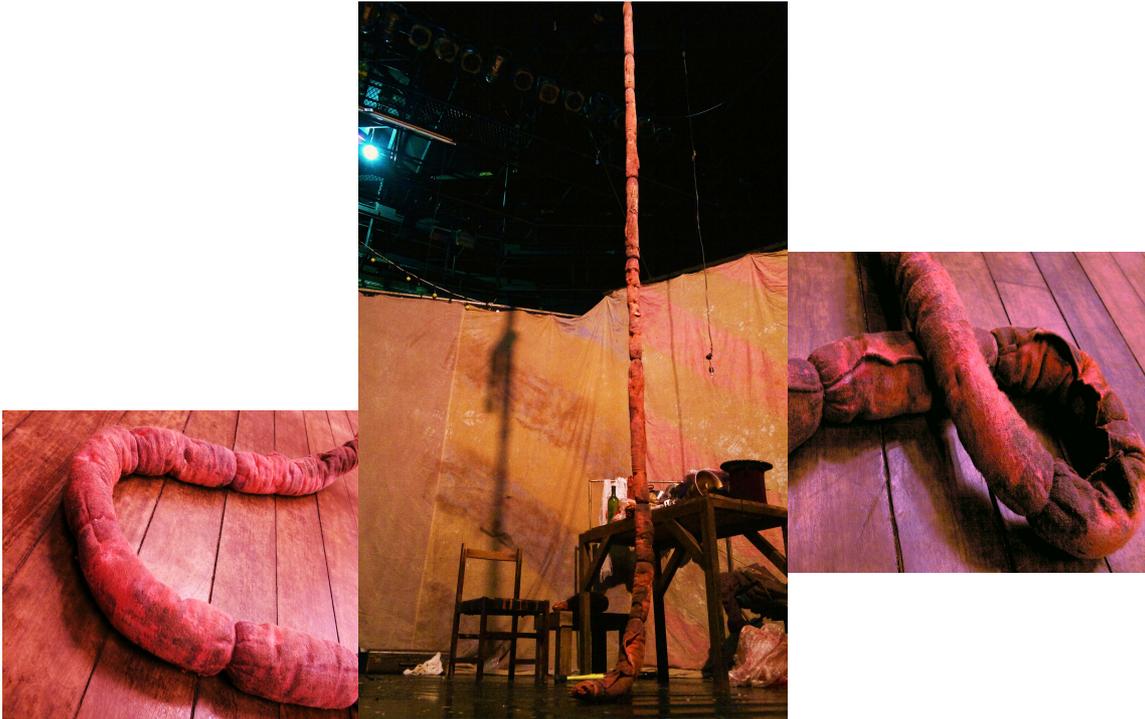


Figura 1. O aparelho resignificado (Fonte: Wéverton Elias)

Os olhares diante da tripa foram de fundamental importância para a construção da cena, tanto este olhar motivador diante do aparelho modificado, quanto à busca do olhar criativo para o encontro de possibilidades de unir o circo ao teatro.

A tripa grotesca na qual o aparelho circense se transformou, promoveu a exacerbação da ilusão e da fantasia no “preparo da refeição” em cena. A própria tripa em si, a começar pela sua aparência, imprime um universo sombrio e amedrontador.

...o fabuloso, o aberrante, o macabro, o demente- enfim, tudo que à primeira vista se localiza numa ordem inacessível à “normalidade” humana- encaixam-se na estrutura do grotesco [...]. Em resumo, o grotesco é o mundo distanciado, daí a sua afinção com o estranho, com o exótico (SODRÉ, 1972: 38).

Criei uma lógica aberrante para o Jack (nome escolhido em homenagem ao Jack: o estripador) que incluía a corda indiana. Apesar dele não apresentar deformações físicas, a sua deformidade encontrava-se fortemente na insanidade mental, vivendo e acreditando ser uma figura assassina impiedosa e temida. Além de considerar a deformidade psicológica extremamente instigante, essa escolha foi influenciada pelo

fato de que seria complicado manter a deformação e realizar acrobacias durante o número se algum membro estivesse comprometido.

O fato do espetáculo apresentar uma estrutura circense constituída por personagens esquisofrênicos e nele haver uma criatura cujo número no circo é preparar uma refeição se enrolando numa coisa que remete à uma tripa, lingüiça ou salsicha, agrega à cena acrobática uma comicidade criada na quebra da expectativa do público, ao estar habituado com números tradicionais de circo com movimentos retilíneos e padrões pré-estabelecidos. “A estranheza que caracteriza o grotesco coloca-o perto do cômico ou do caricatural” (SODRÉ, 1972: 39).

No pensamento dos Modernos, [...], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas (HUGO, 1988: 28-29).

O cenário também estava intrínseco à estética grotesca:



A cozinha é macabra, nela encontram-se penduradas pedaços de misteriosas carnes, panelas encardidas e um pé ensanguentado; sobre uma mesa suja, verifica-se a existência de facas de tamanhos variados, uma garrafa, copos depositados numa travessa, uma cesta com carne e dois recipientes no centro; embaixo da mesa há um saco e atrás se localiza a cadeira e alguns objetos do Jack, muitos vestígios de sangue são evidenciados.

Figura 2. Objetos cenográficos (fonte: Roberto Ávila)

Por motivo do Jack ser o “chef gourmet” do circo- através de reflexões entre o grupo e a equipe de cenário- optamos por criar uma cozinha com vários objetos que exteriorizasse o imaginário da personagem e fornecesse um clima dramático de terror a algumas cenas presentes no espetáculo como o “O lanche da tarde” e “Açougueiro Jack e seus cozidos”.

Segundo Cyro Del Nero, o cenógrafo trabalha com a criação de elementos plásticos, volumes e planos para os efeitos de iluminação, para técnicas de projeções,

para espaços caracterizados por padrões pictóricos e geométricos, para a construção de simbolismos que resultem em uma atmosfera específica de momentos históricos ou estilos dramáticos (2009: 93).

Nero acrescenta ainda que, a criação de uma cenografia teatral requer várias habilidades: é necessário conhecer com segurança volumes, cores, luzes para que ela sirva ao momento histórico, ao clima dramático e ao conflito presentes na obra a ser representada. Por esses fatores, o cenógrafo é um especialista em conflito (2009: 93).

De fato, o papel da cenografia, entre outros, é o de criar uma atmosfera para o espetáculo, conseqüentemente faz-se necessário o domínio dos instrumentos de sua composição. Em relação à cor dos objetos cenográficos na cena acrobática “Açougueiro Jack e seus cozidos”, a equipe de cenário utilizou tonalidades de vermelho em quase tudo que se encontrava na cozinha com o intuito de buscar uma climatização macabra: o vermelho mais intenso nas facas, cadeira e carnes expostas (inspirados em vitrines de açougues) representava o “sangue fresco”, em contrapartida, os vestígios escurecidos de sangue na mesa, no avental e nas panelas são evidências antigas que indicavam anos de extermínio.

Essa temporalidade dilatada, presente no cenário, era fundamental ao considerar que se tratava de um velho circo com estruturas desgastadas pelo tempo (ferrugem e mancha de sangue envelhecido na mesa da cozinha, por exemplo) onde seus integrantes viviam, por opção, separados do convívio social externo. “A cenografia está também envolvida com a configuração interna do edifício teatral, e essa pode ser uma referência fundamental para o partido criativo a ser tomado pelo cenógrafo” (NERO, 2009: 87).

A construção da “tripa indiana” e da cozinha do Jack através de discussões, pesquisas e consensos entre integrantes do grupo, a equipe de cenário e eu resultou num trabalho que me instigou à interpretação.

#### **4.2. ENTRE TEXTOS E CAMBALHOTAS**

O termo “autor-artista” une um conjunto de saberes que podem ser realizados por um artista, englobando ser um pouco ator, um pouco autor e um pouco diretor (MELDOLESI *apud* VENEZIANO, 2002: 110). No espetáculo “Não Alimente os Bichos”, pode-se concluir que cada integrante contribuiu nessas três áreas em níveis diferentes, sendo autores-artistas. Alguns trabalharam mais em algumas áreas do que

outros, o que é natural ao considerarmos as diferentes aptidões, habilidades e pré-disposições individuais.

O texto, escrito, do espetáculo “Não Alimente os Bichos” teve a participação decisiva de Karinne Kibeiro, além da contribuição de outros componentes do grupo. Escrevi a cena acrobática “Açougueiro Jack e seus cozidos” e também participei na escrita de outras. O texto dessa cena nasceu em conjunto com a investigação das acrobacias, neste sentido, a improvisação, guiada pela necessidade de junção entre a técnica circense e o teatro, concretizou a cena acrobática.

No início da cena, busquei movimentos que gerassem um clima misterioso e tensão no público, pelo fato da “tripa” poder apresentar sinais de vida a qualquer momento, afinal ela se constituía de “vísceras humanas” e “animais”. Interessante relatar que neste período a “tripa indiana” ainda não havia ficado pronta, sendo assim, eu treinava no tecido, pois muito do que pode ser feito nele pode ser realizado também na “tripa”.

Devido à motivação da cena se basear no cozimento de uma “tripa”, ao realizar as acrobacias, eu improvisava recitando cada etapa do preparo de refeições, como: buchada de bode, chouriço (feito de sangue de porco), espetinho de testículo de boi, assim por diante. Subia no aparelho assoviando, ensinando uma receita em uma língua inventada, cantarolando canções desconexas, tudo de forma um tanto contida, pois nos locais de treinamento geralmente havia outras pessoas usufruindo do mesmo espaço. Após o grupo conseguir autorização para utilizar o centro olímpico da Universidade de Brasília para treinamento, obtive maior liberdade para a experimentação.

O texto da cena “Açougueiro Jack e seus cozidos”, no decorrer do processo de criação, sofreu várias alterações por ter sido construído conjuntamente com a acrobacia, pois a cada receita que eu encontrava e experimentava acrobaticamente, o texto mudava. Durante o processo de criação, a orientadora Nitza Tenemblat me aconselhou pesquisar receitas em livros culinários que quase toda mãe e avó guardam com todo apreço. Nessa busca, encontrei formas de preparo de iguarias curiosas, entre livros de receitas de bolos e biscoitos, que incluíam coelhos, rãs e olhos de animais como ingredientes principais.

Depois de pesquisar algumas receitas, decidi me apropriar de termos gastronômicos como, “xícara de chá” e “pôr um ingrediente para descansar”. Pela tripa

ser constituída com partes de seres vivos, resolvi acrescentar ao texto trechos como “dentes de criança enfezada”, “miolo de vira-lata” e “nervos de idosos murchados”.

Ao depositar na figura grotesca de Jack a capacidade de realizar acrobacias, o número - que já havia se distanciado dos padrões acrobáticos do circo pelo fato do aparelho remeter a uma tripa - se distanciou ainda mais ao adquirir características grotescas por meio da personagem, que não possuía uma excessiva preocupação com movimentos considerados normalmente “bonitos”. “A divisão do belo e do feio na arte não será em simetria com a da natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução” (HUGO, 1988: 26).

Pode-se inferir que, em se tratando de arte, “a loucura” pode se configurar como algo belo, apesar de destoar dos padrões da realidade. Silveira, em relação ao circo contemporâneo, acrescenta que: “Esse corpo desengonçado, desconcertante e desconcertado está praticamente silenciado nos espetáculos circenses de hoje, que trazem a apresentação de um corpo virtuoso e padronizado, nos padrões estéticos do Circo Contemporâneo” (2006: 34).

Em relação à utilidade e benefícios que o conhecimento de uma técnica proporciona, um pesquisador do circo argumenta:

A técnica é apenas um modo mais racional de intervenção poética, é apenas uma ferramenta a ser incorporada durante a formação do artista, não podendo jamais substituir a capacidade de transcrição do intérprete. Ela amplia possibilidades de intervenção poética, permitindo ao artesão do corpo uma maior liberdade de expressão. Ao final da concepção, o virtuosismo técnico, bem como a força física, devem ser colocados de lado. Não é o corpo que se vê, mas a ilusão que ele projeta em si mesmo (SOARES *apud* SILVEIRA, 1994: 79).

Na cena acrobática “Açougueiro Jack e seus cozidos”, a técnica ampliou possibilidades no cozimento da tripa através do fornecimento de acrobacias e estava propícia a inserção do circo no teatro. Em relação a esta interação, provém o termo “acrobacia dramática” preconizada por Lecoq como uma técnica que justifica dramaticamente o movimento acrobático:

Uma cambalhota pode ser acidental – eu topo com um obstáculo, caio e saio rolando –, como pode ser um elemento de transposição da interpretação: “Arlequim põe-se a rir, chegando a dar uma cambalhota”! Por meio do jogo dramático, o ator atinge um limite de expressão dramática (LECOQ, 2010: 115).

A partir da motivação central da cena, localizada numa receita gastronômica peculiar, o jogo dramático se estabelece fertilizando uma área propícia a gerar sentido à acrobacia. As linguagens acrescentadas à técnica circense, são camadas que produzem sentidos, porém, faz-se necessário constatar que as acrobacias aéreas presentes são as mesmas apresentadas em um número “puramente” circense: se retirada às camadas de sentidos, restará a acrobacia virtuosa. Sendo assim, a acrobacia circense foi preservada, apesar de ter sido resignificada. “No teatro, realizar um movimento nunca é um ato mecânico, mas um gesto justificado” (LECOQ, 2010: 110).

Sendo assim, busquei justificar os movimentos acrobáticos utilizando camadas de linguagens e desde o início do número houve a intenção de se contextualizar dramaticamente a cena através da produção de um clima sombrio diante da “tripa”, afinal a mesma fora constituída de seres humanos, inclusive o nome de uma das vítimas mulheres que fazia parte da “tripa” se chamava Samantha:

*(Som misterioso estilo flamenco, Jack lentamente se aproxima da tripa e realiza os movimentos falando “portunhol”).*

-JACK: Primeiramente és necessário de aproximar cuidadosamente de la tripa para que ella no se assuste, sinto que ainda tiene vida y que és difícil dominá-la.

*(agarra subitamente com uma mão a corda dizendo para a platéia)*

-JACK: Escutem la voz de Samantha buscando sentir el sabor de la muerte. Entonces, vamos cozinhar? Olé!

*(Jack sobe na corda para preparar a tripa por etapas).*

Para ter uma noção das acrobacias que dominava e selecionar entre elas as que poderiam ser aproveitadas para a cena acrobática, pratiquei várias acrobacias aéreas que possuía conhecimento, experimentei algumas maneiras de subir no aparelho utilizando somente as mãos e alternando mãos e pés em busca de uma subida não muito comum, mas que pudesse ser resignificada, até que encontrei uma interessante em que eu ficava de cabeça para baixo.

-JACK: Estica la tripa, estica la tripa,  
estica la tripa estica la tripa aaahhhh



Figura 3. Subida homem aranha (fonte: Wéverton Elias)

Como pode ser verificada, a acrobacia se contextualizou e as gestualidades indicativas do cozimento criaram imagens que possuíam significados, por exemplo, a simples ação de acrescentar “dentes de criança enfezada” à tripa através dos gestos de pegar e jogar, assim como fazer o movimento adicionando “miolo de viralata”, induzia o público a construir imageticamente os ingredientes sendo adicionados.

-JACK: Adicione três dentes de criança enfezada.



Figura 4. Faz o movimento acrescentando os dentes (Fonte: Wéverton Elias)

-JACK: Y después una xícara de chá de miolo de vira-lata.

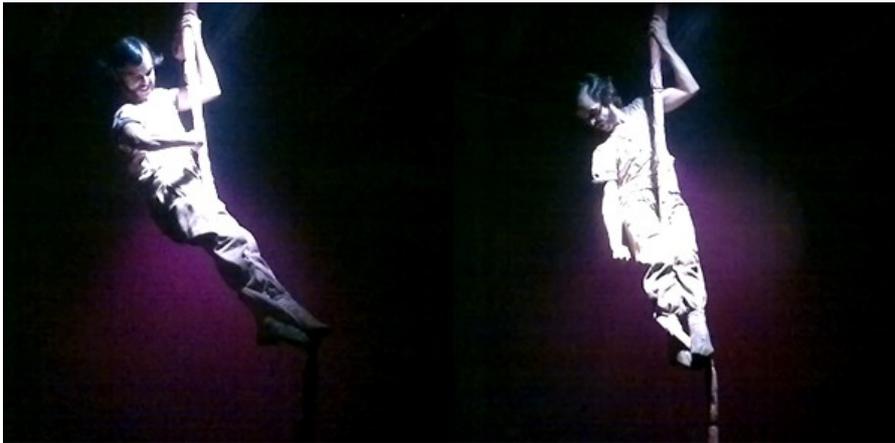


Figura 5. Faz o movimento acrescentando o miolo (fonte: Wéverton Elias)

Busquei movimentos que não apenas ilustrassem o que estava sendo dito, mas que apresentasse formas incomuns de manipulação no preparo da “tripa”. Por exemplo, salgá-la com o suor do pescoço e utilizar uma das pernas para simular o fatiamento de ingredientes.

-JACK: Salgue la tripa!



Figura 6. Passa o suor do pescoço na tripa (fonte: Roberto Ávila)

-JACK: Fatie nervos de idosos murchados: fatie, fatie, fatie!



Figura 7. Prepara a queda “papum solto” e fatia através do movimento da perna (fonte: Wéverton Elias)

Na acrobacia acima, ocorreu a montagem da queda “papum solto” (onde o acrobata se desloca de um ponto a outro no aparelho, uma caída), após a preparação da “queda” ter sido feita através da fixação da corda em partes do corpo, a posição acrobática é aproveitada cenicamente para representar o fatiamento dos “nervos” pelo movimento de estender e dobrar a perna.

Algumas etapas do preparo da tripa são originadas através da própria acrobacia ao reconhecer no movimento acrobático uma rica dramaticidade, tal percepção foi aproveitada em cena, por exemplo, a queda “papum solto” passa a significar: “jogar” ingredientes em uma frigideira para fritá-los.

-JACK: Em seguida, jogue en la frigideira para tostar.

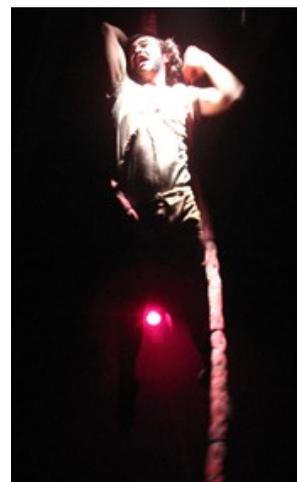


Figura 8. Queda “papum solto” (fonte: Roberto Ávila)

Após a realização de algumas acrobacias, houve o aproveitamento da posição final de cada uma delas para prosseguir com o cozimento da “tripa”. Como ocorreu na etapa em que os ingredientes foram “virados para não queimar” e quando um “pedaço de carne foi selecionado e posto para descansar”, associando as posições resultantes da acrobacia com o preparo da refeição.

-JACK: E vira, vira e vira.

Figura 9. Sustenta o corpo com uma mão e vira de um lado para outro (fonte: Roberto Ávila)



-JACK: Seleccione una peça suculenta de vitela para acompanhar deixe-a descansar!



Figura 10. Acrobacia escorpião (fonte: Roberto Ávila)

O número cênico acrobático termina com o giro e o movimento acrobático justifica-se através de um ingrediente “jogado no liquidificador”.

-JACK: Y para terminar, pegue el caldo de la frigideira y jogue en la liquidificadora e gira, gira e gira.



Figura 11. Jack é girado até ficar demasiadamente tonto (fonte: Roberto Ávila)

A preparação corporal, obtido pelo treinamento, ocasionou, através da improvisação, algumas combinações que foram difíceis de serem executadas em conjunto com a acrobacia, como a interpretação, a fala e o canto. “A facilidade de execução abriu espaço à presença, ao jogo. Essa presença é o lugar da fala, onde o

artista [...] pode nos entregar algumas coisas que estão além da demonstração acrobática” (VALLEUX, 2008: 139).

### 4.3. A FALA

A fala se exterioriza através da produção vocal assim como o grito e o sussurro, a considero como “uma voz organizada” que possui eficaz capacidade de comunicação. “[...] Finalmente surgiu o homem, que se habilitou não somente à fonação, mas principiou a articular os sons, tornando-os compreensíveis e criando, assim, a fala propriamente dita” (LIGNELLI, 2011:226).

Fatores que contribuíram para a evolução da cena “Açougueiro Jack e seus cozidos”, foram a movimentação acrobática, gestual e coreográfica ocorrendo simultaneamente com a produção vocal. Utilizar a voz na realização das acrobacias durante os treinos, tornou possível o acréscimo da narração. Para isso, o prévio domínio da técnica circense foi de fundamental importância.

A fala era pronunciada em um péssimo “portunhol” (mistura de português com espanhol). Tal escolha da língua faz uma referência irreverente aos milhares de artistas circenses latino-americanos que vivem no Brasil. Ela também possuía características rítmicas musicais (uma “fala cantada”) o que demandou um trabalho e preparo físico ainda maior para a sua execução, pois havia a preocupação com a intensidade, frequência, andamento e acentos acrescidos de um ritmo musical, mas que não compromettesse a execução das acrobacias.

O intuito da “fala cantada” era fazer com que o espectador compreendesse, de forma clara, o contexto das acrobacias através do reforço que o canto oferecia ao potencializar o que estava acontecendo em cena, como também, possuía a finalidade de provocar sensações de suspense e estranheza.

Algumas diferenças entre a fala e o canto estão em que a fala, como entendemos hoje, tem como princípio a função pragmática de se fazer entender. No canto, a prioridade encontra-se nas sensações provocadas pela seqüência de sons que podem estar ou não associadas ao entendimento das palavras (LIGNELLI, 2011: 292).

A fala em “Açougueiro Jack e seus cozidos”, objetivou valorizar o entendimento da cena acrobática e produzir sensações no público. Um fator crucial para a realização

da fala mais rítmica, ou seja, uma “fala cantada” em sincronização com a acrobacia, é o controle da respiração. Apesar da musculatura abdominal e intercostal estarem sobrecarregadas, consegui controlar a respiração mesmo em um contexto desfavorável, pois uma das preocupações que tive, desde o processo de criação, foi justamente o movimento acrobático prejudicar a compreensão da fala.

Quanto à emissão sonora, Jerry Grotowsky considera que o ator deve ter a habilidade de compreender todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis. Assim como, criar o som direcionando o ar às partes onde ele é produzido e expandido como um amplificador (1976: 20). A intensidade das acrobacias e toda a sua carga de linguagens inseridas dificultavam a consciência respiratória e propiciava o descontrole. Se já era difícil produzir e manter a voz da personagem que se localizava numa região muito mais grave do que a minha, essa simultaneidade tornou o desafio ainda maior.

Ao refletir sobre o mote da cena que é justamente o “preparo de uma refeição”, percebi que receitas são repletas de verbos que trazem uma ação e que por si só imprime uma dinâmica que foi aproveitada no preparo da refeição. Logo no início aparece o verbo esticar: “estica la tripa”, depois o verbo salgar: “salgue la tripa”, e assim sucessivamente aparecem outros verbos.

A ginástica dramática é acompanhada de uma dimensão vocal, pois seria absurdo querer separar voz e corpo. Cada gesto possui uma sonoridade, uma voz [...] A emissão de uma voz no espaço é da mesma natureza que a realização de um gesto: como lanço um disco num estádio, lanço minha voz no espaço [...] em qualquer outro movimento gesto, respiração e voz são realizados juntos. No movimento, podem ser lançados um som, uma palavra, uma seqüência poética ou um texto dramático (LECOQ, 2010: 112).

De fato, distanciar a voz do corpo desconsiderando a sua complementaridade é um equívoco, em “Açougueiro Jack e seus cozidos”, a fala adquiriu o mesmo grau de importância que a acrobacia, o que se configura como um fator destoante dos números de circo que tradicionalmente valorizam a acrobacia em detrimento da voz e conseqüentemente da fala. Entretanto, deve-se considerar que a arte circense estima a espetacularidade física e muitas vezes não se preocupa com o que a acrobacia tem a dizer, sendo necessário ressaltar que esse fator não desmerece a arte circense, considero apenas como enfoques e necessidades diferentes.

#### 4.4. A MÚSICA

Conforme o pesquisador César Lignelli, música significa a arte das musas, relacionando “musa” com alegria, memória e pensamento de acordo com a origem da palavra localizada numa raiz indo-européia. Assim, sugere-se que a música pode ser vista como a arte de sentir, emocionar e pensar (2011:297).

A música é recorrente tanto nos números circenses quanto no teatro. Entretanto, muitas vezes, ela não é explorada suficientemente ao considerar a sua potencialidade na produção de sentidos. De acordo com Lecoq: “O objetivo é sempre jogar com a música, como faríamos com um personagem, para evitar que ela seja apenas ilustrativa da interpretação ou preencha os espaços vazios” (2010: 90).

Em “Açougueiro Jack e seus cozidos”, ocorreu interações entre a personagem Jack e a música, a força dramática através dessa relação, produzia o clima de suspense e excitação, estes efeitos foram buscados principalmente nos “rasgueados” da música *flamenca* que consiste na técnica de dedilhar as cordas do violão de uma maneira mais abrupta. No início do número, quando Jack cautelosamente chegava perto da tripa, a sonoridade emitida pelo violão agia como uma reação dos espíritos diante da aproximação do seu assassino, “a voz das vítimas”.

O violão, o contrabaixo e o violino foram os principais instrumentos utilizados na cena acrobática. O primeiro, forneceu um suporte melódico constante agindo como uma estrutura base que se alternava somente em momentos específicos, como no início da cena acrobática onde os “rasgueados” foram utilizados em abundância, o segundo, agregava uma densidade maior à base do violão, condizendo com o espírito macabro da cena, já o terceiro instrumento contribuiu para uma compreensão do público mais lúdica, ou seja, divertida, sendo utilizada principalmente quando a “tripa” estava sendo esticada representando o som dela sendo puxada.

O músico Julio Medaglia considera que, “a sonoplastia ideal de um espetáculo é aquela da qual o público não se lembra de ter ouvido os sons, apesar da emoção com a qual os sons colaboraram” (MEDAGLIA *apud* DEL NERO, 2009: 92). De fato, é possível que a sonoridade em uma peça, por estar intrínseca à dramaturgia, faça com que a atenção do público seja voltada para os sentidos e emoções que ela produz e que venha a ser dificultoso recordar dos sons produzidos. Em relação ao número acrobático “Açougueiro Jack e seus cozidos”, houve a intenção de unir intimamente a música à

cena de modo que esse recurso sonoro não desviasse a atenção do espectador para os sons produzidos em si, mas para a cena.

Uma questão que influenciou positivamente esse número foi a presença da música sendo realizada ao vivo. No artigo, “Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral”, Lignelli, com referência às concepções de Camargo, relata sobre o fator enriquecedor do som executado ao vivo e argumenta que o mesmo é o mais aconselhável por se encaixar perfeitamente ao teatro que é uma arte que também se realiza ao vivo, no momento do espetáculo, ao contrário do artificialismo da gravação (2007: 2-3).

A música colaborou, entre outros aspectos, para ampliar a exacerbação da fantasia presente na cena, a linguagem musical tinha a intenção de tocar o público o convidando ao universo onírico, contribuindo na visualização do preparo de uma grotesca “refeição”.

#### **4.5. FIGURINO E MAQUIAGEM**

Segundo Sônia Paiva, o figurino é um componente fundamental na produção teatral. Age como uma segunda pele no ator, seu personagem o veste por completo, dos pés à cabeça. Desde o primeiro momento, antes mesmo de o ator falar, envia muitas informações que estão presentes na sua visualidade. Tudo que engloba a vestimenta do ator deve ser tratado como elemento comunicativo. Cada parte da roupa e da maquiagem, assim como os acessórios que são utilizados, envia sinais do conceito do espetáculo, da estética abordada e elementos mais subjetivos (2011:16).

Os figurinos assim como as maquiagens do espetáculo “Não Alimente os Bichos”, foram realizados através de pesquisas que a equipe de encenação teatral, orientada pela professora Cyntia Carla, realizou sobre as personagens. Foram desenvolvidos conceitos, definida a paleta de cores em consonância com a estética do espetáculo e houve a escolha dos tipos de tecidos que seriam utilizados (muitos deles, retalhos de outras vestimentas que foram reaproveitadas cujo resultado foi bastante satisfatório e econômico tendo em vista que os recursos estavam limitados).



Figura 12. Açougueiro Jack (fonte: Wéverton Elias)

A camisa foi confeccionada com o intuito de conter registros das mulheres atacadas por ele no sentido delas, por instinto de reação ao ataque, tentarem de alguma forma revidar arranhando partes do seu corpo e acabando por rasgar a sua camisa, consequentemente verificam-se vários remendos. A calça e a bota aparentam ser imundas, este efeito foi criado através de manchas feitas com betume, intensificando ainda mais o aspecto aversivo e nojento que compõe a personagem.

Por baixo do figurino havia um colam que protegia o corpo na cena “Açougueiro Jack e seus cozidos”. Momentos antes do Jack subir na “tripa” o avental era colocado na Monga, visto que se não fosse retirado poderia prejudicar os movimentos acrobáticos. Na confecção do figurino foi considerado as características psicológicas da personagem, sendo de grande valia para uma visualidade grotesca.



Figura 13. Jack macabro (fonte: Wéverton Elias)

A maquiagem exteriorizou o caráter amedrontador do Jack. Parte da barba teve de ser preenchida com o cabelo retirado da cabeça, pois havia várias falhas que resultavam numa barba sem volume. O intuito da raspagem lateral da cabeça era a de representar a ação de um fungo que agia no couro cabeludo pela falta de higiene, justificando também o cabelo engordurado. A barba possuía a intenção de envelhecimento, assim como os traços na testa, queixo e bochecha. O nariz se sobressaiu com a maquiagem alimentando o estereótipo macabro, a sobrancelha contribuía para um olhar amedrontador e as olheiras indicavam um aspecto não saudável.

“Na arte teatral tudo é signo, sintoma, sinal de alguma coisa [...] no teatro cada signo adquire um valor significativo mais medido, mais controlado, mais equilibrado, mais decidido em relação ao que queremos comunicar” (PAIVA, 2011:37). Assim, cada aspecto dos elementos empregados contribuiu para a produção de sentidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por ser uma arte diversa, no sentido de conter traços de diferentes manifestações artísticas, o circo possui uma permissividade ao interagir com outras linguagens, porém sem comprometer suas tradições (como ocorre com os números acrobáticos que são aprimorados com o passar dos séculos). Entretanto, o circo se configura também como uma arte altamente resistente quando a questão é manter-se viva, se readequando a períodos históricos e a públicos distintos, enfrentando crises, mas sempre buscando aproximar sua relação com a sociedade.

Os elementos teatrais sempre estiveram presentes no circo, principalmente nas pantomimas realizadas pelos palhaços. No circo contemporâneo, existem muitas companhias que trabalham com a interface circense e teatral, seguindo uma antiga interação que até a atualidade representa uma fronteira de infinitas possibilidades, despertando o interesse cada vez maior de pesquisadores e artistas de ambas as áreas.

O fato de parte dos atores do grupo que compôs a montagem de “Não Alimente os Bichos”, terem passado por alguma experiência nas artes do circo, permitiu com que surgisse o interesse de unir características e elementos circenses ao teatro. Numa estética grotesca sobre personagens esquizofrênicos, o circo foi uma escolha sensata que propiciou ao espetáculo ter uma unidade.

A decisão de utilizar os aparelhos aéreos de tecido e corda indiana na peça causou discordâncias entre o grupo, mas depois de muitas discussões houve o convencimento de que seria possível utilizá-los com intuito dramático. Sempre tive a certeza dessa possibilidade e estava obstinado a convencê-los disso, enquanto alguns colocavam empecilhos sobre a inviabilidade de usar os aparelhos principalmente por considerar que eles serviam ao “exibicionismo”. Mas sempre insisti na questão, apresentando soluções. Hoje percebo o quanto é importante não desistir dos desafios, pois o objetivo da resignificação do número foi realizado e o mesmo recebeu uma crítica positiva.

Desde quando estabeleci que a habilidade do Jack dentro do circo seria a corda indiana, estava determinado a aproveitar o trabalho físico que tinha adquirido no circo a favor do espetáculo. O aproveitamento de habilidades foi realizado com outros integrantes que detinham conhecimentos de mímica, balé, acrobacias de solo, etc. Esse

fator considero ter sido valioso para a excelente receptividade que o espetáculo teve por parte do público.

Utilizei a liberdade de criação que um processo autoral fornece para elaborar um personagem que tivesse características altamente instigantes. De fato, realizei esse espetáculo com prazer. Ao refletir sobre o processo escrevendo esta monografia, pude perceber o quanto me diverti no espetáculo “Não Alimente os Bichos” e o quanto foi imprescindível as colaborações das equipes de encenação para a concretização da peça como um todo e, mais especificamente, para a produção de sentidos na cena acrobática “Açougueiro Jack e seus Cozidos”.

Quanto à comunicabilidade da técnica acrobática, percebo que para a produção de sentidos, o corpo pode ser treinado a estar preparado para usufruir de recursos que podem se aliar à habilidade física, mesmo em estágios de exaustão e risco iminente. A disciplina necessária ao treinamento, com o passar do tempo, me proporcionou uma confiabilidade que me permitiu experimentar novos processos de composição, abrindo um vasto campo de possibilidades. Na interação entre o circo e o teatro é importante investigar o que as acrobacias têm a acrescentar dramaturgicamente.

Treinar habilidades circenses colaborou para a minha formação como ator no sentido de aperfeiçoar minha consciência corporal contribuindo para uma melhor prontidão; também me ajudou a combater o medo de errar em cena, assim como controlar a ansiedade, melhorando minha disciplina, além de agir positivamente na concentração. O acrobata e o ator não podem parar para pensar no meio de uma acrobacia ou de uma cena, pois é necessário agir, estar decidido e preparado. Por exemplo, se um acrobata ocupa seus pensamentos com o risco iminente, ele automaticamente se retrai. Considero que o circo tem muito a contribuir com o teatro, bem como o teatro ao circo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTIGOS, João Carlos e MAGRI, Ieda. *Teatro de Anônimos: sentidos de uma experiência*. Rio de Janeiro: Aeorplano 2008.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1995.
- DUARTE, R. H. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. 1993. 426 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 1993.
- GÓIS, M. V. *Estradas de sonhos: uma contribuição circense na formação do ator*. Pós-graduação em Artes Cênicas (Mestrado em Artes) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2005.
- GROTOWSKY, Jerry. *Em busca de um teatro pobre*. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: Tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo. Perspectiva, 1988.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo e SESC SP, 2010.
- LIGNELLI, César. “*Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral*”. Brasília/DF. UnB, 2007.
- MARTINS, M. F. *O som ouvido, visto e sentido*. (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2011.
- NERO, Cyro Del. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo e SESC SP, 2009.
- PAIVA, Sônia. *Encenação: percurso pela criação, planejamento e produção teatral*. Brasília: Ed. UnB, 2011.
- PIMENTA, D. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 2009. 187 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2009.
- SILVA, E. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SILVEIRA, J. F. B. *Circo Girassol: o saber circense incorporado e compartilhado*. 2006. 240f. Tese (Mestrado em Educação Física) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2006.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. 8ª Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1972.

TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte: Atrações, 1998.

Veneziano, Neyde. *A Cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002.