



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MARCUS VILLA GÓIS

ESTRADAS DE SONHOS:
Uma Contribuição Circense na Formação do
Ator

Salvador
2005

MARCUS VILLA GÓIS

**ESTRADAS DE SONHOS:
Uma Contribuição Circense na Formação do
Ator**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa.

Salvador
2005



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

MARCUS VILLA GÓIS

“Estradas de Sonhos – Uma Contribuição Circense na Formação do Ator”

Dissertação Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção Do Grau De Mestre Em Artes Cênicas, Universidade Federal Da Bahia, Pela Seguinte Banca Examinadora:

Dr. Armino Jorge de Carvalho Bião
(UFBA)

Dr. Mário Bolognesi
(UNESP)

Dr^a. Eliene Benício Amâncio Costa
(UFBA)

Salvador, 18 de março de 2005

AGRADECIMENTOS

A minha família que sempre me apoiou, meu pai, meus irmãos, minha irmã “italiana”,
minha irmã revisora de português, minha irmã consultora de inglês.

A Elisa, que me acompanhou em parte dessa estrada.

A Marília, que me acompanhou em outra parte.

Aos Soterópolis Brincantes: Xande, Kalassa, Carol, Rafa, Maurício e Erick.

À Trupe Brincante: Viviane, Deise, Júlia, Lis e Maria.

A André, Daiana e Karina: amigos e sócios.

A Fábio Baqueiro, pelo *Abstract*.

À Via Magia: Ruy César e Rô Reyes.

Aos vizinhos. Que me suportam de tão próximo. Amigos é claro!

Aos amigos de acrobacias. Estrangeiros e brasileiros.

Aos amigos de teorias. PPGAC. SPA. Etnocenologia. Eliene, Sérgio, Bião, Dinah.

A Ana Paula, Cláudio e Iami.

Aos amigos de cenas. Corpo e Cordel. Trupe Estrada.

Aos amigos da Associação Cultural Arte em Todas as Partes.

Aos amigos das estradas cruzadas, que de alguma maneira se tornaram paralelas.

Muito obrigado a todos,

Resumo

Este estudo teórico/prático, iniciado informalmente em 1997, tem o intuito de aproximar duas artes cênicas tão próximas em sua essência mas tão distantes hoje na prática profissional: o teatro do circo. Sendo, por isso, formalizado e finalizado com esta dissertação de mestrado que se divide em três grandes capítulos. No capítulo *Caminhos Trilhados* é descrito analiticamente o percurso prático do autor com as montagens *Meu Reino por um Cavalo* e *Pano de Roda*, dando seqüência com o curso de Novo Circo feito em Bolonha, na Itália, e o seu resultado final: *Ombra di Luna*, para concluir com o treinamento e o processo de ensaio da sua última montagem: *O Sonho*. No capítulo *Caminhos Investigados* procura-se delinear o surgimento do Novo Circo, a função do texto no teatro, quem já estudou ou trabalhou com o circo para que seus atores cresçam e se desenvolvam no teatro cruzando informações com a Antropologia Teatral e a Semiologia Teatral. Para isso o horizonte metodológico utilizado foi o de Serena, Duarte, Ruiz, Ritis, Artaud, Meyerhold, Eisenstein, Barba e De Marinis. Finalmente no capítulo *Caminhos Imaginados* são apresentadas as considerações finais de um possível percurso para os atores que desejam tornar-se também circenses e para os diretores que desejam fazer teatro físico inserindo elementos circenses em uma encenação. Para isso pedimos a ajuda ainda a Genet, Ruffini e Taviani, principalmente, para posteriormente concluir com a busca de um método e a proposta de um projeto de um curso que pode facilitar novamente a união entre estas duas linguagens.

Palavras-chave: Teatro; Circo; Ator; Montagem; Método; Linguagem.

Riassunto

Questa ricerca teorico/pratica, iniziata in modo informale da 1997, ha l'intenzione di avvicinare due arti sceniche tanto vicine in essenza, ma oggi allontanate nella pratica professionale: il teatro del circo. Essendo, così, formalizzata e finalizzata con questa tesi di post-laurea che si è divisa in tre grandi capitoli. Nel capitolo Caminhos Trilhados é descritto in maniera annalitica il percorso pratico dell'autore nei montaggi Meu Reino por um Cavalo e Pano de Roda, seguendo con il corso di nuovo circo fatto a Bologna, in Itália, e il suo risultato finale: Ombra di Luna; per concludere con l'allenamento e il processo delle prove di suo ultimo montaggio: O Sonho. Nel capitolo Caminhos Investigados cerchiamo d'appuntare l'origine del Nuovo Circo, lo scopo del testo al teatro, chi ha già studiato o lavorato con il circo per che i suoi attori crescono e si sviluppano al teatro, scambiando informazioni con l'Antropologia Teatrale e la Semiologia Teatrale. Quindi, l'orizzonte metodologico usato è stato di Serena, Duarte, Ruiz, Ritis, Artaud, Meyerhold, Eisenstein, Barba e De Marinis. Finalmente al capitolo Caminhos Imaginados sono state presentate le considerazioni finali di una possibile direzione per gli attori che desiderano diventare anche circensi e per i registi che desiderano fare teatro fisico aggiungendo elementi circensi ad una raprezentazione. Così abbiamo chiesto l'aiuto di Genet, Ruffini e Taviani, principalmente, per dopo concludere con la ricerca di un metodo e la proposizione di uno progetto di un corso che può agevolare ancora un volta l'unione fra questi due linguaggi.

Parole Chiavi: Teatro; Circo; Attore; Montaggio; Metodo; Linguaggio.

Abstract

This theoretical-practical study, started in 1997, is aimed at setting up a convergence between two Scenic Arts which are so close in their essences but so far in their current professional practice: Theater and Circus. This study concludes formally with this Master degree thesis, which is divided in three main chapters. In the chapter named “Caminhos Trilhados” [Tracked Paths] the author's practical itinerary is described, starting with the play “Meu Reino por um Cavalo” [My Kingdom for a Horse] and “Pano de Roda” [Round Cloth], continuing with the New Circus course assisted in Bologna, Italy, and its final show, “Ombra di Luna” [Moon’s Shadow], and finally ending with the training and essays for the author's last play, “O Sonho” [The Dream]. In the chapter “Caminhos Investigados” [Investigated Paths], the emerging of the New Circus movement is traced; the role played by the Circus within the Theater is identified, as are the authors who ever studied or worked with Circus in order to make their actors improve and develop, exchanging information with Theater Anthropology and Theater Semiology. The methodological horizon used in this procedure is that of Serena, Duarte, Ruiz, Ritis, Artaud, Meyerhold, Eisenstein, Barba and De Marinis. Finally, in the chapter named “Caminhos Imaginados” [Imagined Paths], the last considerations are presented concerning a possible path for theater actors who wish to become circus ones, as well as for directors who wish to produce physical Theater by inserting circus elements into their plays. In order to achieve that, Genet, Ruffini and Taviani are asked for help. Lastly, a method is researched and a course project is proposed intending to promote once again the union between both languages.

Keywords: Theater; Circus; Actor; Mounting; Method; Language.

SUMÁRIO

The Atrium – A Biografia de uma Viagem – Apresentação	11
Introdução – O Mapa	15
CAMINHOS TRILHADOS (percorridos descalços sobre o leito de um rio)	17
Meu Reino por Um Cavalo	17
Pano de Roda	22
A Proposta Cênica	23
Curso de Novo Circo: Escola de Teatro de Bolonha	26
A Audição	26
A Aula de Loretta – Dança Contemporânea	27
A Aula de Erick Stieffatre – Coreografia	28
A Aula de Valeria Campos – Improvisação	29
A Aula de Benoit e Camila – Novo Circo	33
A Aula de Claudia Buzzi e Vittorio Franceschi – Técnica de Corpo e Interpretação	41
Um Estágio no Circo Baroque	47
Malabarismo	47
Bastão	50
Acrobática	52
Tecido	55
Ombra di Luna - Do Mito à Cena	57
A Crítica	63
O Sonho	66

CAMINHOS INVESTIGADOS (diante ao meu coração eu ponho uma lente)	71
O Novo Circo: a Retomada do Corpo e a Contextualização do Virtuosismo	71
As Palavras no Teatro - Séculos e Séculos, Amém	77
Meyerhold, o Naturalismo e os Elementos Circenses	80
Indicações para o Ator Biomecânico	87
O Processo de Montagem	94
Montagem das Atrações	99
O Circo e a Antropologia Teatral - Princípios que Retornam	101
Da Semiologia Teatral e do Teatro-Circo	105
CAMINHOS IMAGINADOS (considerações finais a cerca do caminho)	109
Trilhas e Rumos - do Aprendizado do Ator Circense	109
Roma entre a Prisão e a Fortaleza	114
Em Busca do Método	117
O Projeto	120
Referências Bibliográficas	127
APÊNDICES	132
O Corpo Virtuoso – Recorrências entre o Teatro e o Circo – dos Cômicos dell’Arte aos Palhaços do Circo Francês	132
Resumo da Epopéia de Gilgamesh	143
Tróia ou os Aventureiros da Cidade Perdida	144
ANEXOS	149
Programa do Curso de Estudos em Biomecânica	149
Entrevista Marcello Chiarenza	151
Conferência Internacional na Bienal de Veneza	157
Estórias de Clown	170

Estradas de Sonhos:

Uma Contribuição Circense na Formação do Ator



Foto do cartaz de *Pano de Roda*. Crédito dessa foto e das fotos de *Meu Reino por Um Cavalo* e de *Pano de Roda*: André Cabelo.

The Atrium – A Biografia de uma Viagem – Apresentação

Dois anos vividos em um outro país não podem ser considerados um passeio turístico, não se pode continuar indiferente aos problemas alheios nem se ocultar atrás de livros e se transformar em pesquisador de laboratório, não se pode pensar que se está somente de passagem. A primeira grande dificuldade encontrada por mim na Itália diz respeito à cultura, pois apesar de conhecer a língua não conhecia os lugares, as personalidades e as formas particulares de expressão lingüística, o que retardou a minha integração social. Perdi tempo até conhecer (o que na verdade foi uma escolha apressada e não um encontro natural) as pessoas certas que poderiam abrir os caminhos. Por exemplo, a primeira dificuldade prática foi a de achar uma boa casa para morar. Lá as pessoas são muito desconfiadas com estudantes, apesar de todas as referências da CAPES, da universidade de Bolonha e da "Rolo Banca", o meu banco na Itália. Assim morei três meses em uma casa com muita gente e sem o ambiente propício para o estudo. Finalmente, depois desse período, conheci uma pessoa através do curso de Novo Circo: Matteo Marchetta, que me alugou um quarto grande com toda a casa à disposição.

Por outro lado, a grande facilidade, ou melhor, a grande sorte foi a de encontrar logo no primeiro mês o curso de Novo Circo – que levou seus alunos à Bienal de Veneza, que no ano de 2001 estudou e fomentou a união do circo, do teatro e da dança com o projeto "*O Picadeiro e a Cena*", e a "*Festa Internacional do Circo Contemporâneo*" em Brescia – possibilitando o encontro com especialistas e com outros grupos que desenvolvem um trabalho similar nessa área de pesquisa. De fato, isto gerou uma mudança em meu ponto de vista e permitiu que a etapa italiana desta pesquisa não fosse somente teórica, mas prática. Permitiu a descrição de um processo de trabalho que serviu de base, de ponto de apoio no qual fundamentei a argumentação teórica, exemplificando ou criticando.

Ao conversar com Pino Di Buduo, diretor do Teatro Potlach, ele me contou um pouco da história do seu grupo; disse-me que por volta de 1976 assistiu a um espetáculo do Odin Teatret e depois, porque gostou, foi congratular Eugenio Barba. Este recebeu os cumprimentos e de imediato o convidou para jantar. Conversaram toda à noite e tornaram-se amigos. Depois Pino foi a Holstebro fazer um seminário com o Odin junto com Daniela Regnoli, hoje uma atriz do Potlach. Naquele período Eugenio procurava

uma casa próxima de Roma como sede do Odin na Itália e pediu a Nando¹ Taviani se podia ajudá-lo: Ferdinando Taviani encontrou uma em Fara in Sabina. Em Holstebro, Eugenio comunicou a novidade àqueles que participavam do seminário, mas disse que não se interessava mais por uma sede próxima a Roma; todos quiseram continuar trabalhando com o Odin em Holstebro, somente Pino e Daniela viram naquela notícia uma oportunidade. Pino foi para Fara in Sabina e falou com o prefeito, este simpatizou com Pino e cedeu-lhe aquela casa que tinha reservado a Nando, e assim o Potlach se estabeleceu em Fara in Sabina.

Uma outra estória é aquela de Jacques Copeau², intelectual e crítico de teatro. Estava desgostoso com o que se fazia na França no início do século passado. Criticava duramente os grupos e os atores e sugeria a criação de um outro tipo de teatro. Alicerçado nos dois pilares da sua pedagogia, a ordem e a duração dos projetos, ele também se tornou diretor, construiu um teatro na rua “Colombier”, longe do centro de Paris, onde todos diziam que não funcionaria por que era fora da zona dos teatros. Ele respondeu: então deverei criar um novo público para o meu teatro, um não burguês, não habituado aos teatros burgueses; e assim criou o “Vieux Colombier”, em 1913. Houve um sucesso extraordinário no primeiro ano, mas foi forçado a fechar o teatro por causa da primeira guerra mundial. Depois da guerra retornou e trabalhou com o “Método Natural” de George Hebert³, um marinheiro que tinha criado um método de educação física baseado nos princípios da auto emulação voltada à eficácia da ação, com o qual se podia treinar mesmo aos imprevistos, trabalhando a quantidade mas também a qualidade dos movimentos. Copeau o utilizou para que os atores fossem em corpo e em mente presentes em cena, indo além da técnica, alcançando a criatividade sem cair no automatismo. Mas não somente este método, ele experimentou de tudo, de Stanislavski a Dalcroze passando pelos Clowns Fratellini. Fez um tremendo sucesso em Paris e foi aos Estados Unidos representando a França por dois anos (1917-1919). Do outro lado do oceano fez espetáculos comerciais, porém treinou muito com a sua companhia. Ao retornar percebeu que o Vieux Colombier estava em crise e deu início a uma escola em 1921 que continuou ativa até 1924.

“O ponto crítico constituiu-se da separação de Copeau da sua companhia: penso em particular ao clima criado durante a temporada na América do Norte, à saída de Charles

¹ Tratamento dado a Ferdinando Taviani pelos atores do Potlach.

² CRUCIANI, Fabrizio. *Scappare dal Centro: Storia di Copeau*. In: Registi Pedagoghi, cit. Conferenza a Malta il 7/maio/1992.

³ RUFFINI, Franco. *Teatro e Boxe*. Ed: Il Molino. Bologna. 1994.

Dullin, e ao afastamento progressivo de Louis Jouvet, que foram os companheiros da primeira hora no Vieux Colombier”⁴.

Na seqüência ele fecha o teatro, entra em crise e transfere-se para Borgogna (1924-1929), um pequeno vilarejo na França, mas não foi sozinho, alguns dos seus alunos o acompanharam. Lá trabalharam muito, treinavam, estudavam de tudo, não somente teatro. Havia passado doze meses de treinamentos diários quando os habitantes do vilarejo se perguntavam o que eles faziam, por que se exercitavam tanto e não faziam espetáculos. Era assim, Copeau tinha deixado o teatro e trabalhava somente com os atores. Quando os habitantes pediram aos atores que fizessem uma representação em uma festa típica da cidade, eles foram escondidos de Copeau e se auto intitularam “Os Copiaus”. Naquele dia com um standard escrito “Vieux Colombier” e tocando instrumentos musicais fizeram uma parada. Depois, Copeau reconheceu nesse ato um objetivo para fazer teatro, um valor: satisfazer a ansiedade de uma população que não possui um grupo de teatro com uma representação popular na qual o importante era a necessidade de exprimir as expectativas daquela comunidade.

Assim trabalha o Potlach nos nossos dias, seguindo os dois trilhos dessa estrada de ferro em que tem sempre viajado: um é Fara in Sabina e as suas necessidades culturais, propondo cenas e instalações temáticas em velhos castelos ou em pequenas cidades para uma comunidade desprovida de teatro, e o outro são os espetáculos fechados, nos teatros, para satisfazer aos críticos e ao público especializado.

Então, eu também decidi analisar estes dois trilhos: o primeiro é aquele do teatro institucional, estável, profissional; o segundo é o teatro experimental no qual os atores têm a necessidade de apresentar uma *performance* na rua, com elementos do teatro de bonecos, do circo e da dança; representação esta que chega até a casa de quem nunca foi ao teatro, criando um contexto teatral, festivo e ritual que acontece nas praças e conta com a participação da população local. Esta aproximação com os atores cria no público uma identificação com a cena, pois ele se sente representado em suas emoções e ações. Reforçando assim a importância deste teatro mítico e performático, segundo alguns autores⁵. Nesta dissertação gostaria de falar do teatro vivo, íntimo, vizinho, cotidiano, presente na minha vida.

⁴ Todas as traduções com o texto original no rodapé da página são do autor desta dissertação. ALIVERTI, Maria Ines. *Jaques Copeau*. Editori Laterza. Roma-Bari. 1997. P.47. “*Il punto critico fu costituito dal “distacco” di Copeau dalla sua compagnia: penso in particolare al clima creatosi durante le stagioni in America, alla partenza di Charles Dullin, e all’allontanamento progressivo di Louis Jouvet, che erano stati i compagni della prim’ora al Vieux Colombier*”.

⁵ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

Assim, escrevi em negrito todos os exercícios executados por mim que eu julguei úteis à criação de um “Curso de Teatro-Circo” que devolvesse ao ator um corpo apto à representação. Por estar falando de estradas de sonhos vivenciadas por mim em primeira pessoa, esse é o tom e a pessoa em geral da dissertação. Falo quase sempre em primeira pessoa para ressaltar a estrada solitária desta pesquisa de mestrado. Mas uso também o “nós” quando desejo salientar a participação de um coletivo que atuava efetivamente, e o “se” como sujeito indefinido, classe ou povo, que entende o conceito tratado como verdade.

As traduções dos textos em italiano, alguns no rodapé da página, foram feitas por mim. Por dois motivos: o primeiro foi meu acesso direto às obras em italiano, e a não existência dessas obras em português; e o segundo surgiu quando procurei o livro “*A Arte Secreta do Ator*”, de Eugênio Barba, em português, para substituir às minhas traduções. Não fiquei satisfeito com as traduções feitas pela equipe do Lume de Campinas e mantive as minhas, faltavam por fim frases inteiras da obra original.

De maneira subjetiva e muitas vezes despojada, mas sempre fiel aos acontecimentos, como apenas fiz com o meu encontro com o Potlach em Fara e na Cecília, procurei escrever esta dissertação. E, por que não, visto que soube da estória do Potlach exatamente no carro, enquanto íamos para a Cecília? Nesses novos tempos não é tanto a História com o H maiúsculo que importa, mas as estórias. De fato, falando de mim, da biografia de uma grande viagem que durou seis anos (entre Brasil e Itália), não farei outra coisa senão falar de teatro e de circo e das suas relações. Espero que a minha vida nos seus aspectos mais cotidianos sirva de experiência a vocês leitores, que responda às suas expectativas e necessidades em leituras que não se esperam cultas, mas sinceras em seus aspectos teatrais, circenses e vitais.

Boa viagem a vocês também. Obrigado à CAPES, através do projeto ApARTES, que me deu a oportunidade de viajar ao exterior, ao DAMS na pessoa da minha orientadora italiana Eugenia Casini Ropa que me recebeu de braços abertos e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia que cedeu toda a estrutura para a conclusão desta pesquisa da linha II – Poéticas e Processos de Encenação – do mestrado. Mas principalmente agradeço a minha orientadora do mestrado professora Eliene Benício que soube dar uma forma final às idéias que giravam pela minha cabeça concretizando esta dissertação. Obrigado também a todos que conviveram comigo e que me suportaram nos períodos em que não conseguia pensar em outra coisa, me tornando o chato do computador.

Introdução – O mapa

Uma angústia criada a partir do momento em que entro em uma escola de teatro que não atendia aos meus anseios de preparação corporal para o ator levou-me à procura de novos métodos, entre eles o Circo e a Antropologia Teatral, e a partir destes contatos pude vislumbrar um universo de exercícios, expressões e conceitos que me permitiram atender a essas necessidades.

Interligando o sujeito ao objeto, em *Caminhos Trilhados* falarei de mim, de quando resolvi montar *Meu Reino Por Um Cavalo* (1999) e *Pano de Roda* (2000) com elementos circenses, das minhas experiências para inserir o circo no teatro, de onde fui e com quem. Falarei de Alessandra Galante Garone e do curso de Novo Circo (2001) com o estágio no *Cirque Baroque* na França, relatando e analisando exercícios e mostras de cenas que contribuíram para a criação de um repertório de exercícios. Falarei de *Ombra di Luna* como experiência prática do uso do circo em um espetáculo teatral não dirigido por mim. Ao fim descreverei meu processo cênico depois de dois anos de pesquisa direcionada, uma contribuição circense na formação do ator para o espetáculo *O Sonho*, que dirigi em 2003.

Em *Caminhos Investigados* procurei apontar possíveis causas à criação do Novo Circo, muito mais teatral. Então, usei palavras de Alessandro Serena, Raffaele De Ritis, Roberto Ruiz e Regina Horta Duarte. Mas o teatro como poderia fazer parte, como se inseriria nesta pesquisa? Não podia escrever sobre a história do teatro, não queria, já a escreveram muito bem, melhor do quanto me possa ser útil. Então tentei escrever somente sobre aqueles que imaginaram um teatro diferente, mais corporal, com o foco no ator e não no texto, porém não todos, aqueles que podiam contribuir para a formação do ator a partir de elementos circenses. *As Palavras no Teatro* deu-me a chance de exprimir a minha angústia, o excesso de textos no teatro ocidental baseado em palavras de Artaud e de Barba. Na vanguarda russa do início do século XX, Meyerhold e a biomecânica expressaram a necessidade da construção de um corpo. Também construtivista Eisenstein e mais uma vez Barba nos ensina os processos de montagem e montagem da atração. A Antropologia Teatral criada por Eugenio Barba, que é citado diversas vezes no decorrer do texto, aparece resumida em seus aspectos pré-expressivos. Escrevi também sobre a Semiologia Teatral com palavras de De Marinis e sua relação com o *performance text* e a recepção.

Em *Caminhos Imaginados* busquei uma perspectiva metodológica do uso do circo na formação do ator usando conceitos de Ferdinando Taviani, Mirella Schino, Fabrizio Cruciani, Franco Rufini, Jean Genet e da etnocenologia de maneira dissolvida: quando relatei o transe ao treinamento, quando falei de ritual, de transculturação, de teatralidade e de espetacularidade; sempre procurando perceber o teatro vivo, presente. Apresentei algumas considerações sobre a busca de um método e concluí com a apresentação do projeto de um Curso de Teatro-Circo para a formação do ator a partir da contribuição circense, tendo o corpo como o principal eixo.

Nos *Apêndices* inseri os textos escritos por mim que escaparam à linha lógica desta dissertação. Ressalto algumas recorrências entre teatro e circo feitos juntos (da Commedia Dell'Arte até os palhaços do circo francês). O resumo da epopéia, de Gilgamesh e a descrição de um espetáculo do *Cirque Baroque*.

Nos *Anexos* coloquei alguns documentos que me inspiraram nesta dissertação. Tópicos do programa de Biomecânica de Meyerhold. A entrevista com o diretor do polêmico *Ombra di Luna*, assim como depoimentos de quem mistura hoje o teatro e o circo gravados durante a Bienal de Veneza de 2001. Para completar os anexos deixo a alguns palhaços a difícil tarefa de descrever-se.

CAMINHOS TRILHADOS

(percorridos descalços sobre o leito de um rio)

Meu Reino por Um Cavalo

Em 1996 e 97 alguns espetáculos marcaram passagem por Salvador, entre estes, *Deadly – No Ordinary Angels*, com Debora Pope e Rodrigo Matheus da companhia Circo Mínimo de São Paulo, ou *Prometeu Acorrentado* com o mesmo ator, por causa de sua técnica circense. *Deadley* explorava o trapézio e a corda indiana com o mínimo de texto, já *Prometeu Acorrentado* com o texto de Ésquilo, adaptado, explorava só a corda indiana. Foram espetáculos de grande habilidade da técnica circense fundida com a linguagem teatral. Já espetáculos como *Cravo, Lírio e Rosa*, com Ricardo Puccetti e Carlos Simioni do Lume de Campinas, ou *Roda Saia, Gira Vida*, com o Teatro de Anônimo do rio de Janeiro, são grandiosos por terem um roteiro básico e as ações serem improvisadas com a pureza e a inocência do Clown: personagem único para cada ator, retirado das abissais profundezas do nosso ser, surgido do que há de mais ridículo e transparente em nós. A inspiração em *Meu Reino Por um Cavalo* veio desses espetáculos, foi a primeira vez que dei ouvidos à vontade de juntar as duas linguagens: a beleza e o espetacular do circo com a racionalidade textual do teatro.

Em 1997 eu terminei uma fase muito importante da minha vida, concluí o curso de Bacharelado em Interpretação Teatral na Escola de Teatro da UFBA. Como um aluno que acabou de se formar, e as portas do mercado de trabalho não se abrem imediatamente, continuei na escola de teatro no curso de Bacharelado em Direção Teatral e passei a fazer circo na Escola Picolino de Artes Circenses. Dirigir espetáculos, na verdade, não foi uma escolha fortuita, ao acaso, mas premeditada antes mesmo de iniciar o curso de interpretação. A idéia inicial de conhecer o teatro com o olhar do ator, para somente depois passar a dirigir espetáculos, foi logo apagada da minha mente pois não poderia concluir o primeiro curso com outro objetivo na cabeça. Seriam quatro anos com a cabeça confusa, e por isso até 97 me dediquei exclusivamente à função de ator.

Em 1998 conheci o grupo Soterópolis Brincantes⁶. Em uma tarde, no pátio da Escola de Teatro, me apresentei a eles com um projeto para o espetáculo *Meu Reino Por um Cavalo*, texto de Dias Gomes. Este espetáculo deveria inovar a cena baiana dos últimos

⁶ Grupo formado por Alexandre Luis Casali, Kalassa Lemos, Erick Steffen, Carol Almeida e Rafaela Farias. Além destes também participaram originalmente Marcelinho, músico, e Dílson Nery, ator, que resolveram sair durante o processo por motivos pessoais e foram substituídos por Maurício Pedrosa.

anos, pois se utilizaria dos elementos circenses. Os atores deveriam ter habilidades “estranhas” ao meio teatral; deveriam ser malabaristas, acrobatas e equilibristas, pois o espetáculo seria preenchido de elementos surpresas que dariam ao público uma sensação de originalidade e risco capaz de acordá-lo tanto durante o espetáculo mas principalmente para a sua vida.

Para a compreensão geral do espetáculo é importante a descrição da sinopse do texto para o prosseguimento da análise do processo criativo de *Meu Reino Por um Cavalo*.

Otávio, personagem protagonista, é um escritor de teatro em crise com sua profissão, ele não sabe como retratar a realidade atual. Inicia a peça com personagens da dramaturgia universal, que surgem do imaginário do escritor e desfilam pelo palco. Ele tem uma esposa, Selma, e estão em processo de separação por problemas conjugais e por ele ter uma amante, que mais tarde ela descobre ser Solange. Esta é atriz, e é para ela que ele está tentando escrever uma peça. Otávio está em crise existencial, ele não sabe por que escrever a peça. Como agravante,



Soninha, sua filha de 14 anos, está grávida e não sabe quem é o pai; e seu filho, Tavinho, está envolvido com drogas e quer largar a faculdade.

O texto *Meu Reino Por Um Cavalo* não é linear, é composto de muitos planos: da realidade, da ficção, da alucinação e da memória. Ficcionalmente



Otávio recebe a visita de um imortal da Academia Brasileira de Letras e percebe o quanto é estranha aquela realidade para ele, terminando por assassinar o Imortal. Num misto de memória e alucinação, Otávio conversa com Vianna, um velho amigo escritor, que aconselha-o a mergulhar na crise para poder ter um crescimento interno: “No bonde da história, nunca sente no banco que viaja de costas”⁷. Nosso texto termina com Solange e Otávio juntos, ele se separa de Selma e conclui que a peça que ele deve escrever é exatamente tudo o que está se passando com ele naquele momento.

Escolhi esse texto para a montagem principalmente por causa da indicação cenográfica de Dias Gomes de um trapézio que a personagem Soninha utilizava durante boa parte do espetáculo, e a partir daí iniciaram-se todos os meus problemas.

⁷ Texto de Dias Gomes dito pelo personagem Vianna.

A resposta do grupo foi imediata e com um verdadeiro espírito comunitário produzimos este espetáculo. Durante o processo fizemos *Meu Reino Por um Cavalo – A Festa*, quando colocamos mais de 600 pessoas na Escola de Teatro com shows de música e performances circenses e de bonecos, de onde captamos recursos para o espetáculo e para o grupo. Nós mesmos éramos nossos produtores, figurinistas e cenógrafos. Algumas discussões para doação de trabalho foram necessárias mas nada que afetasse, pelo contrário ajudava, a auto-gestão do grupo.

Iniciamos os ensaios de forma realista, logo após o enxugamento de cerca de 40% do texto *Meu Reino por um Cavalo* de Dias Gomes, quando eu cortei as cenas que achava monótonas ou repetitivas, começamos com a leitura de mesa, procurando as intenções, descobrindo os personagens. Fizemos a análise ativa dividindo as cenas em sub-cenas com um objetivo e uma frase núcleo para cada personagem. Mas logo no início percebemos que se quiséssemos colocar elementos circenses no espetáculo teríamos de iniciar logo um treinamento com os aparelhos circenses, e assim fizemos. Pessoalmente eu dava aulas de malabarismo com bolinhas, monociclo, perna de pau e clown. Mas ainda não havíamos pensado como poderíamos inserir os elementos circenses no espetáculo.

Eu sempre tive a convicção de que se quisermos fazer teatro com elementos do circo, este teatro, então, deveria ser físico. Deveríamos pensar a cena a partir do corpo do ator e não da dramaturgia. E apesar de arraigada em mim uma concepção de teatro stanislavskiana, procurei a partir de então elementos que pudessem dar ao corpo uma base da qual surgiria o personagem com uma voz. Por isso, decidi inserir no treinamento as **partituras corporais** propostas pelo Odin Teatret que consiste na união orgânica de posturas corporais criando uma seqüência de movimentos que pode ser repetida a qualquer momento.

Os nossos ensaios, com duração de três a quatro horas diárias, se compuseram da *primeira parte* de aquecimento, a *segunda parte* com as partituras corporais, a *terceira parte* com o treinamento nos aparelhos e finalizávamos com uma improvisação, em uma *quarta parte*. Nem sempre nesta ordem.

O jogo da **máscara neutra** que fizemos algumas vezes serviu como preparação ao foco e ao desnudamento do ator dos seus gestos cotidianos. O jogo consiste em: todos colocam as máscaras, o último a colocar é o primeiro a começar. Este deve olhar o público, dá um passo e olhar um companheiro. Todos que seguiam com o olhar o primeiro, seguem o segundo, que olha o público, dá um passo... Todos devem ter um objetivo, o primeiro a cumprir olha para baixo e todos o seguem. O ator deve ser contido, não deve representar

nada e não deve destacar-se do coro nunca. O olhar nunca é de canto de olho, mas direcionado pelo nariz.

No aquecimento começamos com o **enraizamento**: imaginávamos uma molinha embaixo do pé que dificultava o calcanhar de alcançar o chão. Cada parte do corpo, iniciando pela cabeça, conduz o movimento, primeiro em uma pesquisa individual mas depois em duplas, conversando com o colega. Neste exercício já se espera perguntas e respostas corporais, uma de cada vez, com pausas, mudanças de ritmos, repetição de movimento ou movimentos antagônicos. Este aquecimento bastante aeróbico durava cerca de quinze minutos e levava os atores à exaustão. Outra forma de aquecimento que utilizávamos como treinamento para o espetáculo *Meu Reino Por um Cavalo* foi a **dança dos ventos** aprendida através do Odin Teatret. Nesta dança de movimentação lateral e ternária (que consiste em estar somente com a ponta do pé direito no solo e o joelho dobrado, depois somente com a ponta do pé esquerdo no solo e o corpo totalmente esguio, depois somente com a ponta do pé direito no solo e o corpo esguio, em seguida somente a ponta do pé esquerdo no solo e o joelho dobrado, e assim por diante...) trabalhávamos as pausas, a concentração de energia (*sats*^{*}) e uma qualidade de energia fluida e leve como o vento.

Nas **partituras corporais** trabalhávamos com o texto já enxuto de *Meu Reino por Um Cavalo*, escolhíamos trechos e para cada palavra do texto deveria corresponder uma postura do ator. Esta postura deveria ser extra-cotidiana* porque em equilíbrio de luxo*, com tensões opostas* e energeticamente diversa: ora fluida, ora tensa, ora masculina, ora feminina. O importante sempre foi a passagem de uma postura para outra, procurando um motivo uma passagem que preenchesse o personagem. Nesta etapa dos ensaios os atores sempre me perguntavam como levaríamos o resultado desta partitura para o palco. Não poderíamos levar para a cena algo tão pouco natural. Então procuramos naturalizar aqueles movimentos, conseguimos somente em parte. Somente Alexandre e Carol levaram as partituras para a cena. Com Xande colocamos no início do espetáculo em um momento de crise existencial do seu personagem, e com Carol numa cena meta-teatral na qual seu personagem representava outro. Mas não sabíamos naquele momento da importância deste tipo de exercício para o ator, quando ele passa a dominar o seu gesto e o seu corpo no espaço-tempo-ritmo do espetáculo, mesmo sem levar as partituras para a cena de fato.

* Palavras melhor explicadas durante o item *O Circo e a Antropologia Teatral – Princípios que Retornam*

Na terceira parte dos ensaios nos dedicávamos ao circo em especial. De cara percebemos que o período dedicado era curto e que precisávamos treinar em casa também. Mas ainda não sabíamos como inserir os elementos no espetáculo. Estávamos treinando aquilo que eu poderia ensinar e o que permitia o espaço restrito de uma sala na Escola de Enfermagem da UFBA, local onde ensaiávamos. Os exercícios de Clown, que fazíamos, consistiam no trabalho com o foco (um ator pega uma bola de tênis, lança a um parceiro pelo chão que passa a **olhar a bolinha** que corre, este pega a bolinha, olha o público e lança novamente a bolinha, assim por diante), no se sentir ridículo (**neném no colo** que chora e o clown procura silenciá-lo a qualquer custo) e no palhaço que se apresenta e **propõe um número**, enquanto o dono do circo escolhe aquele que será contratado. A partir do trabalho com o palhaço conseguimos idealizar a forma geral do espetáculo: no lugar dos personagens da dramaturgia universal (Hamlet, Medeia...) que entravam em cena no texto original nos momentos em que Otávio escrevia, entrariam os palhaços e toda a vez que as imagens do escritor saíssem do papel eles retornariam; o cenário seria um grande circo por cima da cabeça do público. O **treinamento circense** com as bolinhas e monociclo serviu à abertura do espetáculo e a perna de pau não foi à cena. O treinamento com o trapézio ocorreu somente dois meses antes da estréia quando passamos a ensaiar no Palco Verde da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Quase sempre finalizávamos com uma improvisação que pudesse reunir os elementos estudados até aquele momento. A primeira delas foi com as partituras: tentamos fazer dialogar duas partituras diferentes, mas procurávamos ainda algo “realista” e a improvisação não funcionou como eu queria, os atores riam e se desconcentravam antes do final. Fizemos algumas improvisações livres da forma para compensar a anterior e depois fixamos, a exemplo de **Viola Spolin**⁸, quando, onde, quem, o que, o porquê e o como, representando o tempo, o lugar, o personagem, o objetivo, o motivo e a estratégia, respectivamente. Improvisados também eram os exercícios de clown como o do **neném** ou do **número**.

O espetáculo final também foi enriquecido com a banda ao vivo formada por Alexandre Rebouças, Babi Brasil e Lula Sardinha, além da pirofagia introduzida pela atriz Kalassa nas vésperas da estréia e da corda de amarração executada por Maurício com o personagem do Vianinha. O aprendizado do trapézio e da corda de amarração contou com

⁸ SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

a ajuda de Morena Maia e Bianca Simões, estudantes da escola Picolino de Artes do Circo, que prepararam os atores nesses aparelhos circenses.

Após a temporada de apresentações, o grupo no qual parecia haver aquele espírito comunitário que imaginamos nas famílias circenses, se dispersou. Nós todos éramos muito jovens, era a minha primeira experiência de direção e a estréia no palco de muitos dos atores também. Decidimos que deveríamos buscar outras experiências com outros profissionais e outras estéticas, também a realista, e quem sabe, um dia, nos reencontraríamos...

Alexandre se transformou em um grande ator e palhaço: Biancorino. Kalassa tornou-se uma atriz muito procurada nos palcos baianos. Carol também continuou na profissão de atriz e desenvolveu muito o seu palhaço. Rafaela, muito jovem na época, resolveu fazer vestibular para biologia, infelizmente não seguiu a carreira de atriz, tinha um grande potencial. Erick também não continuou com a profissão de ator, em 2004 num triste episódio da violência urbana de Salvador, faleceu. Aquela foi a sua estréia no teatro, foi um dos atores mais empenhados e dedicados que eu conheci.

Pano de Roda

Após ter montado *Meu Reino por Um Cavalo*, fui fazer direção teatral na Escola de Teatro da UFBA. Na disciplina Prática de Ensaio II, cujo professor foi Luiz Marfuz, criamos o projeto Fragmentos da Cena Contemporânea no qual dirigiríamos cenas do teatro de absurdo. Escolhi como dramaturgo Samuel Beckett e o texto *Ato Sem Palavras*. Para esta disciplina tive que estudar profundamente a vida e a obra do autor, coisa que não cabe aqui descrever em detalhes, mas cabe, no entanto, minha justificativa de ter escolhido este texto na época.

Beckett nos anos 50 já pensava na busca da condição humana e este é o tema de toda a sua obra. Especialmente, *Ato Sem Palavras*, é um grito mudo de desespero nas armadilhas e ciladas que a existência nos prega. O fato do texto não ter palavras simboliza toda a nossa impotência diante da vida. Além da força dramática, o não uso de palavras articuladas nos ajudaria a levar este espetáculo a qualquer lugar do mundo, mesmo que se falasse outra língua. Por este motivo também escolhi um monólogo: quanto menor e mais prático de transportar, melhor.

Apesar de Beckett ser muito claro em sua proposta de *Ato Sem Palavras*, ele o escreveu de forma a uma identificação plena em qualquer lugar do mundo, seus elementos mais significativos foram a “água” e a “árvore”.

Queria com essa montagem regionalizar, “abrasileirar”... tratar do “Brasil e dos Brasis”, por isso usei o circo como um dos elementos característicos de nossa cultura. Refiro-me aos pequenos circos, pobres, que rodavam o interior e a periferia das cidades grandes, circos anônimos como: Renascente Circo; Circo Santa Terezinha; Circo Teatro Azes de Pernambuco, Circo Irmãos Gomes. Descobertos e eternizados somente através do registro que Nelson Araújo⁹ nos deixou, pois que senão, apesar de todos nós já termos ido assistir a um espetáculo circense, voltariam ao anonimato com resquícios de saudade em nossas lembranças.

Assim esses pequenos circos, quando não Panos de Roda: “*Últimos destroços de circos... sumário e carente, destituído de mastro e cobertura, o Pano de Roda é o ramo mais aventureiro de toda a organização a que pertence*”¹⁰, foi minha inspiração para a adaptação de *Ato Sem Palavras*. Creio que esta união tenha transcendido a regionalidade e fale ao mundo a problemática da condição humana sem ser totalmente frio e indiferente a minha própria vida.

Ato Sem Palavras é uma peça sem palavras articuladas onde uma pessoa reage de diferentes formas a diversos estímulos inusitados. Primeiro ele reage com curiosidade a um simples assobio chamando-o para fora, depois os estímulos vão se complicando: uma árvore surge e dá-lhe uma sombra, por cima aparece uma garrafa de água que não fica a seu alcance. Depois desce um cubo pequeno que ele coloca sob a garrafa. Ele sobe no cubo e tenta alcançá-la, mas sem êxito. Ao aparecer um cubo maior ele o coloca sobre o menor, sobe nos dois e tomba ao chão. Depois da experiência ele inverte os cubos e quando quase alcança a garrafa esta é suspensa numa atitude de provocação. Ele tenta sair de cena novamente sem conseguir, em seguida tenta suicídio também sem êxito. Tenta simplesmente descansar mas é impedido. Depois de muitas provocações ele desiste de responder a qualquer estímulo.



A Proposta Cênica

Pano de Roda é objetivo, o personagem nada fala, somente executa ações, ele não pode contradizer-se entre duas linguagens: com o corpo dizer algo e com as palavras dizer

⁹ Professor e pesquisador da Escola de Teatro da UFBA, já falecido.

¹⁰ ARAUJO, Nelson. *Duas Formas de Teatro Popular do Recôncavo Bahiano*. Salvador: Edições O ViceRey. 1979.

algo oposto, o personagem não fala. O texto escrito, constituído somente por rubricas, gera a ação e a imobilidade da personagem compondo o texto espetacular.

Substituí a árvore pelo trapézio, a galha da árvore pela sombrinha, os cubos pelos figurinos, estilizando o espaço do circo de interior. Na frente, a cortina é de renda branca, como em fotos pesquisadas de antigos circos, e ao fundo uma imagem de Cândido Portinari: Família de Retirantes; como, em certa medida, pode ser a “troupe” circense. Ou como são as pessoas que saem de Pernambuco, Alagoas, Bahia... em direção a São Paulo pela BR 116, à procura de emprego.

A tentativa de sair de cena do personagem e como ele é jogado de volta ao palco exprime a impossibilidade de evasão deste mundo; para onde a criatura humana foi lançada, sem que houvesse solicitado. Desce um trapézio com uma sombra, uma esperança, um conforto, que logo é retirada quando o homem vai desfrutar. É a inospitalidade do universo que vai acentuar-se mais e mais. Desce uma garrafa com água, sugerindo que ele sacie sua sede. A natureza perversa, porém, ao mesmo tempo em que oferece, impede. Mas houve um crescimento, a personagem compreendeu outras formas de alcançar o mesmo objetivo, apesar de não ter tido sucesso com nenhuma delas. O ser invisível, seu antagonista superior, não permite o êxito.

Ao perceber a impossibilidade de alcançar aqueles objetivos básicos, de simples sobrevivência individual, ele tenta novamente sair de cena pois não quer participar deste jogo, só que ele é outra vez impedido. Uma idéia surge como solução para não depender e não ficar mais a mercê deste ser oculto, dessa Natureza: o suicídio. Mas é impossível atingir, seja a água, sejam os outros objetivos; é impossível viver bem ou mesmo evadir-se, voluntariamente, da vida.

Cansado de lutar, pela vida ou pela morte, busca o repouso, e... este também é negado. Jogado ao chão permanece imóvel, não responde mais aos objetivos que agora tornaram-se simples: “a garrafa balança em frente ao seu rosto”¹¹. Renunciou todo o desejo de vida ou de morte, percebeu a crueldade da natureza quando não conseguiu descansar dignamente. Agora não responde a mais nada. O trapézio e a garrafa podem desaparecer novamente. Nada resta senão olhar as mãos impotentes, testemunhas de sua incapacidade de arrastar a vida num universo hostil.

O lúcido e o objetivo levam à amargura e ao pessimismo; o que simplifica, a falta de palavras, é a angústia de não dar nenhum grito de protesto nesta imagem crítica da

¹¹ BECKETT, Samuel. *Ato Sem Palavras*.

miséria do homem diante de um ser que só se manifesta com apitos estridentes e com a manipulação de estímulos e barreiras à sua vida. O que no início aparece como um convite ao deleite, com muito mais ânimo e vivacidade da personagem, vai tornando-se desgastante e impossível, levando a personagem a ir perdendo suas forças, a ir contendo seus gestos e expectativas mais e mais. Vai desde grandes movimentos, como uma estrela, até olhar simplesmente as mãos no final, sem esperanças: “*constatando a inutilidade dos esforços diante de um mundo absurdamente hostil, em que Deus parece não existir: um Deus bom e compreensivo*”¹².

A leveza do circo foi transformada: é um circo pobre onde a dureza da vida contracena com os personagens; a possibilidade de voar quando retirada é mais angustiante que a possibilidade de descansar à uma sombra; o trapézio parado, o ator com movimentos secos e quase robóticos, deu a densidade que a cena necessitava.

O gestual que sugeriu Beckett, olhadas, paradas, pensamentos, deslocamentos etc, foi adaptado: a gestualidade, o subir em um trapézio, calçar uma bota; foram feitos da forma mais enxuta possível, tentando, o máximo, utilizar os gestos essenciais do autor. A gestualidade começa ampla, grande, como uma ansiedade do homem em conhecer tudo, em experimentar tudo, mas com o passar do tempo, com as seguidas frustrações, a gestualidade se contém, exprimindo um amadurecimento e uma desesperança do homem, até que, no final, já sem expectativa alguma, ele somente olha as mãos.

Para este espetáculo trabalhamos, eu e a atriz e dançarina Marília Cunha, principalmente com o **treinamento circense** do trapézio e do suíngue (tochas de fogo que eram executadas com uma música), mas por causa da gestualidade trabalhamos muito também com a **máscara neutra** e os golpes de cabeça que consistem na girada rápida e no olhar com o nariz. Desenvolvemos também um exercício de ritmo que consistia em **contar até três** entre as ações e um outro que ritmava as ações em intervalos de oito tempos. Assim, o ator deveria, por exemplo, olhar a água, contar até três, olhar o público, contar até três, olhar a mão, contar até três, tentar alcançar a água. Depois que conseguimos o tempo-ritmo necessário para criar uma comunicação com o público relativizamos a contagem.

Foi preenchida a movimentação dos objetos inanimados com a música de uma flauta (representando a expressão do ser superior), ela sofre uma aceleração do ritmo dando a impressão, conotando, um aumento de ansiedade do Deus. Apesar de ser infinitamente mais poderoso que o homem, este ser superior enfim percebe que o homem é dotado de

¹² BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.

livre arbítrio pois este despreza todo o estímulo que lhe é dado. O figurino representou um homem comum: paletó e gravata. O cartaz do espetáculo é uma foto de um boneco trapezista de papietagem nas cores azul e branco (tamanho A3 e metade de sua largura). A maquiagem é discreta mas com uma leve máscara branca.

Para a montagem deste espetáculo ensaiamos nos últimos meses de 1999. A mudança de nome de *Ato sem Palavras* para *Pano de Roda* deu-se por se tratar de uma obra adaptada para o universo circense. Em julho de 2000 participamos do 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau. Em setembro do mesmo ano quando dirigia os ensaios de *Suburbano Coração*, cuja estréia infelizmente não pude assistir, e assim que terminei uma temporada de *A Cobra Morde o Rabo* (espetáculo de teatro de bonecos), viajei para a Itália com o objetivo de estudar o teatro circense feito naquele país.

Curso de Novo Circo: Escola de Teatro de Bolonha

A Audição

Em comum acordo com minha orientadora italiana resolvi fazer o curso: “*Nouveau Cirque*”; na Escola de Teatro de Bolonha, pois seria um curso prático com carga horária de 700 horas, compatível com um curso superior breve. De acordo com meu projeto de pesquisa inicial este curso serviria para (1) estudar os elementos circenses, (2) pesquisar o Novo-Circo e (3) acompanhar um grupo investigando como ele utiliza-se do circo no teatro: nada melhor do que estar dentro do grupo para fazer este acompanhamento. O relato e a análise de minhas experiências neste curso servem principalmente para deixar o leitor a par dos exercícios utilizados por mim na conclusão desta dissertação, na qual proponho um “Curso de Teatro-Circo”.

Já na audição para entrar na Escola de Teatro de Bolonha, sob a direção de Alessandra Galante Garrone, percebe-se a riqueza do circo, como ele abarca diferentes linguagens como teatro, dança, máscaras etc.

A expectativa foi grande, todos assistiram em silêncio e sem aplausos. A variedade dos números superava o esperado: malabarismos com três, quatro ou cinco bolinhas; contato (a bola que desliza sobre o

corpo), claves, monociclo, suíngue, acrobacias terrestres, clowns, números de rua. Já se percebia que não é só o virtuosismo ou a técnica circense pura que agradava a banca examinadora, a



Foto de todo o grupo com Benoit e Camila do *Cirque Baroque*

inserção na música e a contextualização da cena contavam decisivamente. Assim, foram apresentados números de dança, canto e representação, com pitadas de capoeira, dança do ventre e katakali.

Eram aproximadamente 100 concorrentes a 15 vagas, mas o clima não era tenso. No segundo dia fizemos uma aula com Loretta com princípios de dança, o grupo era realmente diverso. Pessoas preparadas nas técnicas circenses sem nenhuma prática no teatro ou na dança, outros somente dançarinos ou atores. Assim selecionou-se 15 pessoas, penso que aquelas que conseguiram equilibrar melhor as três qualidades artísticas.

A Aula de Loretta – Dança Contemporânea

Em círculo todos repetiram os seus nomes. O conhecimento do primeiro nome rompe a formalidade do tratamento dado na audição, foi a primeira relação entre os futuros atores da escola.

O objetivo inicial do trabalho com Loretta foi a relação com o solo, **queda e suspensão**. Fizemos diversas seqüências de aquecimento e alongamento, depois passamos a improvisar movimentos num primeiro nível, ao solo. O corpo relaxado, mas ativo, desloca-se de um ao outro extremo da sala, a partir das articulações, considerando a gravidade e o pavimento. Na prática, deitado com as costas para baixo, o joelho e o cotovelo direito se aproximam, seguidos pelo lado esquerdo do corpo, como em um **movimento réptil**, antes de reiniciar, girávamos uma vez sobre os joelhos até voltarmos à posição inicial.

Este foi o princípio de todas as suas aulas, o **movimento contínuo**, a passagem de **uma ação a outra sem esforço** numa seqüência corpórea lógica, sob a ação da **gravidade** que nos lança ao **chão que nos sustenta e apóia**. Ainda individualmente improvisamos no segundo nível (até 1 metro de altura) e no terceiro (em pé), somente depois pudemos explorar os três níveis ao mesmo tempo.

Ela deu aos alunos meios para pesquisarem nos seus corpos uma qualidade de **movimento interligado**, fluido; para somente depois buscarem, com um parceiro, uma dança improvisada. Esta dança consiste na ação física de um sobre o outro e na reação deste. Devíamos levar em consideração a força e a direção do impulso dado para, num movimento naturalmente contínuo, reagirmos com outro toque sobre o parceiro. Posteriormente utilizamos os mesmos princípios acrescentando o peso do colega e carregamentos.

Durante o curso Loretta introduziu e desenvolveu seqüências coreográficas que deram noções de espaço, direção e ritmo. Essas noções serviram para fazermos as coreografias das nossas improvisações inspiradas na ação e reação contínua e fluida, com peso e carregamentos, uma espécie de “*Contact Improvisation*”. O interessante dessa qualidade de movimento é a alta densidade dramática que facilita muito o trabalho dos atores, a relação interpessoal é clara, física e não somente conceitual, existe realmente o empurrão, o acolher, a pergunta, a resposta, a conversa corporal... tudo aquilo necessário para criar um jogo de intenções entre personagens.

Outro exercício foi o de **deixar-se guiar por uma parte do corpo**. Sem premeditar o movimento, ao improviso, mudava-se a articulação, se era o joelho a guiar o movimento, passava-se ao quadril e depois ao ombro, voltando à coluna, passando pela cabeça, sempre de modo fluido e espontâneo, trabalhando com um pequeno impulso original que gera uma mudança do baricentro (centro de gravidade) que, por sua vez, sofre a ação da gravidade ganhando velocidade em uma determinada direção que será conduzida por uma outra articulação. Muito parecida com a qualidade de energia e movimento de Trisha Brown¹³, ou seja, articulada, mas ao mesmo tempo fluida, fazendo uso do peso e do contato com o solo.

A Aula de Erick Stieffatre - Coreografia

Como primeira atividade uma **massagem**. Duplas em pé, um com o corpo dobrado para frente, com as costas ao alto, o outro massageava com as mãos abertas os músculos que acompanham a coluna, depois com movimentos do centro para fora, passávamos aos braços depois às pernas.

Depois de alguns dias a estratégia do aquecimento mudou, uma dupla de alunos, diariamente diversa, comandava a primeira parte da aula. Esta foi uma grande medida coerente com o que se afirmava: a força daquele grupo estava na diversidade.

Erick tem a formação em dança. Ele começou a nos ensinar formas e seqüências que ele experimentava alguns instantes antes. Talvez ele já conhecesse a coreografia que queria montar, talvez estivesse acostumado com esta forma de trabalho, o fato é que tivemos de nos adaptar à sua linha de raciocínio.

Continuamos na coreografia por aproximadamente uma semana, o aquecimento evoluiu, improvisamos a dois, enfatizamos os **carregamentos**. Alguém fazia um

¹³ Dançarina e coreógrafa contemporânea americana, nascida em 1936.

movimento que ele gostava e imediatamente todos deviam interromper sua improvisação e repetir aquele movimento.

A partir daquele momento nos perguntávamos como inserir o circo na dança se os atores não estavam preparados. No sábado seguinte faríamos um espetáculo apresentando nosso número da audição e mais a coreografia de Erick, sendo que ele ainda devia fazer uma montagem dos nossos números para que no espetáculo houvesse uma unidade mínima. Ótimo, mas até então não tinha nada interligado. Brilhantemente o professor começou a inserir em sua coreografia os números da audição. Inicialmente, os números que tinham sido de dança e canto, alterou aqui e ali e encaixou na coreografia. Depois os malabaristas, as claves, o bastão e as acrobacias; esses foram mais difíceis: a justificativa conceitual era de instrumentos de força que amedrontam, ameaçam e oprimem o ser humano; por isso, devíamos atacar enquanto fazíamos malabarismos com bolas aquele personagem desesperado, quase um Cristo. A forma que atacamos foi feita de forma coreográfica por Erick e o resultado satisfatório, movimentos contidos e precisos.

O interessante foi assistir ao professor juntando a especialidade de cada um em uma mesma coreografia que transcende o circo. O grupo a esta altura já estava bastante íntimo e na hora do intervalo treinava cada um o que era de seu interesse, o professor observava: pescou muita coisa de um e de outro. O que é ótimo, a instalação de um estado criativo necessário à concepção de um espetáculo, penso que deva nascer a partir da troca e do aprendizado de todos os elementos do grupo. A coreografia finalizou-se com a abertura de uma janela através da qual olhávamos esperançosos o porvir, tudo o que deveríamos ainda aprender, trocar, ensinar...

A Aula de Valeria Campos - Improvisação

No curso, observamos que o Novo Circo precisa de “novos atores”, novos intérpretes comparados, querendo-se ou não, ao *performer*. Essa era a justificativa de não termos tido aulas específicas de circo até então, precisávamos testar esta nova espetacularidade e treinar este “novo ator”. Valeria chegou com este objetivo e propôs que trabalhássemos com números “*singles*” e com o **coro** passando pela **máscara** e seus movimentos articulados.

No tempo dos gregos se pensava que o palco cênico fosse equilibrado sobre a ponta de uma única madeira central, com essa metáfora Jacques Lecoq criou um jogo que Valeria nos apresentou: **o equilíbrio do palco** se dava na medida em que um ator movia-se em uma determinada direção (desequilibrando) e o coro movia-se na direção oposta (re-

equilibrando). O objetivo desse jogo é que a soma dos indivíduos se torne um único personagem, é a ação coletiva sem ter alguém que guie ou lidere, é o coro inteligente e perspicaz, comentando, acautelando, com a mesma função social do coro grego. Com o desenvolver do exercício entrávamos com uma mala ou com uma cadeira, acentuando assim o desequilíbrio; percebemos que o peso de um personagem é maior que o de um ator neutro. O coro, então, deve responder mais precisamente, e o herói (aquele que está guiando) precisa estar atento também ao público e não permitir que a visibilidade seja comprometida.

Seqüência de **aquecimento** das articulações **do pescoço**, com os movimentos da máscara: cabeça adiante, centro e atrás com velocidade, girando para a esquerda, centro e para a direita, depois paralelo ao solo (como um dos movimentos do Katakali), voltados ao chão e ao teto, sempre com um som articulado da boca enquanto se executa os exercícios. Ombros ao alto, centro e abaixo, pressão interna no peito fechando os ombros na frente, pressão interna nas costas levando os ombros para trás. Mãos, com os braços esticados à frente, na direção do ombro, acima e abaixo. **Mãos em forma de “O” e de “bico de pato”**, sempre com tensão e acompanhados de sons articulados com a boca. É a busca de uma automação, não do ator tradicional, mas de um teatro convencional, de máscaras. Pesquisávamos **gestos que exprimem uma ação** como pensar, chorar, ter uma idéia, coração batendo, dor de barriga, fome, loucura, avareza, piedade... sempre através da mímica, descobrimos que a forma que mais funciona é quando não há um contato direto entre as mãos e a parte do corpo interessada e quando o movimento é isolado, articulado do resto do corpo. Quando existe mais de um ponto de tensão no corpo perdemos o foco, a seqüência dos movimentos, e não entendemos a ação. Então, chegamos a conclusão que deve ser feita **uma coisa de cada vez**, e que **o toque verdadeiro denuncia a matéria**: a máscara.

Com a máscara no rosto, assim de primeira, sem muita preparação, experimentamos o **“Nascimento da Máscara”**, outro exercício clássico. Com o rosto voltado para baixo a máscara dorme e respira, vê-se e ouve-se ruidosamente a respiração da máscara, as mãos e os pés são estilizados de forma visível e geométrica. A indicação é de que os personagens mascarados dormem sempre na mesma cama. Quando o ator alcança um determinado nível de energia, conseguido através da respiração, ele pode acordar, ou melhor, a máscara, e então é tudo novo para ela, seu dedo, sua mão, seus pés, sua postura e até mesmo sua respiração. A cada nova descoberta a máscara no rosto do ator através do seu corpo reage imensamente, simpática ou nervosamente, prazerosa ou dolorosamente, mas sempre atenta,

curiosa. A voz é inventada, ela ainda não sabe falar, as ações são precisas, os gestos únicos, é o instinto da máscara. A emoção está em cada gesto, todas as suas ações são conduzidas por causa de uma sensação, inicialmente básica, como a fome (são capazes de comer qualquer coisa), a dor, o frio ou o prazer, por exemplo. O amor, a raiva, o ciúme, a inveja, a avareza e outras emoções mais sutis podem surgir, e é bom que surjam, mas com o tempo, quando ganhar experiência e malícia. A máscara não está só, sabe que há olhos que a observam: o público; então deve reagir a esses olhos, sempre depois de algo inesperado que a surpreenda, observa antes de tudo essa novidade e depois a platéia, mas não precisa comentar nada, uma única olhada, ela percebe que ainda é o foco, o centro, e continua a sua ação.

Quando a improvisação é com mais de uma máscara utilizamos o **pingue-pongue**, ou seja, agimos e somente quando atingimos determinada energia que nos deixa em suspenso passamos o foco. A outra máscara deve começar com aquele nível mínimo de energia, desenvolver mais um pouco outra ação e novamente passar o foco. Fizemos uma improvisação de **três máscaras que dormem e acordam na lua**: funcionava quando todas tinham um mesmo ritmo (ex. sem a gravidade), quando os movimentos eram compactos e limpos, porém com o desenvolver da ação a improvisação se esvaziou, pois não se utilizou a voz, o “**gramlot**” (sons articulados com intenção dramática mas sem sentido semântico) ou pequenas frases sem significado lógico. Talvez tivesse sido interessante uma ação vocal pois o expressar-se através de sons criaria uma força e uma relação que substituiria o pingue-pongue, as ações se tornariam orgânicas. Emitindo sons cada um tem a sua personalidade, age e responde de forma individualizada, cada um tem um estilo próprio, ainda que tentando uma harmonia nos movimentos. Improvisamos também **três empregados que dormem** com a casa desarrumada **enquanto o patrão está para chegar**.

Todos os dias, nós desenvolvíamos um pouco mais esses três exercícios: ações, coro e máscara. Nas ações introduzimos a **luta de espadachins**, o **boxe**, o **aperto de mão que não descola**, o **vestir um capote** e finalmente o **entrar em cena com o Bufão**. Para todas as ações re-descobrimos a articulação: primeiro se chega ao lugar onde se age, prepara-se, age e conclui a ação. Devem ser claras todas essas quatro etapas, podem ser feitas com o mágico “**1,2,3**” entre as ações. Ao iniciar, o ator deve observar a distância do público e dos seus colegas, delimitar seu espaço, longe para que a magia não se rompa, não devem tocar-se, toda a **ação é acompanhada de um som feito pela boca**, uma onomatopéia. A mímica bem feita, tanto do espadachim, do pugilista ou do aperto de mão,

deve ser precisa, limpa e com um ritmo. O ator deve saber bloquear o movimento no momento certo, a coreografia ajuda, a improvisação serve para selecionar o que funciona, para brincar, criar, porém depois deve ser fixada para que a ilusão alcance níveis máximos. Cada ator deve saber com precisão o seu objetivo, este deve ser alcançado através de uma ação sintética, não de uma ação realista, ele deve recriar prazerosa e criativamente uma única ação inesperada recheada com a emoção justa, clara e simples. No aperto de mão, por exemplo, alcançamos uma energia tal que um aluno que segurava a mão do outro entre suas pernas ao cumprimentar era alçado a quase um metro de altura.

Montamos algo para ser apresentado: “*Cinque Lezioni Bolognesi Sul Nuovo Circo*”. Inspirado nas *Seis Lições para um Novo Milênio* de Ítalo Calvino.

- Consistência – uma história mítica de como Deus criou o circo, pelas máscaras, sem máscaras. Valeria intimidou-se pela responsabilidade de utilizar máscaras em somente três semanas, restou a técnica.
- Leveza – a mulher que andava sem tocar o chão. O cego e sua aluna malabarista. O coro de malabaristas que entra para fazer uma audição.
- Exatidão – o coro em fila dava um golpe ou uma série de golpes no acrobata, que saltava e levantava, sempre feliz.
- Multiplicidade – entradas diversas com as quatro etapas (chegar, preparar, agir e sair), cada um com seu personagem fazia três entradas: 1º- nome; 2º- habilidade; 3º- bufão. Depois dois cantores quase líricos, criavam uma cena cômica.
- Visibilidade – uma tapadeira de onde saíam mãos, rostos, pernas, um corpo que flutuava... Tudo sempre muito inspirado em Win Wenders e seus anjos. Um ator olhava e sonhava estas formas, dava ao teatro a forma da própria fantasia. Uma mulher o seduzia com suas acrobacias. Ao fim, dormindo, os anjos o despertavam para este novo mundo e o chamavam para o paraíso, numa grande festa.

Valeria retirou muitas cenas do seu espetáculo com o *Cirque Baroque* e de vídeos como “Pina Bausch”, “Frateli Reinaldo”... Não deixou que o espetáculo se desenvolvesse de forma dramática e introduziu um narrador (ela própria) que quebrava a ação e comentava o que viria a seguir, relacionando com o processo de trabalho durante o curso. Penso que isso deve ter desagradado a muitos, mas creio também que foi uma ação consciente para que aquela apresentação não fosse considerada um espetáculo, mas uma demonstração de trabalho.

A Aula de Benoit e Camila - Novo Circo

Foi grande a expectativa deste módulo, nos outros três não houve aulas específicas de circo, neste sim. Este foi o módulo que nos exigiu mais fisicamente, num primeiro turno trabalhávamos as técnicas do circo e no segundo o teatro.

Tínhamos quase um ritual diário, chegávamos e fazíamos uma **respiração**, todos juntos em um "círculo bonito", como dizia Camila Osório Ghigliotto¹⁴. A respiração consiste em estar na postura certa (coluna ereta, quadril “encaixado”, pés paralelos, com as pontas levemente para dentro, joelhos levemente dobrados, força que puxa a cabeça para o céu e o períneo para a terra) com os braços para baixo e na frente do corpo; na inspiração estes se levantam lateralmente até o ponto mais alto que se possa alcançar, ficando-se na ponta dos pés. Na expiração descemos os braços, com as mãos em forma de oração, pressionando-as, pelo centro do corpo, os joelhos dobram-se levemente. Nova inspiração e novamente tentamos alcançar o ponto mais alto possível, só que dessa vez pelo centro, como na descida, com as mãos em forma de oração. Nova expiração e descemos os braços lateralmente voltando a posição inicial. Fazíamos essa seqüência cinco vezes lentamente e três rapidamente, dependendo do dia o numero de repetições podia mudar, ao gosto de Camila.

Depois da respiração esquentávamos as mãos friccionando fortemente uma contra a outra e as colocávamos na nuca transmitindo aquela sensação quente. Esquentávamos todo o corpo friccionando as mãos contra a cabeça, os ombros, os braços, o peito, o abdômen, as costas e as pernas. Fazíamos o movimento inverso, subindo sem friccionar mas com tapas enérgicos e secos, **estimulando a circulação epitelial e muscular**. Quando a energia do corpo mudava fazíamos uma **corrida** (normal, levantando o joelho, levantando o calcanhar, lateralmente, colocando a mão no chão, saltando...) e ao mesmo tempo um aquecimento das articulações dos ombros, cotovelos e pulsos.

A etapa seguinte consistia no “**potencialização**”, ou seja, exercícios abdominais, flexões e saltos para ganhar força física. Depois fazíamos os **alongamentos**, uma série que cobria praticamente todos os músculos. Quando terminávamos os alongamentos já tinham-se passado, aproximadamente, uma hora e meia de aula. Só então passávamos aos aparelhos específicos de circo. Concentrávamo-nos no trapézio e no tecido, esporadicamente fazíamos também acrobacias.

Quando chegávamos nos aparelhos não aprendíamos imediatamente um movimento

¹⁴ Chilena que morava na França e trabalhava no Cirque Baroque. Desde 2003 voltou a morar no Chile.

inédito, fazíamos outra série de “potencialização”, desta vez específico para aquele aparelho. Assim, os exercícios para o trapézio consistiam em: **enterrar e desenterrar a cabeça** dos ombros, segurando na barra com os braços sempre estendidos; **elevantar o queixo até a barra**, sempre com a cabeça desenterrada; e, por fim, **alçar os pés** até o corpo formar um ângulo de 90°, sem dobrar os joelhos. Para alguns, os mais fortes, era obrigatório também **elevantar os pés até a barra**, sustentando o quadril para baixo. Para cada aluno o número de repetições era diferente dependendo da sua força e condicionamento físico, medidos num dos primeiros dias, em quantas vezes nós conseguíamos alcançar a barra com o queixo. No tecido devíamos **subir e descer duas vezes** em toda a sua extensão, controlando a descida.

Incrível foi perceber o desenvolvimento em três semanas, os músculos cresceram, a gordura diminuiu; as mãos de quem faz trapézio calejam e de quem faz tecido amanhecem doloridas sem conseguir abrir e fechar rapidamente, além de ficar com a cintura e a batata da perna calejada por causa do tecido que se enrola no corpo.

Para **subir no trapézio** deve-se saltar, prender as mãos na barra segurando-a com os polegares sempre em oposição, voltados para frente e com a cabeça desenterrada (foto 1). Balançar o corpo sem dobrar os joelhos e passar os pés entre os braços, sem deixar que eles toquem na barra (foto 2). Dobrar os joelhos sobre a barra, soltar as mãos, balançar o tronco para trás e com o impulso segurar na corda, deslizando a barra do joelho até o encontro da coxa com a bunda (foto 3), sentando na barra.

Vejam algumas posições possíveis no trapézio: fotos 4, 5, 6, 7 e 8.

Para **subir no tecido** deve-se se sustentar somente com a força dos braços, girar o pé direito em volta do tecido (que está no meio das pernas) até que este esteja novamente sobre o peito do pé, pisar com o pé esquerdo no tecido sobre o peito do pé direito, fazendo pressão para que ele não deslize. Então pode-se soltar as mãos, uma de cada vez, segurar mais no alto, folgar a pressão nos pés, e deslizá-los para cima, pressionando novamente mais ao alto. Assim, alternando a força entre braços e pernas se sobe no tecido.

Para sustentar-se no tecido por um tempo maior, devemos primeiro aprender o **nó básico do pé**: segurando-se somente pelos braços, o pé direito gira em torno do tecido até que este esteja sobre o peito do pé, sem deixar que ele escorregue deste ponto, com o pé esquerdo puxar o tecido atrás da batata para frente (pelo lado interior da perna) até que consiga girar o tecido em torno da ponta do pé direito, que fará pressão para baixo, apertando o nó. Nesta posição é possível estar em pé no tecido, ou fazer o Casulo (foto 9).

Vejam algumas posições possíveis no tecido: fotos 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.



1



3



4

cristo



5



6



7



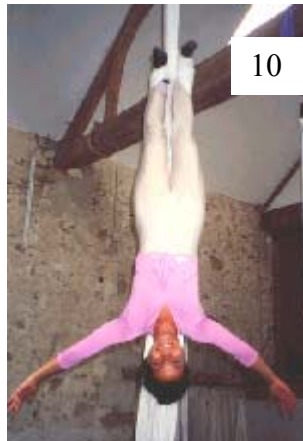
8

Pé de espingarda



09

Casulo



10

Chave de Pé II



12

Chave de Pé



15



11 rã



13



14

Seqüência da queda direta: Tecido lateralmente, fixa na dobra do joelho (de cabeça para baixo), como o início da rã, só que ao invés de enrolar na perna esquerda apóia na sola do pé (13). Deixa escorregar pelo calcanhar (14), o corpo cai até fixar-se como na figura 15.

Às 19h começava o segundo turno da aula de Benoit e Camila indo até às 22h, mesma duração do primeiro turno. Ritualisticamente fazíamos as mesmas **respiração e estimulação epitelial e muscular** do primeiro turno. No lugar da corrida, **saltávamos com os dois pés**, todos juntos no ritmo da música, todos os dias, durante os oito minutos mais longos de toda a jornada! Com o desejo de parar, não fazer mais, deitar-se no chão. Nos últimos dias do trabalho, quando nós estávamos nos acostumando, Benoit retornava o CD sem deixar a música terminar, uma tortura, sem falar dos giros em volta do corpo para a esquerda e para a direita, veloz, com os braços abertos, olhando uma das mãos como se fosse um espelho para não ficar tonto.

Na sala retangular fazíamos **duas filas centrais**, aos pares formava-se um quadrado, íamos pelo centro e retornávamos pelas extremidades da sala executando os movimentos propostos por Camila e Benoit, sempre no ritmo da música, com gestos precisos como um cronômetro e o “**grande olho**”: o mais arregalado possível, com a visão panorâmica. Atravessávamos a sala com:

- ponta de pé (o mais alto possível), joelhos flexionados e braços ao alto,
- ponta de pé, joelhos flexionados, braços girando lateralmente com as mãos passando pela posição de oração,
- posição semelhante a quem corre, calcanhares muito alto atrás, meia ponta de pé, as mãos parecem segurar alguma coisa na frente, o corpo é o mais inclinado para frente possível,
- pequenos saltos com os dois pés, batendo um com a ponta do pé e o outro inteiro no chão, invertendo sempre e avançando na sala, joelhos flexionados e mãos na cintura,
- pequenos saltos com os dois pés, batendo um com a ponta do pé e o outro inteiro no chão, invertendo sempre e avançando na sala, joelhos flexionados e braços para cima e para frente, indicador e polegar formando um círculo,
- saltos em diagonal, alternando o lado e avançando, em sincronia com o parceiro da outra fila,
- salto em diagonal, foco na direção oposta, salto naquela direção, avançam em sincronia as duas filas,

- olhar o parceiro cara a cara, salto para frente e para trás, avançando lateralmente,
- pisa com o calcanhar, transfere o peso para ponta, sola do pé quase arredondada, joelhos flexionados, mãos na cintura (ou braços girando lateralmente com as mãos passando pela posição de oração),
- corpo reto, ponta de pé, cotovelos abertos e na altura dos ombros, mãos que se movem freneticamente com polegar e indicador formando um círculo,
- joelhos totalmente dobrados, agachado e avançando, as mãos não podem tocar o chão,
- olhar fixo no parceiro, postura de flexão, gira o corpo lateralmente, apoiado somente nas mãos e nos pés, avança sem tirar o olho do parceiro,
- joelhos flexionados, o movimento começa no quadril que levanta a perna direita e a apóia avante, transfere o peso, quadril que levanta a perna esquerda e a apóia avante, muito lento com as mãos na cintura, não existe o deslocamento vertical do tronco ao caminhar.
- OBS: o joelho flexionado em todos os movimentos é realmente flexionado, quase a 90°.

Toda a seqüência de exercícios tem como objetivo o **training¹⁵ do ator**. Camila e Benoit são jovens atores com aproximadamente trinta e poucos anos porém com uma grande experiência profissional, já viajaram muito e ela já estagiou na Índia e na China com a Ópera de Pequim. Facilmente se verifica a ligação do seu trabalho com a Antropologia Teatral, ou ao menos pudemos compará-lo às leis enumeradas por Eugenio Barba.

A busca do equilíbrio de luxo: em todas essas passagens estávamos em posições extra-cotidianas, na ponta dos pés e com os joelhos flexionados, caminhando, saltando, enfim, tornando orgânicas posturas nem um pouco comuns. *"A dança da oposição se dança no corpo antes que com o corpo"*¹⁶. Cada vez que atravessávamos a sala havia uma tensão interna ao corpo, pois ao fazer cada uma dessas passagens era necessária a resistência ao movimento, uma força na sua direção e uma espécie de freio na direção oposta.

¹⁵ Em inglês para distinguir do treinamento do atleta, somente físico voltado ao melhor rendimento. No *training* o ator deve também ser eficiente, mas na comunicação emocional com o público. Luís Otávio Burnier chamou de treinamento pessoal.

¹⁶ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *L'arte Segreta Dell'Attore, Un Dizionario di Antropologia Teatrale*. Lecce: Edizione Argo. 1998. pag. 12. *"La danza delle opposizione si danza nel corpo prima che con il corpo."*

*"Para ensinar Azuma a mover-se conforme o jo-ha-kyu a sua mestra segura-a pela cintura e repentinamente a deixa. Azuma se cansa para dar os primeiros passos, dobra os joelhos, pressiona a sola dos pés no pavimento, inclina levemente o busto, depois, abandonada por conta própria, dispara, avança velozmente até o limite prefixado, na frente do qual congela como na beira de um abismo que se abre repentinamente a poucos centímetros dos seus pés."*¹⁷

Um exercício muito parecido a esse descrito por Barba fazíamos também com Camila, embora não fosse citado o nome **jo-ha-kyu** e a filosofia japonesa. Consistia na verdade em duas etapas: a primeira segurar pela cintura enquanto o outro tenta andar e a segunda correr na máxima velocidade e frear repentinamente em um limite pré-definido.

O exercício do "**Grande Olho**" era exatamente igual ao da foto do aluno de Katakali. O indicador e o polegar abrem os olhos, o joelho a noventa graus e a respiração profunda e rápida. Ou, sem os dedos; sentado, forçando a abertura dos olhos enquanto um companheiro acompanha e alerta quando eles começam a fechar-se.

No primeiro dia de aula eles pediram para que portássemos fotografias de pessoas em movimento, um objeto pessoal, um texto não muito longo e uma música de criança, uma música complicada foneticamente ou uma música em outra língua. Com as fotos fizemos um trabalho chamado **fotograma** que consistia em escolher três fotos de pessoas em movimento. O aluno/ator devia repetir aquelas três fotos em movimento numa posição estática, buscando a maior **precisão** possível. Uma vez sabendo copiar as três fotos com o próprio corpo pesquisáramos, junto com Camila, à vista de todos, como **ampliar ou reduzir** corporalmente aquelas imagens sem perder a energia e o sentido original das posturas. Depois treinamos passar de uma imagem a outra num movimento fluido e improvisado, atentos ao que o corpo pedia, com muita tensão e esforço, mantendo a consciência, assim, em todo o corpo. Dos dedos do pé até os dedos da mão existia uma energia que corria ininterruptamente, os olhos grandes,



Um aluno de Kathakali em um exercício para o treinamento dos olhos. (BARBA 1998).



¹⁷ BARBA, 1998. P. 16. (Tradução minha como todos os textos do rodapé em italiano) "*Per insegnare ad Azuma a muoversi secondo lo jo-ha-kyu la sua maestra la trattiene per la cintura e improvvisamente la lascia. Azuma fatica a compiere i primi passi, piega le ginocchia, preme le piante dei piedi sul terreno, inclina leggermente il busto, poi, abbandonata a se stessa, scatta via, avanza velocemente fino al limite prefissato, davanti al quale si arresta come sull'orlo di un burrone che improvvisamente si apra a poco centimetri dai suoi piedi.*"

presentes e vibrantes. A **dinâmica deve mudar**, pesquisar a velocidade, o ritmo, as pausas, as mudanças de direção e de nível.

No exercício do fotograma **contração e expansão** criam energias distintas, gerando conseqüentemente impressões e sensações diferentes no ator e no espectador. **Dilatar** o corpo ao máximo possível e contrair seguindo sua lógica interna era uma das etapas do exercício. Os olhos grandes ajudam a concentração. A um certo momento um musicista inicia uma **melodia** e improvisa junto com o ator, senão, uma música mecânica também pode funcionar. **A voz**, depois que o corpo se move com movimentos fluidos, tonificados e concentrados, deve sair do ator acompanhando o corpo, sem esforço, sem destoar da música. Todo o corpo canta, a voz sai da testa, do umbigo, das costas, depende da posição do corpo no momento. Cantar ou recitar um texto, neste momento o aluno/ator deve escolher uma daquelas três músicas e um texto e deixar que ela saia, sem preconceitos ou tensões na garganta, fluida também.

Mais uma vez usamos diretamente os princípios de Barba como o corpo dilatado:

"O corpo dilatado é um corpo quente mas não no sentido sentimental ou emotivo. Sentimento e emoção são sempre uma consequência tanto para o espectador quanto para o ator (...) as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, (...) se opõem com mais força, mais velocidade em um espaço mais amplo"¹⁸.

Uma vez executado o exercício o aluno cria a consciência dos limites do corpo. A seqüência do fotograma e a posição exata do corpo ganham uma dificuldade que não existia antes. Deve-se pensar pois ainda não está automatizado, não se sabe exatamente aquela posição da mão ou do dedo, ou se o joelho está virado para o lado certo ou não. Com o desenvolver da improvisação as posições começam a tornar-se mais orgânicas e se passa de uma a outra com mais facilidade; acontece que a partir desse momento inicia-se uma seqüência muito previsível tornando-se cansativo para quem assiste. É necessário, assim, ganhar um ritmo, executar uma repetição, transformar a dinâmica constantemente. Os movimentos e a presença cênica são quase sempre os mesmos, mas a cada momento deve-se criar algo novo, mudar a qualidade de energia a partir da improvisação. Camila ajudava dizendo qual a qualidade de movimento que devia ser transformada com o ritmo, e nos indicava quando.

"Tudo isso fascina e às vezes engana: crê-se que se trate somente de um 'teatro do corpo', que requer somente ações físicas e não ações mentais. Mas um modo de se mover no

¹⁸ BARBA, 1998. PP. 32, 33. *"Il corpo dilatato è un corpo caldo ma non in senso sentimentale o emotivo. Sentimento ed emozione sono sempre una conseguenza, sia per lo spettatore che per l'attore(...) le particelle che compongono il comportamento quotidiano sono state eccitate e producono più energia, (...) si oppongono con più forza, più velocità in uno spazio più ampio."*

*espaço manifesta um modo de pensar, é um mecanismo do pensamento desnudado. (...) O 'corpo dilatado' invoca a sua imagem oposta e complementar: a 'mente dilatada'.*¹⁹

Quando a música inicia, com o musicista ali presente, não se sabe exatamente como vai ser aquela relação, quem puxa ou quem segue, mas com o decorrer desenvolve-se uma forma orgânica, não é uma dança, tampouco uma interpretação, mas essas duas artes ajudam na qualidade do movimento. Camila dizia: "*Consciente sem pensar: a consciência gera um estado de aqui e agora, sendo, exercendo no tempo presente; o pensar projeta um futuro que te desconecta do ser*".

E outra vez podemos comparar com os princípios de Barba, pensar o pensamento:

*"Às vezes se tem a sensação que não somos nós a 'pensar o pensamento' e que tudo o que podemos fazer é calar os pré-conceitos que impedem ao pensamento de pensar. No início é uma experiência dolorosa. Antes de ser uma sensação de liberdade, de abertura a novas dimensões, é uma luta entre aquilo que se sabe, aquilo que se decidiu a priori, aquilo a que se aspira, e, de outra parte, a mente-em-vida. É evidente o risco de cair no caos"*²⁰.

O **objeto pessoal** entrava numa terceira etapa quando a seqüência de movimentos era contínua e a música ou o texto, de alguma forma, eram orgânicos, quando já usávamos as diversas caixas de ressonância (abdômen, peito, costas, garganta e cabeça) com uma lógica interna, de acordo com o sentido do texto ou a posição do corpo. Somente depois de quatro ou cinco dias de *training* individual e demonstração de trabalho o aluno/ator iniciava sua pesquisa com o objeto pessoal, que podia ser um(a): guarda chuva, mala, caixa de música, bacia, metrônomo, chapéu, bolsa, roupa de criança, bengala, pau de chuva; qualquer coisa que tenha tido com ele uma aproximação afetiva, ou que, de alguma forma, ficou na lembrança. Para **inserir o objeto na partitura** de movimentos anterior, a primeira coisa a ser feita é imaginar, conceitualmente, onde, quando e como será esta inserção. Depois, tenta-se na prática aquela inserção teórica, mas não se limita a isso. A improvisação deve ser estimulada mas sem perder a qualidade energética da partitura principal, de forma que o ator possa improvisar sempre retornando à base sólida, à linguagem que já tinha sido criada antes. Num terceiro momento da improvisação com o objeto devemos concluir, fechar o ciclo de movimentos, ou com base na partitura inicial,

¹⁹ BARBA, 1998. P. 33. "*Tutto questo affascina e a volta trae in inganno: si crede che si tratte soltanto di un 'teatro del corpo', che implica solo azioni fisiche e non azioni mentali. Ma un modo di spostarsi nello spazio manifesta un modo di pensare, è un moto del pensiero messo a nudo. (...) Il 'corpo dilatato' evoca la sua immagine opposta e complementare: la 'mente dilatata'.*"

²⁰ BARBA, 1998. P. 37. "*A volte si ha anche la sensazione che non siamo noi a 'pensare il pensiero' e che tutto quello che possiamo fare e mettere a tacere i pre-giudizi che impediscono al pensiero di pensare. All'inizio è un'esperienza dolorosa. Prima d'essere sensazione di libertà, di apertura a nuove dimensioni, è una lotta fra quello che si sa, quello che si è deciso a priori, quello a cui si aspira, e, dall'altra parte, la mente-in-vita. È evidente il rischio di cadere nel caos.*"

ou com base no que foi apenas criado. Contudo que a energia se feche, que seja possível, de uma forma ou de outra, fazer-se uma leitura do material exibido.

Depois de alguns dias de *training* interno, com e sem a diretora da escola, chegou o momento de apresentar o percurso de trabalho ao público: o curso, na verdade, era somente de 15 dias, período muito curto para o aprofundamento. O resultado final, se concebido como um fim, deixava a desejar, mas aceitando-o como um *Work in Progress*, o processo de trabalho de uma companhia que quer criar uma linguagem, conseguíamos ver um caminho trilhado, um percurso sincero e válido que pode servir para juntar técnicas de circo ao teatro. O importante é perceber que **com o corpo dilatado**, por causa do *training*, **atingimos também a qualidade da mente dilatada** e que com esta podemos criar um contexto, imagens recorrentes, novas formas de trabalhar com o elemento circense e assim podemos certamente inserir em um espetáculo teatral.

*"A relação entre estas duas margens (corpo e mente dilatada) não condiz somente com uma polaridade que pertence a cada indivíduo no momento em que age, compõe, cria. Liga também as duas polaridades mais amplas e especificamente teatrais, aquela do ator e diretor e a sucessiva do ator e espectador"*²¹.

A nossa mostra final tinha como tema – Êxodo. Criamos, com os tecidos e o trapézio, o ambiente de um navio e de um oceano. Éramos marinheiros, capitães, prostitutas num espetáculo que não tinha uma estória, mas faltava pouco. Afinal só começamos a trabalhar nele nos últimos cinco dias do curso. Apresentamos alguns, não todos, os trabalhos do Fotograma. Fizemos uma entrada coral, um número de trapézio, um com sete tecidos ao mesmo tempo e mais dois, em um outro momento, utilizando-os como um balanço, dando um nó nas pontas. Criamos uma coreografia intitulada *Onda do Mar*, em um espetáculo com muita música, vida, força, energia coral e belíssimas imagens.

A Aula de Claudia Buzzi e Vittorio Franceschi – Técnica de Corpo e Interpretação

Era uma aula de dança contemporânea. Iniciávamos com uma seqüência de alongamentos ao solo acompanhados por uma música, com a passagem fluida de um movimento a outro nos exercitando ao mesmo tempo ao **ritmo e à coreografia**, pontos de apoio de todo o trabalho de Cláudia. Ainda com os mesmos princípios passávamos aos exercícios para ganhar força física: abdominais, flexões e exercícios para as pernas; muito conscientes para não forçar a coluna vertebral quando estávamos deitados, deixando-a sempre em contato com o solo, com pequenos movimentos bem localizados.

²¹ BARBA, 1998. P. 33. “Il rapporto fra queste due sponde non riguarda soltanto una polarità che appartiene a ogni individuo nel momento in cui agisce, compone, crea. Lega anche le due polarità più ampie e specificamente teatrali, quella fra attore e regista e quella successiva fra attore e spettatore”.

Em uma segunda etapa das aulas de Claudia reproduzíamos células coreográficas com as quais desenvolvíamos o **sentido sinestésico**, em sincronia com a música explorávamos as quatro direções no espaço com o lado esquerdo e direito do corpo. Nesta mesma seqüência dividíamos os ritmos em dois ou mesmo quatro tempos sem muita explicação para forçar os músculos à adaptação, sem deixar que a mente comande, reforçando o sentido sinestésico.

No exercício seguinte o objetivo era que a linha externa dos movimentos não fosse interrompida pela linha interna dos pensamentos, assim alcançaríamos a **plasticidade**²². Os movimentos devem ser conscientes mas não automatizados. Na prática deveríamos nos deitar ao solo em oito tempos e nos re-alçarmos em mais oito tempos, guiados por uma determinada articulação escolhida por nós naquele momento. Claudia pronunciava o primeiro tempo (um!) do compasso (neste caso de oito) e marcava os outros em um pandeiro; ao mesmo tempo em que mudávamos a articulação pronunciando-a em voz alta. Sem perder o ritmo repetíamos em quatro tempos (quatro vezes: desce, sobe, desce, sobe), em dois tempos (oito vezes) e em um tempo (16 vezes) essa dinâmica. Assim como o exercício da gota de mercúrio e do cronômetro feitos por Stanislavsky e descritos por Franco Ruffini²³, serve ao ator a manter a consciência em cada palavra ou gesto executado pois à medida em que o intervalo entre as palavras diminuem, aumenta o tempo de acompanhamento da mente em relação aos movimentos, até chegar o ponto em que a **linha interna é ininterrupta**.

Em uma terceira etapa da aula improvisávamos movimentos com **qualidades de energia** diferentes a cada dia. Assim representávamos animais (cobra, cervo, felino, ave) em diversas situações: repousando, comendo, caçando, escapando, cortejando; trabalhávamos com a energia dos quatro elementos (água, terra, fogo e ar) ao solo, em uma altura intermediária e em pé. Dançávamos pela sala mas com a concentração voltada ao interno, ao próprio corpo, o que não quer dizer que o objetivo fosse somente sentir aquela energia; o ator deveria conseguir sentir e expressar aquela energia.

A última improvisação marcante das aulas de Claudia foi o contar uma **história em movimentos corporais** devendo utilizar todo o espaço da sala, podendo fazer uso dos elementos circenses ali dispostos (trapézio e tecido) e da acrobacia. Devíamos prestar muita atenção aos tempos da ação, as pausas e as qualidades energéticas até então trabalhadas. A história era a mesma para todos: um viajante a pé pára na colheita, ao fim

²² Sobre este termo ver item sobre Meyerhold.

²³ RUFFINI, Franco. *Teatro e Boxe*. Bologna. Ed: Il Molino. 1994. P.81

há uma festa da colheita onde ele conhece o amor, porém deve seguir sua própria estrada, escala uma montanha, olha para trás e vê a sua vida passada, continua seu caminho. Não era a mímica que importava, mas a diferença qualitativa de energia empregada de ação em ação. Identifiquei aqui um paralelismo muito grande do princípio descrito por Barba de **energia no espaço e energia no tempo**:

*“A energia no tempo se manifesta através de uma imobilidade atravessada e carregada de uma tensão máxima: é uma qualidade especial de energia que não foi determinada necessariamente de um excesso de vitalidade, nem do uso de movimentos que desloquem o corpo”.*²⁴

Exatamente quando havia escalado a montanha e parado olhava a vida passada. Esta improvisação é muito parecida com algumas descritas por Jacques Lecoq em seu livro²⁵.

Franceschi é um grande ator italiano da velha guarda. Ele trabalhou com textos escritos, novidade até este ponto do curso, muito preocupado com a dicção, articulação e a projeção da voz. Iniciamos os trabalhos da mesma forma em que eu estava habituado na Escola de Teatro da UFBA, com a **leitura à mesa**. Pensando no que seria mais adaptado à interpretação com elementos circenses ele escolheu a forma em **versos**, a poesia. No final deste módulo criamos um pequeno espetáculo interpretando poemas. Os primeiros encontros foram de leituras, escolhas das poesias e definição de quem faz o que.

Em uma segunda fase pensamos em como **adaptar um elemento circense àquele texto**, certamente um elemento que minimamente dominávamos. Assim cada ator pensou uma forma de apresentar o texto e demonstrou a Franceschi. Alguns exemplos:

*Il Venditore di Ventagli (Raffaele Carrieri)*²⁶

Ventagli chi vuole ventagli?

Vendo il vento in ritagli:

Chi vuole ventagli d'aria?

Mia giuliva pazzia,

Zéfiro sono al matino

E a vespro Ponentino.

Chi vuole ventole-stornelli?

Intreccio piumette e piume

Per scacciar le brume

Dai tuoi capelli.

²⁴ BARBA, 1998. P.64. “L’energia nel tempo si manifesta dunque attraverso una immobilità attraversata e caricata da una tensione massima: è una qualità speciale di energia che non è determinata necessariamente da un eccesso di vitalità, né dall’uso di movimenti che spostano il corpo.”

²⁵ LECOQ, Jacques. *Il Corpo Poetico*. Milano. Ubulibri. 2001. P.55.

²⁶ Este poema não foi traduzido pelo seu excesso de subjetividade. Trata-se de um comerciante de vento que deseja vender o vento em suas diversas qualidades. “Ventagli” são leques em português e “Zéfiro” e “Ponentino” são nomes de ventos.

Este foi o poema central do nosso pequeno espetáculo, o transformamos em uma canção, cantava ora um solista, ora o coro. Na verdade eram quadros pois não havia uma linha que unisse as diversas poesias, à exceção desta canção diversas vezes repetida. Ferdinando D'andria, Maila Sparapani e Monica Bellei a interpretaram. Ferdinando com as claves fez uma divisão rítmica e a cada frase mudava a forma de jogar, de extrema dificuldade e virtuosismo. Maila usou a ironia e fez uma vendedora louca furiosa no trapézio. Monica utilizou o bastão como um cata-vento, era uma espécie de vendedora de cata-ventos relacionando-o de alguma forma com o leque (*ventagli*).

<i>Dippold. L'ottico (Edgar Lee Mosters).</i>	<i>Dipoldo. O ótico.</i>
<i>Che cosa vedete adesso?</i>	<i>O que você vê agora?</i>
<i>Globi di rosso, giallo, porpora.</i>	<i>Globos vermelhos, amarelos, púrpuros.</i>
<i>Um momento! E adesso?</i>	<i>Um momento! E agora?</i>
<i>Mio padre e mia madre e le mie sorelle.</i>	<i>Meu pai e minha mãe e as minhas irmãs.</i>
<i>Sì. E adesso?</i>	<i>Sim. E agora?</i>
<i>Cavalieri in armi, belle donne, visi gentili.</i>	<i>Cavaleiros em armas, belas mulheres, rostos gentis.</i>
<i>Provate questa.</i>	<i>Tente esta.</i>
<i>Un campo di grano – una città.</i>	<i>Um campo de trigo – uma cidade.</i>
<i>Benissimo! E adesso?</i>	<i>Boníssimo! E agora?</i>
<i>Una donna giovane e angeli chini su di lei.</i>	<i>Uma mulher jovem e anjos ajoelhados sobre ela.</i>
<i>Una lente più forte! E adesso?</i>	<i>Uma lente mais forte! E agora?</i>
<i>Molte donne dagli occhi vivi e labbra schiuse.</i>	<i>Muitas mulheres dos olhos vivos e lábios cerrados.</i>
<i>Provate queste.</i>	<i>Tente esta.</i>
<i>Soltanto un bicchiere su un tavolo.</i>	<i>Somente um copo sobre uma mesa.</i>
<i>Oh, capisco! Provate questa lente!</i>	<i>Oh, entendo! Tente esta lente!</i>
<i>Soltanto uno spazio vuoto – non vedo nulla in particolare.</i>	<i>Somente um espaço vazio – não vejo nada em particular.</i>
<i>Bene, adesso!</i>	<i>Bem, agora!</i>
<i>Pini, un lago, un cielo d'estate.</i>	<i>Pinheiros, um lago, um céu de verão.</i>
<i>Questa va meglio. E adesso?</i>	<i>Assim está melhor. E agora?</i>
<i>Un libro.</i>	<i>Um livro.</i>
<i>Leggetemi una pagina.</i>	<i>Leia uma página para mim.</i>
<i>Non posso. Gli occhi mi sfuggono di là dalla pagina.</i>	<i>Não posso. Os olhos fogem para além da página.</i>
<i>Provate questa lente.</i>	<i>Tente esta lente.</i>
<i>Abissi d'aria.</i>	<i>Abismos de ar.</i>
<i>Ottima! E adesso?</i>	<i>Ótima! E agora?</i>

<i>Luce, soltanto luce che trasforma tutto il mondo in giocattolo.</i>	<i>Luz, somente luz que transforma todo o mundo em brinquedo.</i>
<i>Benissimo, faremo gli occhiali così.</i>	<i>Boníssimo, faremos os óculos assim.</i>

Quem interpretou este poema foi Vânia Sfiligoj e Massimo Sceusa, eles o transformaram em um diálogo. Fizeram o doutor no trapézio e o paciente sentado no chão sob o trapézio. O médico fazia uma posição ao trapézio e perguntava, o paciente respondia, o doutor mudava a posição e perguntava novamente, o paciente respondia outra vez, assim até terminar o texto. O jogo funcionava quando a posição do trapézio, de alguma forma, correspondia à visão do paciente, pois denunciava o absurdo da situação. É necessária aqui uma precisão muito grande dos dois atores. A imaginação, o detalhe e a precisão devem estar sempre presentes a risco da incompreensão da cena.

Quando se tenta inserir o circo em uma cena teatral procuramos testar várias opções, aquela foi a solução encontrada pelos atores junto com o professor. Eu teria uma outra proposta para esse mesmo diálogo. Seria interessante inverter a situação: o paciente no trapézio e o médico em baixo. A cada ordem do doutor (que poderia ser um gesto ou a primeira parte da pergunta) o paciente executaria uma posição no trapézio, o doutor perguntaria o que ele vê e este responderia sem desfazer a posição. Uma nova ordem e o paciente mudaria de posição, o doutor perguntaria e aquele responderia imóvel, assim até o final do texto. A diferença é que como eles fizeram as posições do médico no trapézio estas significam as visões do paciente; desta nova forma as posições do paciente no trapézio são as lentes através das quais ele consegue ver. Se a cena é enriquecida com os figurinos, com a entrada do paciente no consultório, com a declaração do médico que criou um novo e revolucionário aparelho oftalmológico e a aparição de um trapézio com um grande círculo na frente (ou talvez seja melhor a lira – um círculo preso no teto através de duas cordas onde se pode fazer movimentos similares aos do trapézio) então ela pode ser apresentada em um espetáculo cômico, dependerá das posições escolhidas (semelhantes às visões) e da interpretação dos atores (o que é fundamental).

O próximo poema foi representado por Éster Maria Dazzo que fazia o “*contact*” (arte de deslizar uma bola pelo corpo sem que ela caia) com uma bola de acrílico, similar ao cristal, e por Francesco Manenti que fazia malabares com três bolas. O segredo aqui era jogar com o elemento como se ele não fizesse parte da cena, como se ele fosse um elemento casual e no final viria a revelação. Tudo dependia do ator, de como ele representava sua insegurança e crise existencial, sem se identificar nas artes do poeta, do

pintor ou do músico; mas também a revelação do próprio caráter criando uma ligação afetiva com o saltimbanco no final.

<i>Chi Sono? (Aldo Palazzeschi)</i>	<i>Quem Sou? (Aldo Palazzeschi)</i>
<i>Chi sono?</i>	<i>Quem sou eu?</i>
<i>Son forse un poeta?</i>	<i>Seria talvez um poeta?</i>
<i>No certo.</i>	<i>De certo, não.</i>
<i>Non scrive che una parola, ben strana,</i>	<i>Não escreve além de uma palavra, bem</i>
<i>la penna dell'anima mia:</i>	<i>estranha, o lápis de minha alma pura:</i>
<i>follia.</i>	<i>Loucura.</i>
<i>Son dunque un pittore?</i>	<i>Serei assim um pintor?</i>
<i>Neanche.</i>	<i>Nem mesmo.</i>
<i>Non à che un colore</i>	<i>Não há mais que uma cor</i>
<i>la tavolozza dell'anima mia:</i>	<i>a palheta da alma minha:</i>
<i>malinconia.</i>	<i>melancolia.</i>
<i>Un musico allora?</i>	<i>Um músico então?</i>
<i>Nemmeno.</i>	<i>Nem isso.</i>
<i>Non c'è che una nota</i>	<i>Não tem mais que uma nota</i>
<i>nella tastiera dell'anima mia:</i>	<i>Nos teclados da alma minha:</i>
<i>nostalgia.</i>	<i>nostalgia.</i>
<i>Son dunque... che cosa?</i>	<i>Então serei... o que?</i>
<i>Io metto una lente</i>	<i>Diante ao meu coração</i>
<i>dinanzi al mio core,</i>	<i>eu ponho uma lente,</i>
<i>per farlo vedere alla gente.</i>	<i>para mostrar à multidão.</i>
<i>Chi sono?</i>	<i>Quem sou eu?</i>
<i>Il saltimbanco dell'anima mia.</i>	<i>O saltimbanco da alma minha.</i>

Um Estágio no Circo Baroque

Como é grande Paris, monumental, feita para impressionar, a torre *Eiffel*... fizemos uma pirâmide embaixo dela, e não a alcançamos. Paris também é um Pelourinho, todas as faces, cores e credos diferentes que giram curiosos a procurar o inesperado. Mas qual será a verdadeira essência daquele formigueiro de pessoas a espremerem-se nas vielas, defronte aos monumentos? Sem avisar surge uma pergunta: porque exatamente aqui essa novidade se desenvolveu, qual é o motivo desse espírito inventivo que abrange todos os segmentos e também o circo, o *Nouveau – Cirque*?



Malabarismo

Michel Arias é o nome do nosso professor de malabarismo, esse simpático rapaz da foto ao lado, sem camisa.

A primeira coisa que ele quis saber foi quem já era iniciado no malabarismo: mandou jogar as claves ou as bolas, à nossa escolha. Michel, para aquecer os reflexos e desassociar os gestos dos pensamentos, iniciou a jogar parado, andando, olhando para a esquerda e para a direita com toda a cabeça **sem olhar diretamente para o jogo**, para cima e para baixo da mesma forma, e por fim, de olhos fechados (dizem que ele joga até sete claves ao mesmo tempo), e nos fez repetir os movimentos. O exercício seguinte consistiu em **lançar uma bola ou uma clave mais alto que as outras**. Com isso separou dois grupos, um avançado e outro iniciante.



O grupo iniciante jogava com as bolinhas, retornaram a duas, ao invés de três, e, enquanto jogavam, cantavam. Tem um momento quando se está aprendendo malabarismo que não se consegue evoluir, então é preciso relaxar, deixar que venha naturalmente, e um bom treino é **cantar**.

Para aqueles que nunca tentaram, mas morrem de vontade de aprender, algumas dicas para o **malabarismo com três bolas**: inicie com uma bola, lance de uma mão à outra, perceba o momento em que ela pára de subir e começa a descer; uma boa altura para jogar é aproximadamente quarenta centímetros. Quando se sentir pronto insira a segunda bola. Como? Segure uma com a mão esquerda e a outra com a direita. Lance uma bola para a outra mão, quando ela começar a descer lance a outra bola ao alto mas

por baixo da primeira. Atenção: não passar a segunda bola de uma mão diretamente à outra, todas as duas bolas devem ser lançadas ao alto. Inicie sempre com a mesma mão, quando aprender com uma e se sentir seguro, inicie sempre com a outra. (Lembre-se: as duas mãos devem saber iniciar.) Para inserir a terceira bola: segure duas com uma mão e uma com a outra, faça a mesma coisa que fez com duas, mas inicie sempre com a mão que tiver duas bolas. Um truque: no início é sempre bom contar até três, com uma ou duas bolas. Uma bola: um enquanto lança, dois quando muda direção, três quando chegar. Duas bolas: um quando lança a primeira, dois quando lança a segunda, três quando a segunda chega na outra mão. Três bolas: um número a cada lançamento. Treine meia hora sem parar e vai perceber o quanto é fácil jogar três bolinhas, mas o melhor é perceber que alguma coisa dentro mudou, não é somente uma habilidade mas um modo de estar no mundo. E para o ator pode ser mais um compartimento, um aprofundamento do seu caráter, uma nova linha de pesquisa para uma tipologia de personagens, no mínimo. Meyerhold²⁷ dizia que o ator deve ser malabarista para ter agilidade nas mãos, para deixá-las vivas.

Outro exercício muito lúdico proposto por Michel foi aquele de colocar todos em um grande círculo e começar a dar os mais variados objetos (bolas, claves, travesseiros, bonecas, guarda chuva...) para passar de um a um, esses objetos deveriam ser lançados ao colega da direita. Depois de um tempo ele inseriu um peso de areia e o intitulou de "**bomba**", enquanto os outros objetos deveriam ser lançados a bomba deveria ser passada de mão em mão, forçando um ritmo mais lento. Quem deixasse cair um objeto perdia e saía do círculo.

No grupo avançado, um de cada vez fez um movimento diferente com três claves, depois todos deveriam fazer os movimentos sugeridos pelos outros. Foi dado um tempo para que praticássemos e, logo depois, numa **apresentação individual**, devíamos repetir toda a seqüência três vezes sendo que na última quando errássemos terminava o número.

O exercício seguinte foi o "*passing*" (troca de claves entre duas pessoas) com somente três claves, que consiste em: duas pessoas, frente a



Treino do *Passing*

²⁷ MEJERCHOL'd, Vsevolod. *La Rivoluzione Teatrale*. A cura di Gavrilovich, Donatella. Roma. Editori Riuniti. 2001. 1° Ed: 1962. P.242.

frente, distantes aproximadamente três metros, uma com as três claves (A) e a outra sem nenhuma (B). (A) lança a primeira clave (o lançamento é feito sempre com a mão direita, girando uma vez, enquanto o recebimento é sempre com a mão esquerda) que chega na mão esquerda de (B), este então deve passar a clave para a mão direita (sempre com giro), enquanto chega outra clave na esquerda, que (B) passa novamente a mão direita enquanto devolve a primeira a (A), ao mesmo tempo (B) recebe a terceira clave que deve ser presa com a mão esquerda, passada à direita enquanto lança a segunda ao parceiro, e assim indefinidamente, sem nunca perder o ritmo. Esse é o primeiro exercício para aprender o *passing* com seis claves.

Existem três ritmos de *passing* com seis claves: primeiro, são lançadas sempre as mesmas duas claves quando chegam na mão direita; segundo, são lançadas uma clave sim e uma não (esta é a forma mais usual); terceiro, todas as claves que chegam na mão direita são lançadas ao parceiro. Um outro treino ao *passing* consiste em jogar três claves, sozinho de costas para a parede (50cm aproximadamente), escolher uma clave e, sempre que ela chegar na mão direita, bater contra a parede atrás e continuar o jogo. Este exercício serve para condicionar o braço direito ao lance preciso, que deve ser lateral ao corpo e com o cotovelo estendido.

Eu acredito que para iniciar no malabarismo é muito fácil, mas para evoluir, para se tornar um bom malabarista, requer alguns anos de experiência, requer dedicação, treino e por fim uma alteração de comportamento: mais calmo, ritmado, com um autocontrole maior. Diriam alguns: - "em sintonia com o universo". O desempenho depende muito da frequência do treinamento, do nível de concentração e se ele deseja ser um profissional ou não. Eu classificaria uma pessoa que faz 5 bolinhas de nível médio alto, mas eu por exemplo jogo há mais de seis anos e não alcancei este nível, certamente por que não me dedico como deveria..., ou por não estar buscando neste trajeto o virtuosismo.

*“A conquista de cada novo truque acontece graças à elasticidade mental que por sua vez aumenta a cada novo truque. Os truques, assim, não são uma aquisição somente de técnicas novas, mas um crescimento e um modo de conhecer-se melhor”.*²⁸

O nosso estágio na França com Michel serviu não tanto para aprender novos truques, ainda que tenha aprendido dois ou três novos, tínhamos somente duas semanas ou aproximadamente 30h dedicadas exclusivamente ao malabarismo, mas serviu

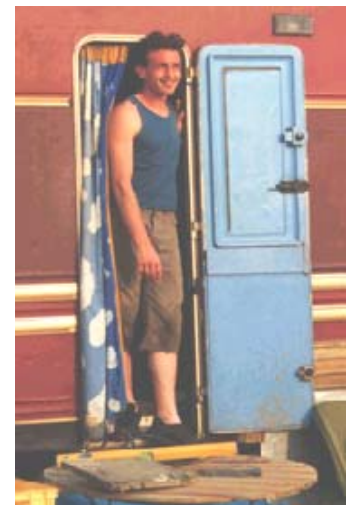
²⁸ JUGGLING, Magazine – Giocolieri e Dintorni n.11 giugno. P.13. "L'acquisto d'ogni nuovo trucco avviene grazie all'elasticità mentale che a sua volta aumenta con ogni nuovo trucco. I trucchi quindi non sono un'acquisizione soltanto di tecniche nuove, ma una crescita e un modo di conoscersi meglio".

muitíssimo na integração do grupo, por exemplo, serviu para perceber quanto treinamento é preciso se quisermos colocar num espetáculo teatral um número de malabarismo. Mas isso não quer dizer que não possamos colocar um número falso, ou melhor, um número de malabarismo básico, como por exemplo uma bomba que explodirá se cair no chão ou uma batata quente, ou ainda um malabarismo com ovos ou frutas (como em *Ombra di Luna*) próximo ao público.

Uma coisa é certa: o malabarismo é, para mim, uma das mais belas artes circenses e uma das mais difíceis.

Bastão

Yannick Javaudin é uma pessoa com o caráter muito forte e determinado, muito preocupado com os detalhes, sempre anotava tudo que a gente fazia nas improvisações e depois dava a indicação exata ao ator, não me refiro somente à posição do bastão, se girou bastante ou não, mas dirigia a interpretação, se a energia era correta e o que poderíamos fazer para melhorar. Suas aulas foram as que mais se aproximaram da minha pesquisa sobre a contribuição circense na formação do ator.



Iniciava sempre ensinando um novo movimento com o bastão, mas com duas regras gerais que não podiam ser nunca esquecidas:

1. É muito importante a **postura corporal**, por exemplo: movimentos do soldado ou do **guerreiro samurai**, com a coluna vertebral sempre reta.
2. A **direção do bastão** deve ser definida com precisão: horizontal, vertical ou diagonal a 45°, qualquer outra angulação não é lida pelo espectador.

Movimentos:

- Giro do bastão com as duas mãos na frente e passagem por trás.
- Giro do bastão com as duas mãos na frente, e o corpo gira 360° em torno ao próprio eixo. Se o bastão gira para a esquerda (contrário ao relógio do ponto de vista de quem joga) o corpo necessariamente gira para a esquerda (ombro esquerdo para trás) e vice versa.
- Giro do bastão + giro do corpo 360° + lançamento do bastão ao alto. Se o giro do bastão é para a esquerda, lanço-o com a mão esquerda e pego-o com a direita, para o outro lado é ao contrário.

- Uso do bastão com o movimento básico do *Muthaco**.
- Giro do bastão com uma só mão, sem passar entre os dedos. Com o braço lateralmente, a ponta do bastão passa na frente da cabeça e depois atrás. Pode ser feito com dois bastões ao mesmo tempo.
 - O meio do bastão entre o dedo indicador e médio da mão direita, acima do ombro e atrás do pescoço, na posição horizontal. Gira o bastão enquanto estende o antebraço, continua girando enquanto passa por trás (e para baixo) das costas, prende com a outra mão e, com o braço estendido, girando sempre, termina na posição em que começou, só que com a mão esquerda.
 - A mão direita segura o bastão como continuação do antebraço de forma que a ponta coincida com o cotovelo, lateralmente e na horizontal. Gira braço e bastão pela frente enrolando-o no corpo e prende com a mão esquerda do lado direito do corpo. Deve ajudar com a cintura, como um bambolê, se não, não se consegue reaver o bastão. Um movimento similar pode ser feito passando e pegando o bastão pelas costas, mais do que nunca a ajuda da cintura é indispensável.
 - Giro do bastão em torno de várias partes do corpo: braço, perna, pé, pescoço...

A possibilidade de movimentos com o bastão é infinita e não muito complexa, é importante saber como **parar o bastão** e **dançar junto com ele**. A pesquisa e sua utilização diária possibilitam a descoberta de detalhes preciosos que ajudam na criação de um personagem e na própria manipulação.



Treinávamos na área externa, sob o sol.

Consciente disso Yanick propunha uma série de jogos, improvisações e movimentos coreográficos.

Dentro de um círculo formado por todo o grupo, **dois atores se atacavam e defendiam-se entre si com o bastão**, os outros olhavam atentamente em postura marcial, prontos a interferir. De tempo em tempo um se destacava e comprava a luta inserindo o bastão entre os dois anteriores. Aquele que se encontrava nas costas do interventor saía da luta e entrava no círculo junto com os outros atores. Este jogo pode ser visto com alguns princípios da capoeira, de fato foi apresentado assim, o ritual, o jogo entre a dança e a luta, os lutadores devem golpear decididos a acertar o corpo, mas

* Dois bastões de aproximadamente trinta centímetros ligados por uma corrente, usados no Kung-Fu.

se o companheiro não consegue se defender, ele então deve parar o golpe antes que o bastão toque o adversário. É um jogo tenso, veloz e elegante. Os conselhos para o ataque e a defesa são os seguintes: se o ataque é lateral a defesa deve ser com as duas mãos no centro do bastão, se o ataque é frontal, a defesa deve manter as mãos separadas.

Outro momento do treinamento foi a **improvisação**, na qual foi dado somente um número reduzido de bastões por grupo de dois, três ou quatro atores. Dessa improvisação surgiram personagens de velhos, reis, soldados, animais, médicos e suas macas... que foram re-trabalhados a partir das indicações de Yanick.

Com algumas cenas criadas, a partir das improvisações, e com uma coreografia feita com todos os atores pelo professor, montamos um espetáculo final com belas imagens que, de alguma forma, podia ser lido como a corte de uma rainha, sua guarda pessoal, soldados e uma série de combates. Tinha o acompanhamento de uma música bastante ritmada e enérgica que criava um clima mágico e medieval.

Acrobática

Loren Monot e Celine Dupuis foram as nossas professoras. Improvisamos no trampolim (pequena cama elástica de 60 X 60 cm, com uma pequena inclinação) uma cena de perigo e desespero, foi um jogo que conseguimos improvisar por não mais de dois minutos, a confusão e a gritaria tomou conta da sala desconcentrando e colocando em perigo os alunos/atores que estavam para dar o salto. A improvisação falhou porque foi estabelecido somente o “como” (medo, desespero), esquecendo-se o “porquê” do perigo, o lugar “onde” estávamos, o momento específico da ação, o “quando” e o fundamental, “quem” éramos. Mas o mérito das professoras foi perceber que aquelas improvisações não dariam frutos, e, assim, concentraram-se nas suas especialidades e voltamos à técnica, aos saltos e acrobacias.

As aulas iniciavam com alongamentos e exercícios para ganhar força, nada que eu já não tenha descrito nas outras aulas. Depois estendíamos os tatames em uma fila e fazíamos a **seqüência acrobática**:

- Rolamentos à frente. Nada mais é do que uma cambalhota. As mãos tocam o solo, a cabeça não. O queixo se aproxima do osso externo, para evitar o choque da cabeça com o chão. Enquanto as costas giram pelo chão os joelhos não devem ser dobrados e estão o mais próximo possível do peito. Volta-se novamente à posição vertical. Continuadamente até o fim da fila de tatames.

- Rolamentos atrás. Em pé, de costas, pernas e tronco formam um ângulo de 90°. Lança-se o peso para trás até cair de bunda no tatame, as mãos lateralmente absorvem parte do impacto para não machucar demasiadamente os glúteos. Rola-se pelas costas sem tirar a cabeça lateralmente. As pernas retas passam sobre a cabeça, as mãos empurram o solo nas laterais da cabeça, até que no último segundo se dobram os joelhos e se põe em pé.
- Salto leão. Igual ao rolamento à frente, com a diferença que deve ser feito um salto antes que a cabeça siga a direção do solo, sem tocá-lo.
- Parada e rolamento. Equilíbrio estático sobre as mãos, procurando o eixo do corpo de cabeça para baixo. Para desfazer a parada, dobra-se os cotovelos, aproxima-se o queixo do externo e gira-se sobre as costas. A primeira vez se faz com o auxílio do professor, mas o aluno deve continuar sozinho até o fim dos tatames.
- Parada e ponte. A parada é a mesma, mas na saída do movimento os pés devem seguir na direção do solo arqueando a coluna vertebral para trás. Pode ser com os dois pés ao mesmo tempo, ou com um de cada vez, dando a impressão de que as pernas formam uma tesoura no ar. Uma vez na ponte (mãos e pés ao solo, o mais próximo possível, com a coluna arqueada para trás) desequilibra-se o peso para os joelhos e se levanta re-endireitando a coluna, sendo a cabeça a última a chegar na posição ereta. Para os iniciantes é sempre necessária a ajuda do professor para se levantar da ponte.
- Estrela à direita e a esquerda. Como um “Aú” de capoeira mas com as pernas retas e olhando o chão. Desenha-se uma linha imaginária no solo na qual se apóia primeiro a mão direita, depois à esquerda, os pés passam por cima da cabeça até que o esquerdo e depois o direito toquem essa linha, se a estrela for à direita. Neste exercício o aluno deve descobrir para qual lado executa melhor a estrela.
- Estrela com somente um braço. Se o salto é à direita se usa somente o braço direito, se à esquerda o esquerdo.
- Rondada. É uma estrela com uma pequena torção da coluna de forma que as duas mãos alcancem o solo ao mesmo tempo e os dedos médios estejam apontados para a saída do movimento. As pernas são impulsionadas com um pequeno movimento de oscilação do corpo e os pés alcançam ao mesmo tempo o chão com uma certa força que pode ser transformada em um ulterior salto para cima e para trás.

- *Souflê*. É o mesmo movimento da parada e ponte, mas com pernas em tesoura e quando se apóia o primeiro pé ao solo se levanta o corpo usando o outro pé (que está estendido à frente) como contra-peso. Faz-se sem parar na vertical e utilizando o impulso para se levantar.
- Reversão atrás. Em pé, desce na ponte, arqueando para trás a coluna, lança-se uma perna depois da outra por cima da cabeça até que se encontre novamente em pé.
- Ribaltada ou Volta. Salto para frente, apoio nas mãos, o corpo passa sobre a cabeça, as pernas são impulsionadas com uma pequena oscilação da coluna e os dois pés alcançam o solo ao mesmo tempo.
- *Flick-Flack*. É um salto para trás até que as mãos se apoiem na terra e com um impulso do abdômen se lança as pernas em velocidade por cima do corpo até que retorne à posição vertical. Este movimento não é para iniciantes e um professor deve ajudar tanto no primeiro salto para trás, sustentando o peso, quanto no impulso das pernas.
- Rondada e *Flick-Flack*. Com o impulso do final da rondada se faz o flick-flack. Muito difícil, deve ser executado quando se tem o domínio do flick-flack.
- Mortal atrás. Se faz uma rondada e um mortal para trás sem o auxílio das mãos.

Os últimos três movimentos não eram feitos por todo o grupo, mas somente por aqueles que já possuíam muita experiência acrobática. Depois dessa seqüência ao solo partíamos para os saltos no trampolim com os colchões de 60cm de altura. Corríamos pelo solo, saltávamos **sobre o trampolim** e caíamos logo à frente, sobre o colchão. Fazíamos:

- Salto vela, ou reto. Com o corpo reto.
- Salto grupado. Os joelhos vêm ao encontro do peito e retornam, para que se caia em pé.
- Saltos com as pernas que se abrem no ar e retornam.
- Salto vela com um giro de 180°.
- Salto vela com giro de 360°.
- Salto vela com giro 540°.
- Salto vela com giro de 720°.
- Salto leão.
- Salto com ribaltada.
- Salto com mortal à frente.

Depois do trampolim íamos para a **cama elástica** que era de 3m por 2,5m e uma altura de 1,5m. Este aparelho é muito perigoso, pois um salto errado e seu corpo pode ser lançado para fora da cama.

- Iniciávamos na posição de engatinhar no meio da cama elástica e saltávamos de forma que os dois joelhos e as duas mãos tocassem a lona ao mesmo tempo. Quando o salto é suficientemente alto as pernas devem ser projetadas para frente. Assim, se toca a cama elástica, sentado a 90° com as pernas retas à frente, com os braços lateralmente para ajudar no equilíbrio. No mesmo salto se retorna a posição de engatinhar.
- Deitado no centro, lança-se as pernas ao alto até que se consiga saltar, somente as costas servem de apoio ao corpo.
- Em pé. No momento em que se toca a cama elástica as pernas devem estar levemente mais abertas que a largura dos ombros, quando se está no ar as pernas se fecham e os pés são em ponta. Para parar de saltar deve-se dobrar os joelhos e absorver o impulso da rede, este movimento é muito importante no caso de qualquer desequilíbrio.
- Em pé pode-se saltar em vela, grupando ou abrindo as pernas. O salto mortal atrás é possível, e aqui é relativamente fácil, mas manter o equilíbrio é fundamental com o risco de se voar para fora da cama, por isso deve ser acompanhado necessariamente de um professor experiente que sustentará o saltador através de um cinto de segurança.

Tecido

Nestas aulas Camila Osorio Ghigliotto teve a oportunidade de continuar seus experimentos no limite entre teatro e circo. Começávamos com o aquecimento, similar àquele feito em Bolonha, com alongamentos, saltos e as duas filas paralelas com movimentos dilatados e o uso do equilíbrio de luxo. Além, é claro, do aquecimento dos músculos dos braços, ante-braço e mãos. Depois de uma hora, aproximadamente, iniciávamos com o tecido.

A primeira coisa que fazíamos era subir e descer os cinco metros de tecido duas vezes para aquecer definitivamente os músculos. Camila perguntou se alguém do grupo havia preparado uma seqüência de tecido e com estes trabalhou separadamente, corrigindo vícios de postura, adequando à música e incentivando a pesquisa de movimentos pessoais e de qualidade intrínseca a cada um.

Com todo o grupo ela seguiu uma metodologia mais definida, dessa vez existiam cinco tecidos armados no mesmo lugar, o que facilitou e agilizou muito o trabalho. Camila sugeria uma **longa seqüência de sete ou oito movimentos** que executávamos com cinco pessoas de cada vez ao ritmo de uma música. Concluimos essa etapa em um dia de coreografias aéreas e música ao vivo, muito interessante foi o resultado das pequenas margens de improvisação entre musicista e dançarino.



Na foto superior: Casulo
Na foto inferior: Preparação da cruz

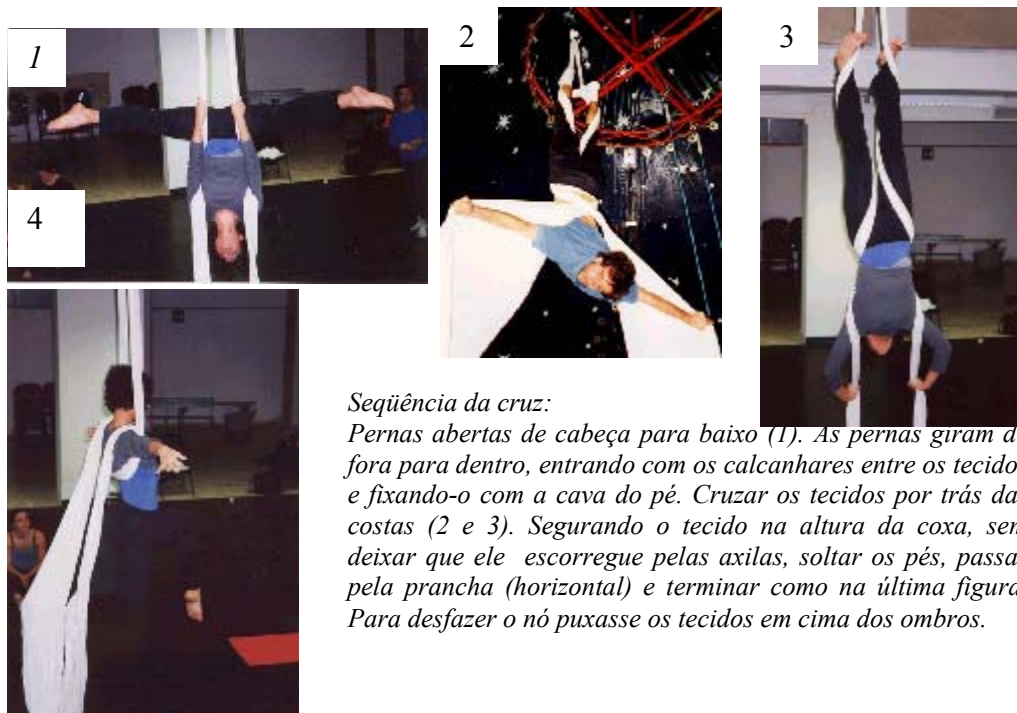
O trabalho desenvolvido posteriormente foi o seguinte: com a coreografia aérea criada na etapa anterior deveríamos, ouvindo uma outra música, **refazer a mesma seqüência ao solo**, porém utilizando-se do corpo dilatado, do equilíbrio de luxo e do grande olho. Essa **seqüência ao solo deveria ser novamente transposta ao tecido** sem se perder a energia conseguida no chão, só que dessa vez com a música ao vivo.

O último treinamento desenvolvido foi aos pares, no chão; trabalhávamos com o peso do colega, improvisamos várias formas de **carregamento e de impulso que um podia dar no outro**. Utilizamos a última seqüência individual que criamos no tecido, improvisando dois a dois. Ou seja, **cada um com a sua seqüência terrestre devia procurar um momento que pudesse inserir o outro com uma sustentação ou um impulso**. A este ponto, com uma música novamente diversa, dançávamos ao solo aos pares, cada um com a sua seqüência mas interagindo muitíssimo com o outro. Finalizamos a parte criativa com uma **improvisação** no tecido que deveria ter um início (já aqui a maneira de se mover espelhava uma linguagem), um desenvolvimento (da qualidade de movimento) e um final. Ao início da música, escolhida anteriormente, os pares deveriam sair da coxa e apresentar-se cenicamente, mas somente um podia subir no tecido, enquanto o outro deveria dançar na terra. As **relações criadas** foram as mais diversas possíveis como de amor e ódio, opressor e oprimido, caça e caçador etc. No final deveríamos sair de cena como resultado da improvisação, ou seja, com uma justificativa para tal.

Esse foi um grande passo para a visualização de um diálogo utilizando-se dos elementos circenses.

Todo dia fazíamos exercícios para fortalecer os músculos abdominais, flexões ao solo e barras no trapézio como última coisa antes de terminar a aula. Foi nesse momento

que descobrimos novos músculos e percebemos que 15 dias de aulas já eram suficientes para intuir como seria uma vida circense.



Seqüência da cruz:

Pernas abertas de cabeça para baixo (1). As pernas giram de fora para dentro, entrando com os calcanhares entre os tecidos e fixando-o com a cava do pé. Cruzar os tecidos por trás das costas (2 e 3). Segurando o tecido na altura da coxa, sem deixar que ele escorregue pelas axilas, soltar os pés, passar pela prancha (horizontal) e terminar como na última figura. Para desfazer o nó puxasse os tecidos em cima dos ombros.

Ombra di Luna – do Mito à Cena.

Após o retorno da visita ao Cirque Baroque, na França, fomos para San Vito al Tagliamento onde ensaiamos e apresentamos Ombra di Luna, espetáculo de encerramento do curso, na igreja de San Lorenzo. Ombra di Luna teve a patrocínio da Bienal de Veneza entre outros. A direção foi de Marcello Chiarenza, diretor teatral em Veneza. Em cena éramos os quinze atores circenses da Escola de Teatro de Bolonha mais quatro circenses: Jean Daniel, Milo Scotton, Andrea Loreni e Vadim Petchinski; e Michele Casarin.

Ombra di Luna narra a Epopéia de Gilgamesh, rei de Uruk, na Mesopotâmia, que viveu no período entre Abraão e Noé descrito pelo Velho Testamento. Este poema épico antecede a Ilíada de Homero em pelo menos 1500 anos e é um “misto de pura aventura, de moralidade e de tragédia”²⁹

A concepção inicial de *Ombra di Luna* é a representação deste mito. Marcello criou o projeto escrito com a seqüência das cenas desenhadas e os textos retirados da epopéia, em forma narrativa. A partir do mito ele desenhava a cena inserindo um elemento circense, os textos ou o que mais ele quisesse, livremente. Com muita

²⁹ SANDARS, N. K. A cura di: L'Epopea di Gilgamesh. Milano. Adelphi Edizioni. 1986. P.11. “miscuglio di avventura allo stato puro, di morale e di tragédia”..

freqüência foram inseridos nas cenas os objetos cênicos do diretor que é também artista plástico. Marcello criou papoulas que quando caíam no chão continuavam em pé, reproduziu o rumor de uma mosca com uma vara de bambu, colocou o fogo na mão do ator sem que ele se queimasse, criou um arco com um ponto de luz móvel, um outro ponto de luz entre os dedos do ator que desaparecia misteriosamente, confeccionou máscaras de cabaças, barcos e veleiros com arbustos. Em dimensões gigantescas ele criou uma aranha com a cabeça iluminada, uma vaca de cinco metros de altura, o portal da muralha de Uruk e um boneco de Kubaba que ganhava forma no ar. *Ombra di Luna* é um espetáculo rico de grandes e surpreendentes efeitos, ainda mais se somados aos números circenses de malabarismo com bolas e claves, equilíbrio na escada e na corda bamba, trapézio, contorcionismo e acrobacias. A música criava uma atmosfera grandiosa e mítica, com muita tensão e suspense.

O espetáculo inicia-se no escuro, uma mulher com uma saia de arbustos e pequenos espelhos caminha lentamente para despertar o guardião, enquanto passavam sorrateiramente animais ao fundo do cenário. Quando o guardião, com uma máscara de corvo, acordava todos os animais desapareciam. Um coro entrava em cena com o texto:

<i>Gilgamesh.</i>	Gilgamesh.
<i>Di Gilgamesh.</i>	De Gilgamesh.
<i>Che vide ogni cosa,</i>	Que tudo vê,
<i>voglio raccontare al mondo,</i>	quero contar ao mundo,
<i>narrare, cantare, di Gilgamesh,</i>	narrar, cantar, de Gilgamesh,
<i>che andò alla ricerca dei</i>	Que foi à procura dos
<i>paesi più lontani,</i>	países mais longes,
<i>vide cose segrete,</i>	viu coisas secretas,
<i>scoprì cose nascoste,</i>	descobriu coisas escondidas,
<i>finché stanco si fermò.</i>	até que cansado parou.
<i>Questa è la storia di un uomo</i>	Esta é a história de um homem
<i>che sperimentò la sofferenza.</i>	Que experimentou o sofrimento.
<i>Figlio della città di Uruk! Nessuno più di lui</i>	Filho da cidade de Uruk! Ninguém além dele
<i>Ha il diritto di essere chiamato Re!</i>	Tem o direito de ser chamado rei!
<i>Perché la dea madre</i>	Porque a Deusa mãe
<i>disegnò la sagoma del suo corpo.</i>	desenhou os limites do seu corpo.
<i>Perché Gilgamesh attraversò l'oceano</i>	Porque Gilgamesh atravessou o oceano
<i>fino al punto in cui sorge il sole!</i>	até o ponto onde nasce o sol!

Neste ponto criava-se uma grande confusão, um ator cospe fogo, e todos saem do palco. Lentamente se ouve uma música heróica, surgem os habitantes da cidade de Uruk com uma grande estrutura que será levantada: é o portal da cidade. Embaixo deste portal cantávamos uma música em francês. Ao fim da canção o portal pegava fogo e entravam os acrobatas com *flick-flacks* e saltos mortais, até que voltasse à cena o guardião puxando uma pequena casa que também pegava fogo. Ele ainda não havia percebido e são os habitantes que o advertem em uma pequena *gag*.

Um outro texto avisava a entrada de Enkidu, dito por um caçador atrás de uma porta que se abria e mostrava a sua face de desespero:

<i>Vicino alle pozze d'acqua lo incontrai.</i>	Próximo às poças d'água o encontrei.
<i>Un giorno, due giorni, tre giorni lo incontrai.</i>	Um dia, dois dias, três dias o encontrei.
<i>Percorre la montagna senza posa,</i>	Percorre a montanha sem descanso,
<i>senza posa bruca l'erba con le gazzelle,</i>	sem descanso come a erva com as gazelas,
<i>senza posa si abbevera con il bestiame</i>	Sem descanso mata a sede com os animais
<i>e con le bestie selvagge, presso le pozza d'acqua, si soddisfa.</i>	e com os animais selvagens, junto às poças d'água, se satisfaz.
<i>Senza limite è la sua forza!</i>	Sem limite é a sua força!
<i>Riempie le buche che ho scavato,</i>	Preenche os buracos que cavei,
<i>strappa le reti che ho steso,</i>	Rasga as redes que estendi,
<i>aiuta le bestie selvagge a sfuggire alla mia cattura!</i>	ajuda os animais selvagens a fugirem da minha captura!
<i>Grumo di creta un dio plantò nella steppa!</i>	Coágulo de argila um deus plantou na estepe!
<i>Non conosce né la gente né il paese,</i>	Não conhece nem as pessoas nem o país,
<i>non ha padre, non ha madre...</i>	Não tem pai, não tem mãe...
<i>'E il seme del silenzio!</i>	É o sêmen do silêncio!



O portal da cidade de Uruk



A visão de Enkidu



Número de desarticulação corpórea de Vadim Petchinski

A porta se fecha e o guardião retira de cena o caçador duro em cima de um carrinho. Inicia-se o número do contorcionista (Vadim Petchinski) rodeado por quatro atores, ao fim, estes se transformavam em animais com as máscaras de cervos, javalis... e saíam de cena lentamente. Enquanto isso, entrava um malabarista com sete bolas que saltitam no chão e uma mulher começa a despetalar uma rosa em sua mão enquanto dura o número. A mulher é Shankhat, a prostituta que leva Enkidu (animal/contorcionista e malabarista) para a cidade.

Entravam em cena quatro atores cantando uma triste canção, cada um com um lampião na mão e o prendiam a uma rede de espelhos: é o céu de estrelas, o sonho de Gilgamesh. Surgem três atores com uma chama de fogo na palma da mão, entra também uma maquete de uma cidade com as luzes acesas e atravessavam a cena até que a música terminasse. Ouve-se uma outra música muito mais forte e marcial junto com a visão dos atores que lançam farinha de trigo para o alto, criando uma grande fumaça. No meio da neblina surge um malabarista (Milo Scotton) com cinco claves. Um homem e uma mulher na porta de casa tremem de medo. É como se Enkidu na cidade mostrasse sua força.

No escuro entravam dois atores com um disco-fly, outros dois com uma bola, outro na perna de pau com um arco gigante e outros ainda com fios de arame com pequenas bolas nas pontas: todos com fogo. São os artesões que constroem as armas para Gilgamesh e Enkidu.

É delimitado um círculo branco no chão enquanto os atores entravam em uma marcha lenta junto com o equilibrista na escada; ao fim do seu número todos os personagens adormecem. Seria a viagem de Gilgamesh à montanha de Kubaba? Uma serpente incendiada manipulada pelo guardião acorda e espanta todos para fora do palco. Entram oito varas de bambu com cinco metros de altura cada, é a floresta de cedros, uma coreografia com as varas ao ritmo da música representa a magia da floresta. Um número com bastões de fogo dentro do círculo formado pelos bambus ilustrava a luta com o gigante. A cena terminava com a aparição do boneco gigante de Kubaba que cai ao solo junto com as varas de bambu enquanto Jean Daniel manipulando seus bastões rosna enfurecido.

Um barco atravessava lentamente a cena na ponta de um bastão, começa o número dos tecidos, são três mulheres, três Istars, deusa do amor, da fertilidade e da guerra. Entra em cena um campo de trigo flutuante com borboletas que o sobrevoam ao som de uma música cantada por vozes femininas. Acontece uma *gag* de uma mosca que

faz circo-teatro. Fartura, festa: surge o malabarismo com frutas até a entrada em cena de uma grande vaca, um boneco de cinco metros de altura que salta, corre e termina no chão, sem vida.

Todos os atores entravam com pedaços de madeira que deixavam no chão formando um grande esqueleto, com um triste fundo musical uma atriz recita:

<i>Piangono per te i cipressi e i cedri.</i>	<i>Choram por ti os ciprestes e os cedros.</i>
<i>Piangono per te gli orsi e le iene,</i>	<i>Choram por ti os ursos e as hienas,</i>
<i>I leopardi, le tigri,</i>	<i>Os leopardos, os tigres,</i>
<i>le gazzelle e i caprioli.</i>	<i>as gazelas e os corços.</i>
<i>Piangono i leoni,</i>	<i>Choram os leões,</i>
<i>i cervi, gli stambecchi</i>	<i>Os cervos, os cabritos</i>
<i>Piangi il fiume...</i>	<i>Chora o rio...</i>
<i>La steppa e la montagna, per te</i>	<i>A estepe e a montanha, por ti</i>
<i>Piangerò amaramente io.</i>	<i>Chorei amargamente eu.</i>



O touro celeste com as tetas



O barco de Ursanabi



Jean Daniel: contorção e malabarismo

Neste momento os atores tensionam uma corda, o equilibrista (Andrea Loreni) fazia um número de funambulismo. Enkidu morto caminha sobre a corda bamba, depois as luzes se apagam e todos cantam uma canção. Lentamente se ilumina a cabeça de uma aranha gigante, os atores passavam no meio de suas patas e a manipulavam. É a viagem de Gilgamesh na escuridão da montanha Masu.

Dois atores entravam semeando gotas de fogo; é o jardim dos deuses onde Gilgamesh encontra Samas, o deus sol. Três circenses caminham sobre as mãos e fazem um número de parada de mão. Ouve-se uma voz:

<i>Ai margini del giardino del sole,</i>	<i>Às margens do jardim do sol,</i>
<i>lontano, sulle rive del mare...</i>	<i>longe, na beira do mar...</i>
<i>Tu vuoi sapere...</i>	<i>Tu quieres saber...</i>
<i>Oraculo del sole,</i>	<i>Oráculo do sol,</i>
<i>per la via sconosciuta</i>	<i>pela estrada desconhecida</i>
<i>dammi luce.</i>	<i>dá-me a luz.</i>
<i>Tu vuoi sapere qual é la via</i>	<i>Tu desejas saber qual é o caminho</i>
<i>che conduce all'isola del Diluvio.</i>	<i>que conduz a ilha do dilúvio.</i>
<i>Tu vuoi sapere per non essere prigioniero.</i>	<i>Tu desejas saber para não ser prisioneiro.</i>
<i>Oracolo del sole, per la lotta incerta,</i>	<i>Oráculo do sol, pela luta incerta,</i>
<i>dammi calore.</i>	<i>dá-me calor.</i>
<i>Ma nessuno ha mai attraversato il mare...</i>	<i>Mas ninguém jamais atravessou o mar...</i>

Todos os atores manipulavam o barco de Ursanabi que sai de cena. Uma grande lua crescente passava iluminada ao fundo do cenário. Surge uma mulher com um bouquet de papoulas e plantá-as na terra. Com seu grande manto negro e sua longa foice alcança o proscênio: todos em cena se posicionavam em baixo do manto da noite. Acima se executava um número de trapézio enquanto em baixo todos estavam deitados. Um veleiro cruza a cena. É o retorno de Gilgamesh. Acontece um número de malabarismo e contorção no meio dos ossos de Enkidu. Todos se colocam dentro do portal e cantam a última canção.

Ombra de Luna deu aos atores a oportunidade de pesquisar, criar e desenvolver, cada um, sua própria relação com o circo e com o teatro. Assim, no espetáculo, todos os números circenses tinham algo a mais que o circo normalmente não oferece. Eram números contextualizados em uma narrativa, que criava um segundo viés de interpretação. Por outro lado, cada espectador percebia aquele virtuosismo inserido em uma estória criada em sua cabeça. Não sei o quanto o receptor pode ter decifrado da Epopéia de Gilgamesh, mas me pergunto se é realmente necessário comparar o espetáculo com a literatura dramática, se não bastam tão belas imagens. Era teatro? Mas não existiam diálogos. Era circo? Mas não para todos...

A Crítica

A Bienal de Veneza em 2001 fomentou a discussão entre o picadeiro e o palco. *Ombra di Luna* foi tido na Itália como o primeiro grande espetáculo de “Novo Circo” do país. Vejamos o que diz a crítica dos jornais, os pontos fortes mas também os fracos desse espetáculo, iniciando por Marcello Chiarenza, seu diretor:

“Me fascina os temas da festa, o círculo do tempo sagrado e profano que existe na memória do homem. (...) Prefiro a arte popular, o que não quer dizer que falte profundidade, feita do homem para o homem, para as crianças com as crianças, e neste sentido encontrar o circo foi importante. Cada disciplina circense tem uma força e uma imagem simbólica que volta no tempo. Por exemplo: o ser humano que sobe a escada e que caminha na corda-bamba forma uma imagem que nasce antes mesmo do número e do virtuosismo, e estou muito interessado em re-encontrar o sentido original da disciplina, para depois contextualizar”.³⁰

Já Alberto Rochira ressalta os aspectos cenográficos e coreográficos mas despreza os dramaturgicos considerando-o “Novo Circo”.

“Uma experiência vitoriosa de contaminação entre a arte circense e o teatro, na qual o gênero da comédia se mistura com o fascínio das máscaras e a plasticidade dos movimentos, por vezes acrobáticos, por vezes leves e sensuais. Primeiro exemplo italiano de uma nova forma de espetáculo, que na França já se afirmou com o nome de Nouveau Cirque”.³¹

Mas existem aqueles defensores do circo tradicional, como Ruggero Leonardi, que critica duramente sem compreender que texto teatral e tecido dramaturgico³² não é a mesma coisa. Eles vêem o espetáculo como circo ou “Novo Circo” e não conseguem fruir como pede uma obra de arte, ainda que Ruggero seja muito coerente em sua análise e sobretudo ao citar a fragilidade da interpretação teatral dos artistas circenses. Não entendo, sinceramente, quando ele vê no espetáculo o circo separado da dança, sendo essa a grande virtude de *Ombra di Luna*. Creio que neste ponto ele foi injusto.

“Me fascina a idéia de uma circulação de mensagens que, tudo somado, sirvam à promoção da arte circense como proposta que vai além do estereótipo de espetáculo ao qual levamos as crianças no Natal e na Páscoa. Mas, se, vice-versa, o destino é assistir o jorrar de diversas reviravoltas circenses, ou para-circenses, que procedem como redes paralelas que não se encontram nunca, então...(...) Circo, ou seja, ao lado da dança, mas já nesta expressão, “ao lado da” advirto algum incômodo. Nas raízes, circo é também dança e dança é também circo, e não se consegue conceber um como ‘alteridade’ em respeito ao outro. Depois, porém, o espetáculo começa e as perguntas se seguem. Dentro do picadeiro se propõem o que há de melhor dos artistas de circo com uma personalidade própria, e me refiro em particular a um desarticulado, a um malabarista yoga, a um acrobata sobre a escada. Não é simples moderar estas personalidades em um espetáculo que ambiciona tantas coisas. Basta – e me refiro não a uma hipótese mas a um fato real – que o artista cometa um erro para que isto se perceba como uma desafinação do roteiro. No espetáculo tradicional o erro também faz parte do todo, às vezes é até previsto no roteiro, porque no centro do picadeiro é um homem que combate contra os seus limites mas pode também

³⁰ CHIARENZA, Marcello. JUGGLING. Magazine Giocolieri & Dintorni. Direttore responsabile: Marcello Baraghini. Diretto da Adolfo Rossomando. Redazione Atena Bino. N. 13. Dicembre 2001. P.12.

³¹ ROCHIRA, Alberto. *Verso le Rose, con Gilgamesh*. In. Il Piccolo. 22/06/2001.

³² Termo explicado em Semiólogia Teatral no capítulo Caminhos Pesquisados.

*sucumbir.(...) Em que medida o gesto circense pode co-habitar com outros gestos em um espetáculo com muitas intenções? Digo a verdade: eu, neste espetáculo, gestos circenses que exaltam, emblematicamente, a dramatização da festa humana os vi em abundância. (...) A arte circense é bem mais que um desfile de números um atrás do outro. (...) Para que não se esqueça que esta disciplina, aparentemente dobrável a mil usos, (...) é uma fera sofisticada e primordial, capaz de dizer tudo mas somente pactuando que a deixe falar com a sua linguagem”.*³³

Se ele assistiu à “dramatização da festa humana” o que quer mais? Que o diretor faça o espetáculo na medida de sua experiência? Certamente *Ombra di Luna* não é uma sucessão de quadros desligados um do outro, tem uma dramaturgia, mesmo que talvez esteja um pouco escondida. O circo tradicional também não é o desfilar de números um atrás do outro, é verdade, mas também não tem a pretensão de ser teatro. A seqüência dos números tem uma lógica pensada para não cansar o espectador mas não será nunca uma dramaturgia. Resta-nos conhecer a linguagem circense e utilizar-se, com muita cautela, da fera e de seu potente rugido.

Se o espectador vai assistir ao espetáculo com uma expectativa de circo, o que é aceitável já que se passa sob uma lona, certamente se frustrará porque esses circenses apesar de bravos não podem ser comparados aos grandes artistas de circo que atuam no limite do possível. Contrariamente, como afirmou Marco de Marinis³⁴, o espectador apreciará muito se não for assistir com uma pré-condição determinada na cabeça; se estiver agarrado à idéia de que o teatro deve contar uma estória então não conseguirá segui-la. Marco definiu como um teatro-festa, um grande encontro com o imaginário popular. Realmente é esta a grande especialidade de Marcello Chiarenza. Como parece compreender tão bem Cibotto, tendo visto o espetáculo na Bienal de Veneza, escreve:

*“Das várias aparições que se seguem com um ritmo frenético, o espectador é induzido a percorrer dois caminhos: um de admirar o que mostram e sabem fazer os vários clowns provenientes das escolas de circo de cinco países, um outro de sonho, porque se encontra com a mente a interpretar signos que têm o poder de emblemas, e que uma vez identificados não se esquecem nem confundem (...) De fato aplaudiram com calor cada seqüência do singular evento que cada um pode interpretar à sua maneira, dado que no fundo não existe na prática uma trama, como seria de esperar em espetáculo de teatro, desta vez tornado uma seqüência magnética de sugestões ao menos inéditas”.*³⁵

A crítica que me parece a mais justa a respeito de *Ombra di Luna* é de Renato Palazzi: atento à dramaturgia, aos cenários, à coreografia e à música.

“O espetáculo, em si, foi construído baseado em uma série de quadros que ilustram transversalmente, com as palavras, com os gestos, com o canto – de forma mais alusiva que

³³ LEONARDI, Ruggero. In: CIRCO, Revista di. Periodico dell'Ente Nazionale Circo. Direttore Responsabile: Egidio Palmire. Redazione: Claudio Monti, Alessandro Serena. IT. N. 8/9. Agosto-Setembre 2001. P. 18.

³⁴ Professor de teorias teatrais no DAMS (Departamento de Música e Espetáculo) de Bolonha, em uma conversa informal comigo depois do espetáculo.

³⁵ CIBOTTO, G.A. *Un'Ombra di Luna per Giocare con la Fantasia*. In: Il Gazzettino. 15/09/2001

a narrativa – algumas passagens do célebre mito primordial, referenciando particularmente aos temas de viagem e de confronto com o mundo natural, especialmente quando se trata a relação com os animais e o cultivo. Cada quadro se desenvolve em torno do núcleo poético de um único número circense, o rapaz que dá um nó com as pernas em volta do pescoço, aquele que com o corpo torcido nas mais estranhas posições consegue fazer dançar no ar bolas brancas, o trapezista, o equilibrista na escada acrobática. Ligando os vários momentos tem um Pantaleão no meio entre clown e Commedia dell’Arte. Ombra di Luna é sugestivo pelo grande talento desses jovens artistas, provenientes de quatro diversos países, por aquele estranho clima de fábulas e vagamente primitivo (...) e pelas encantáveis esculturas teatrais elaboradas por Chiarenza, a casinha-esqui em chamas, a enorme vaca marionete composta de sacos de farinha, as delicadas estruturas de galhos que se tornam aparelhos luminosos ou instrumentos musicais. Mais frágil parece a dramaturgia tão tênue que resulta quase supérflua, apta a invocar uma série de imagens elegantes e rarefeitas, mas raramente em grau de dar vida a situações fortes que desfrutem profundamente as particularidades virtudes físicas dos intérpretes.”³⁶

Vivemos num meio onde exaltamos grandes idéias, mas quando às vemos na prática, não as reconhecemos. A multidisciplinaridade, o multireferencialismo e o transcultural são idéias contemporâneas, mas parece-me que vivemos ainda num mundo moderno. As artes cênicas: teatro, dança, ópera e circo; separaram-se em um contexto que a ciência começava a ditar as regras. A especialização do mundo moderno, que é de grande valia para o saber das engenharias ou da medicina, ocorrida também na arte, restringiu os campos cognitivos e as técnicas. Ao mesmo tempo em que as artes se tornam independentes elas se esquecem. É somente no século XX que a dança se destaca como “arte” do ballet clássico, antes era vista como ofício de meretrizes. O circo, por outro lado, já se especializou há mais tempo. No Oriente, ainda hoje, o ator é ao mesmo tempo dançarino. Esses comentários, os quais não aprofundarei consciente das dificuldades, justificam as críticas que procuravam enquadrar o espetáculo entre circo e teatro. Quero com isso dizer que Ombra di Luna é teatro e ao mesmo tempo circo, sendo portanto, se assim o quiserem chamar: “Novo Circo”, ou “Circo Contemporâneo” ou mesmo “Outro Circo”. Deixo àqueles que dividiram as artes cênicas a “importantíssima” tarefa de classificar o espetáculo. Sei, porém, que através do processo de treinamento deste curso e dos ensaios para este espetáculo que o aprendizado foi riquíssimo. Acredito que as aulas de dança, coreografia, improvisação, teatro e circo, juntas, foram capazes de formar um novo-ator. É importante perceber também que foram aulas direcionadas à capacitação do ator, e não voltadas exclusivamente ao espetáculo final. O curso de Novo Circo, descrito em detalhes nas páginas precedentes, formou através dessas disciplinas atores capazes de sintetizar conhecimentos para alcançar os objetivos das artes cênicas. Objetivos condensados no

³⁶ PALAZZI, Renato. ‘Il Sole 24 Ore’ 9/09/2001. In: Il Patalogo – Annuario del Teatro 2001. Milano.

que hoje se chama Novo Circo. Eu, pequeno ator e diretor teatral, resolvi reunir meus conhecimentos em um “Curso de Teatro-Circo”.

O Sonho

No início de 2003 resolvi iniciar o “Curso de Teatro-Circo” no qual eu aplicaria os aprendizados adquiridos durante os seis anos desta pesquisa. Muitos dos meus alunos procuravam um curso de circo, mas sempre informei que as aulas eram também de teatro com elementos de dança contemporânea, da Antropologia Teatral e de máscaras. Este curso teve uma carga horária de seis horas semanais e duração de nove meses, período em que tentei definir um grupo que freqüentasse as aulas com assiduidade, para que no final montássemos um espetáculo. *O Sonho* estreou em novembro no Teatro de Pano da Casa Via Magia.

As aulas iniciaram-se com a divisão do tempo em três etapas: a primeira com um aquecimento, a segunda com algum elemento de teatro ou dança e a terceira com o treinamento circense. O aquecimento no início era ao solo, fazíamos uma coreografia, aprendida com Loretta, que tinha como princípio básico o movimento a partir das articulações e a ligação entre estes movimentos, criando uma seqüência de movimentos sinuosos e pendulares que se iniciava no centro de força do corpo, quatro dedos abaixo do umbigo. Seguíamos as aulas com uma improvisação ao solo de uma dança que utilizasse os mesmos princípios da coreografia anterior. Nas aulas posteriores, nesta improvisação, continuamos com o princípio das articulações, mas o ator/dançarino poderia elevar seu corpo do solo. Num terceiro momento trabalhávamos acrobacias e aéreos: tecido, trapézio e corda; com os exercícios já descritos nas aulas de Camila Osório.

O Contato Improvisação, também inspirado em Loretta, mas principalmente nas aulas que tive com David Ianitelli³⁷ em 1994, serviram como uma continuação aos exercícios de movimento articular que acabei de descrever. Ele serviu para criar uma relação física entre os alunos que envolve **o toque, o peso, a confiança, a sensibilidade para escutar o outro com o corpo e coragem** para deixar-se levar em acrobacias. Com esta dança procurava criar um elo entre o teatro e o circo, pois ela contém uma **relação de conflito** entre dois corpos em uma dinâmica que por vezes pode tornar-se acrobática.

Ao fim da segunda semana de aula escrevi para mim o seguinte relatório:

Ubulibri. 2001. P.272.

³⁷ Professor da Escola de Dança da UFBA.

*“A turma está começando a definir-se: Viviane, a primeira, pontual sempre, me inspira a trabalhar. A terceira aula dei somente para ela. Muito interessante, pois assim fixava também para mim as seqüências dos exercícios. Na quarta aula Viviane levou Deise, Maria e Julia. Deise surpreendeu a todos quando conseguiu subir no tecido, ainda que somente um metro, ela é a maior de todas. Julia e Maria são magrinhas e com alguma dificuldade nos exercícios de solo. Julia é forte, subiu no tecido de primeira, Maria teve medo, fiquei um pouco preocupado. Normalmente começo as aulas no chão, procuro fazer os alunos relaxarem ao solo. A **coreografia** utiliza muito o chão como apoio e impulso. Na última aula fizemos duas passagens improvisadas, parece que vai funcionar bem... Aquecemos as articulações de cima abaixo, as do pescoço junto com a voz. Fizemos um pouco de acrobacias e partimos para o tecido. Ali todos se soltam e se divertem, jogam com a dificuldade. Enquanto um subia os outros faziam abdominais...”*

Numa segunda etapa do curso, final de abril e início de maio, fiz uma seção do **Fotograma**, inspirado nos exercícios de Camila e Benoit. Este trabalho foi interessante porque deu aos alunos uma noção clara dos princípios da Antropologia Teatral: **alteração do equilíbrio, dinâmica das oposições e dança das energias**³⁸. Trabalho que voltou a ser feito nos ensaios do espetáculo. Com a **Dança dos Ventos** nós fazíamos o aquecimento desta etapa trabalhando até à exaustão e usando as **paradas como condensadoras de energia (sats)**, as mesmas que usamos no teatro como pausas dramáticas. Na parte circense trabalhamos com os malabares, mas principalmente com os bastões, com o qual exercitávamos a energia do **Samurai**, baixa e densa, mas também os giros passando entre as mãos. Do bastão evoluímos para o suingue (pequenas tochas)³⁹.

Entre junho e julho de 2003 trabalhamos bastante com as **máscaras**, com exercícios inspirados principalmente nas aulas de Valeria Campos. Aquecíamos com o **enraizamento** (descrito em *Meu Reino por Um Cavalo*), contudo no momento da improvisação eu pedia para eles pensarem em alguns princípios de Meyerhold⁴⁰ como: a biomecânica parte **do pensamento em direção ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra**; A1 e A2 (**o ator é ao mesmo tempo construtor e material**); a interpretação se divide em três momentos (**intenção, realização, reação**); a **reatividade** é o tempo entre uma reação e a intenção seguinte. Fizemos exercícios de movimentos corais: o **jogo da máscara neutra** e o **palco equilibrado em um bastão**. Improvisamos também com o **nascimento de Arlequim** e com os **três serviços que**

³⁸ RUFFINI, Franco. *Per Piacere. Itinerari Intorno al Valore del Teatro*. Roma. Bulzoni Editori. 2001. P. 101.

³⁹ Que servem hoje como um meio de sustento para as integrantes do grupo derivado deste curso: Trupe Brincante.

⁴⁰ Conceitos descritos teoricamente em Meyerhold, *o Naturalismo e os Elemento Circenses*, no capítulo Caminhos Pesquisados.

não esperavam que o patrão chegasse, lembrando sempre dos movimentos das máscaras e dos princípios de Meyerhold.

No último momento antes dos ensaios para o espetáculo trabalhamos ainda o **bufão**, muito próximo ao clown, mas muito mais vigoroso, perverso e grotesco. As alunas criaram uma **deformação no corpo** e deviam **apresentar uma habilidade** ligando o bufão com um elemento circense.

Neste curso eu confirmei a dificuldade dos atores aprenderem uma atividade circense. Por exemplo, pessoas que estão mais preocupadas com as apresentações do que com o processo têm dificuldade em criar um ritual em sua vida que os conduziria à perfeição circense. As acrobacias ao solo trabalham o limite articular do corpo. O risco no trapézio é incrível, o tecido requer muita força nos braços e abdômen, além de graciosidade. Os malabares demandam extrema coordenação motora, o monociclo e a corda bamba requerem um equilíbrio fora do comum. Cheguei a conclusão de que seis meses de curso com seis horas semanais, como este curso dado na Via Magia, é pouco tempo para o aprendizado circense.

Em agosto fechamos a turma, até então entraram e saíram pessoas, ficaram Viviane Souto Maior, Deise Vieira, Julia Barreto, Maria Teixeira e Lis Schwabacher. Entramos em um processo de escolha de textos para a montagem. Na minha cabeça os processos ainda estavam confusos, a relação entre a prática e a teoria ainda era muito distante. Como criar nas minhas alunas o desejo ritual de um treinamento que as conduzisse a uma prática cênica? Decidi trabalhar sobre a Incerteza. Novos caminhos são sempre incertos porque não conhecemos suas curvas. Até que Julia sugeriu a montagem de *O Sonho* de Strindberg. Era perfeito, um texto capaz de inspirar o próprio Meyerhold em sua fase simbolista. Mas, para a montagem, fiz uma adaptação do original cortando trechos e inserindo elementos circenses. Vejam uma parte do programa do espetáculo.

“Começamos em março com o treinamento em uma oficina de teatro e circo, a dança sempre nos acompanhou com pitadas de contemporaneidade e *contact improvisation*. Também a máscara fez parte de nossa linha pedagógica, mas foi a antropologia teatral com seus princípios de energia, oposição e equilíbrio de luxo que definiu nossos critérios estéticos. Com este espetáculo espero estar indo ainda mais longe nesta mesma trilha circense e com estes atores desenvolver um trabalho futuro. Eh Viva a nossa Troupe!!

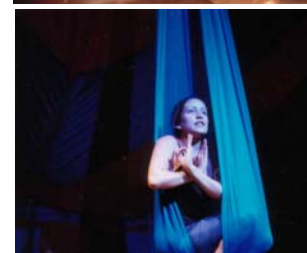
Foi na realidade onírica de *O Sonho*, de August Strindberg, que encontrei o nebuloso de nossas vidas. O autor em sua fase não realista trata de questões muito mais filosóficas: Inês, filha do deus Indra, repartida, como a visão pós-moderna, entre as atrizes, desce do céu para conhecer a vida dos homens. Na verdade ela cai como um anjo de Win Wenders para sentir os sabores da terra, sem idéias pré-concebidas, sem certezas. Inês cai na frente de um circo e os personagens mais inusitados passam pela sua vida terrestre. Entre estes um oficial com uma paixão utópica pela trapezista e o poeta que, melhor do que ninguém, sabe viver.

Inês, em sua peregrinação, ganha um filho de um advogado e revela o enigma do mundo, mas aí já não consegue elevar-se”.

Além das cinco atrizes que acompanharam todo o processo, ingressaram ainda para fazer o espetáculo os atores André Santos e Maurício Oliveira.

Incerto foi o primeiro passo a dar em direção a este texto. Queria que as atrizes compreendessem em profundidade o espetáculo e os personagens. Optei por iniciar o trabalho com a **análise ativa** de Stanislavski, dividi a adaptação em cenas das quais tirávamos a frase núcleo e o objetivo central de cada personagem, o que ela queria e quais eram seus motivos, imaginando o seu caráter. Depois de usarmos o pensamento com conclusões lógicas acerca da personalidade da personagem, procuramos transferir isso ao corpo. Para isso utilizei conceitos e exercícios da Antropologia Teatral. Em pesquisas descobrimos os *mudras* que são as posições das mãos no Katakali e no Odissi, danças/teatro de origem indiana assim como Inês nossa protagonista. A partir da escolha de sete *mudras* diferentes as enxertamos no texto em lugares que poderiam parecer mais adequados. Com a relação criada entre as mãos e a dramaturgia escrita procuramos dar uma forma também ao corpo. Voltamos a desprezar o texto e criamos movimentos seqüenciados como no **Fotograma**, trabalhando a passagem entre as ações: dilatando, reduzindo, pausando, acelerando, desacelerando, tensionando e relaxando diversas partes do corpo. Re-inserimos esse resultado no texto, inicialmente com uma partitura elaborada, mas um tanto falsa, por isso passamos a desprezar trechos da partitura e relativizamos com a expressão dos atores. A exceção de alguma imperfeições, se quiséssemos, ao final poderíamos passar todo o texto sem falas e deixar a **teatralidade das ações físicas** se expressarem. As atrizes ainda receberam um curso iniciante de Odissi com o qual puderam compor seu personagem e criar uma cena ritualizada de uma saudação indiana.

As cenas de uma forma geral foram criadas de maneira artesanal. A inserção dos elementos circenses em cada cena foi pensada por mim em casa, de forma conceitual. Quando Inês descia dos céus, por exemplo, o fazia por um tecido azul que servia



Fotos: Marcelo Góis

também como ondas do mar em um outro momento. O trapézio foi um elemento distanciador de dois personagens apaixonados: Vitória e o Oficial; ele com os pés no chão não alcançava a estrela nos ares. Bolas de malabarismos e fitas de GRD (ginástica rítmica desportiva) representavam o elo perdido de Inês com seu pai, Indra. E o fogo, no final, purificava o que se tornou carnal na filha do Deus.

Como eu poderia criar um espetáculo que não se restringisse a um teatro falado, com atores sempre na mesma altura, em pé, se eu não contasse com atores treinados às técnicas circenses? É verdade que eu também não me restringi às técnicas circenses, utilizei também para este espetáculo as máscaras e a dança. Porque vejo o circo não mais como uma colagem de técnicas úteis à diversão do espectador, mas como um retorno aos saltimbancos, fora da lona, capazes de convencer os espectadores da suas intenções, sem restringir a criatividade, buscando de todos os elementos que estiverem ao alcance o seu substrato, o que eles têm de melhor.

Durante o processo dos ensaios para o espetáculo *O Sonho* as atrizes deram de si, o melhor. Foram elas que modificaram o final, fazendo com que o fogo representasse a purificação de Inês. Creio que elas captaram o sentido ritual do treinamento, pois se para o acrobata esse rito é importante para que ele não quebre o pescoço, para o ator é importante para que ele não se desconecte do seu personagem, esteja sempre presente em cena e nos ensaios. O que é o mais importante pois é no processo que se descobrem detalhes preciosos.

Assim foi *O Sonho*, espetáculo e processo de treinamento que descrevi para os leitores. Mas, de onde saíam essas idéias, quem já investigou o trabalho com o circo para que seus atores cresçam e se desenvolva em uma arte tão etérea quanto o teatro? O que é o Novo Circo? Quem afiou a língua contra o excesso de literatura no teatro? Em Caminhos Investigados veremos também quanto este percurso foi delineado pela Biomecânica, pela Montagem das Atrações e pela Antropologia Teatral, e como a Semiologia Teatral pode definir caminhos para um teatro feito com elementos circenses.

CAMINHOS INVESTIGADOS

(diante ao meu coração eu ponho uma lente)

O Novo Circo: a Retomada do Corpo e a Contextualização do Virtuoso

Muitos artistas já não se contentavam em ter que escolher uma única arte. Queriam todas juntas. Falarei aqui da reunião entre circo e teatro, de algumas prováveis causas do nascimento desse “novo” gênero artístico e de suas conseqüências.

No início do século XX, a aproximação entre circo e teatro foi muito evidente. Basta lembrarmos de Meyerhold, na Rússia, o qual propôs que na formação do ator fossem desenvolvidos movimentos circenses como acrobacias e malabarismo. Evidente também quando Paul, Alberto e Francesco Fratellini, palhaços que trabalharam no Cirque d’Hiver e depois no Circo Medrano, possuidores das técnicas do ator e de um vasto repertório de farsas, deram aulas no teatro do Vieux Colombier de Jacques



Perezoff (SERENA, 2000)

Copeau. Os Perezoff foram um grupo de malabaristas espanhóis atuantes de 1910 a 1930, fundado por Carlos Perez, que criou um número temático “malabarismo de restaurante”, tentando criar uma representação teatral. No Brasil, em 1918, o palhaço negro Benjamim de Oliveira⁴¹ no circo Spinelli, criou o circo-teatro e este foi, assim, um dos poucos circos que conseguiram sobreviver àquele duro período da “gripe espanhola” no Rio de Janeiro. O circo-teatro consistia em uma primeira parte de circo com os números normais e em uma segunda parte com a representação de um espetáculo de teatro normalmente melodramático com o clássico trio: galã, mocinha e vilão⁴².

Após a segunda guerra mundial, na Europa, em geral, a vida do artista circense se torna por demais dura. “O mercado da acrobacia (...) se torna uma espécie de mercadoria descartável do circo ao qual os consumidores não vão (...) ver aquele acrobata ou aquele espetáculo, mas um acrobata ou um espetáculo qualquer”⁴³. Por outro lado, somente os grandes artistas destacam-se nas casas de espetáculos como o Lido ou o Moulin Rouge, em Paris, em Las Vegas, nos Estados Unidos, ou Sun City na

⁴¹ RUIZ, 1987. P.29.

⁴² DUARTE, Regina Horta. Noites Circenses – Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX. Campinas. S.P. Editora da Unicamp. 1995. P. 203.

⁴³ SERENA, 2000. P. 157.

África do Sul, nos grandes centros turísticos ou de jogos de azar. Nas décadas que se seguem, a televisão passa a criar shows de variedades, que por outro lado estimula o surgimento de novas casas principalmente na Alemanha, como é o caso do Teigerpalast em Frankfurt, do novo Winter Garten em Berlim ou do Chamaleon “uma casa de variedades *underground*” na mesma cidade.

Entretanto o grande fenômeno destas últimas duas ou três décadas do século para as artes circenses foi o “Novo Circo”. Pois “*a fusão entre elementos de circo e de teatro criou uma influência recíproca e positiva que trouxe às duas formas de espetáculo inovações interessantes*”⁴⁴. Poderia incluir inclusive a dança contemporânea como um dos elementos influenciadores e que sofreu os efeitos do novo circo.

Segundo Mario Bolognesi, em uma carta para a qualificação deste mestrado, em Paris no ano de 1850, “*uma companhia circense concebe um espetáculo completo tendo a água como elemento central. Uma grande piscina veio a ocupar o lugar do picadeiro. Essa companhia deu-se a si o nome de Nouveau Cirque*”. Talvez por isso os franceses preferiram chamar o movimento, mais modestamente, de *Autre Cirque*.

Para Alessandro Serena, pertencente a família Orfei, estudioso italiano do fenômeno:

“As motivações políticas e sociais, (...) por volta de 1968, contribuíram um pouco em todos os lugares ao nascimento (de um) novo teatro”⁴⁵, formado, mas ainda em embrião, há alguns anos antes nos Estados Unidos. O novo teatro, que procurava romper com os velhos esquemas atingindo a própria linfa vital das formas dos espetáculos mais genuínos, como a Commedia dell’Arte e a mímica, se aproximou também do circo para absorver alguns elementos”⁴⁶.

Reg Bolton, fundador do Suitcase Circus, o “circo de bolso”, nos deixou esta tabela⁴⁷:

Circo Tradicional	Novo Circo
Uma comunidade fechada de famílias do circo tradicional.	Artistas de todas as classes, de meninos de rua a professores de universidade.
Profissionais com dedicação exclusiva.	Freqüentemente amadores.
Sobretudo adultos.	Sobretudo jovens.

⁴⁴ SERENA, 2000. P. 158.

⁴⁵ Cfr. DE MARINIS, Marco. *Il Nuovo Teatro 1947-1970*. Milano, Bompiani, Sonzogno, Etas SpA, 1987. P. 310.

⁴⁶ SERENA, Alessandro e VITA, Emilio. *Lo Spettacolo del Corpo*. Ravenna. Danilo Montanari Editore. 2000. P.158. “Le motivazioni politiche e sociali, (...) attorno al 1968, contribuirono un po’ ovunque alla nascita del nuovo teatro, formatosi, seppure appena in imbrione, sin da qualche anno prima negli Stati Uniti. Il nuovo teatro, che cercava di rompere con i vecchi schemi attingendo la propria linfa vitale da forme di spettacolo più genuine, come la commedia dell’arte e il mimo, si accostò anche al circo per assorbirne alcune componenti”.

⁴⁷ BOLTON, Reg. *New Circus*. Londra. Calouste Gulbenkian Foundation. 1987. P. 07.

Técnicas secretas e conhecidas somente pelos familiares.	Técnicas abertas a todos.
Ensaios privados focalizados no produto final, isto é, exibição para um público pagante.	Exercícios executados para o próprio prazer pessoal, espetáculos ocasionais.
Ênfase nos números e estilos tradicionais.	Estímulo às inovações.
Seqüência de números sem relações recíprocas.	Construção de um espetáculo em torno de um tema.
Presença de animais.	Ausência de animais.
Comentários de apresentações fantasiosas e tendência ao exagero.	Honestidade e auto-ironia.
Espectáculo itinerante sob a lona.	Ligado a uma comunidade estável usando diversos espaços alternativos.

Escrita em 1987 a tabela de Bolton separa o “novo” do “tradicional” circo, sem perceber que na verdade tudo é circo, esses adjetivos tendem a ressaltar por demais o novo e a mumificar o “tradicional”. Pois é verdade que o circo sempre procurou dialogar com o teatro, mas nem sempre, ou quase nunca, o teatro, ao menos moderno, procurou se relacionar com o circo. Este circo contemporâneo está em uma região fronteira. Pergunta Pino Mantegazza, numa conferência na Bienal de Veneza de 2001⁴⁸:

“É o circo que procura o teatro ou é o teatro que procura o circo? O que é certo é a necessidade de misturar técnicas e saberes de modo que saiam fora novas formas de espetáculos ou recuperar antigas formas de espetáculo. Acho mesmo bastante perigoso dividir em tradicional e novo circo, me parece querer mumificar uma certa coisa e achar aquela outra nova...”

O que não podemos é desprezar este circo contemporâneo, como se ele não existisse. No Brasil, por exemplo, não podemos colocar no mesmo barco circos como o Tihany, Orlando Orfei, Le Cirque ou o Grande Circo Popular do Brasil com as companhias de Circo-Teatro como a Intrépida Trupe, o Circo Mínimo e a Linhas Aéreas. O que no Brasil poderíamos chamar de “Teatro Circense”, pois na verdade são pequenas companhias⁴⁹ com uma linha dramática muito definida, na França, por exemplo, não poderíamos fazê-lo, pois são verdadeiros circos (a maioria com lona inclusive), grandes companhias e uma linha dramática também definida, como por exemplo o *Cirque Baroque* e o *Cirque Plume*.

Creio que desta vez foi o teatro que procurou o circo. O fenômeno do “Novo Circo” tem uma gênese muito controversa, mas algo próximo aos grupos teatrais do

⁴⁸ Transcrita nos anexos desta dissertação.

⁴⁹ Mas que na verdade estão crescendo: recentemente, com o patrocínio da FUNARTE, o Circo Mínimo, junto com outras duas companhias adquiriram uma lona de circo.

Terceiro Teatro. Eugenio Barba não havia ainda criado este rótulo: Terceiro Teatro; estava então preocupado em consolidar o seu novo grupo, o Odin Teatret, que tinha pouco menos de 5 anos, em torno do ano de 1968. Esses grupos só conheciam parcialmente o teatro, pois nasceram deslocados dos centros de excelência teatral e naquela época iniciaram uma pesquisa em todos os ramos do espetáculo: dança, artes figurativas, teatro oriental, formas animadas, Commedia dell'Arte, mímica e circo. Esse “novo teatro” na prática era feito por artistas de rua que utilizavam tanto o circo quanto o teatro nos seus espetáculos, eram saltimbancos modernos que vendiam idéias. Mas a liberdade e a rebeldia tinham asas naqueles anos.

Também a Rússia influenciou de forma indireta os grupos de “Circo Contemporâneo”, segundo Raffaele De Ritis:

*“A Rússia, onde o circo foi fundado por trupes italianas e depois re-motivado pelas vanguardas teatrais, é o único lugar no mundo onde se conserva, e sobretudo se renova, os conceitos do século XIX de circo estável com códigos próprios de uso do espaço cênico, de pantomima circense temática em sua forma completa e sobretudo de trupe. Em Moscou nasce assim a figura do diretor e do coreógrafo circense, com modelos que serão incalculáveis para o nascimento do “novo circo” ocidental”.*⁵⁰

Mas a influência definitiva para o surgimento desse “Novo Circo” foram as novas escolas circenses, pois a estrutura familiar e precária do circo estava em decadência. Em 1972 Pierre Etaix, diretor de cinema e mímico, junto com sua esposa Annie Fratellini, descendente do grande trio de Clowns do início do século, fundaram na França a *École Nationale du Cirque*. Annie Fratellini disse:

*“O circo é considerado pela maioria das pessoas ligadas às artes cênicas, sejam do teatro, da dança ou do cinema, como uma escola incomparável. É ele, com efeito, a base de todas as formas de espetáculo e isto explica sua influência e sua razão de ser. Eu queria uma escola, um picadeiro: «Um circo para o futuro»”*⁵¹.

Em 1974, a atriz Sylvia Monfort e o amestrador de cavalos Alexis Gruss fundaram o *Centre de Formation des Arts et Techniques du Cirque et du Mime*, que na verdade durou poucos anos. O interessante é que em ambas as escolas os alunos receberam aulas de técnicas de dança, de teatro e de mímica: o que influenciou de forma decisiva a consolidação do gênero do “Novo Circo”. Em 1985, com o objetivo de elevar

⁵⁰ DE RITIS in: CRISTOFORETTI, Gigi e SERENA, Alessandro. (Annex 5 / 2001 a cura de:) *Il circo e la Scena – Forme dello Spettacolo Contemporaneo*. Venezia. Editora La Biennale di Venezia. 2001. P.73. “La Russia, dove il circo fu fondato dalle truppe italiane e poi rimotivato dalle avanguardie teatrali, è l’unico posto al mondo dove si conservano, e soprattutto si rinnovano, i concetti ottocenteschi di circo stabile con i propri codici di uso dello spazio scenico, di pantomima circense temática nella sua forma compiuta e soprattutto di trupe. A Mosca nasce dunque la figura del regista e del coreografo circense, con modelli che saranno incalcolabili per la nascita del ‘nuovo-circo’ occidentale.”

⁵¹FRATELLINI, Annie. *O Picadeiro é a Liberdade*. In: O CORREIO DA UNESCO. Rio de Janeiro. Ano 16. Nº 03. Março. 1988

o circo do espetáculo-esporte para a verdadeira criação artística, é criado em Chalons à Champagne, França, o CNAC (*Centre National des Arts du Cirque*). Com uma linha pedagógica muito clara. Bernar Turin defende que:

“Deve existir da mesma forma regularidade nos ensinamentos de base: dança, interpretação e acrobacia, nos ensinamentos artísticos e naqueles gerais. Os professores devem permitir aos alunos atingir as reservas necessárias para alimentar as suas reflexões, a sua criatividade e os seus conhecimentos gerais”⁵².

Mas certamente esse não foi um gênero somente francês; na Itália, em 1988, foi criada a *Accademia d’Arte Circense* e no Brasil, em 1982, nasce a Escola Circo Nacional do Rio de Janeiro: *“O Circo Nacional, além de formar novos artistas, servirá também ao aperfeiçoamento de profissionais de dança e teatro, que aproveitarão o picadeiro e equipamentos para desenvolver sua expressão corporal”⁵³*. Essas escolas, além de tantas outras, deram a possibilidade do povoamento dos circos, novos e tradicionais, com artistas preocupados em apresentar seus números com uma qualidade teatral e de dança.

Às escolas se somaram os festivais, que procuraram e divulgaram novos números, como por exemplo o de *Monte Carlo* e o *Festival Internacional du Cirque de Demain et de l’Avenir*. Também serviram para difundir o Novo Circo os diretores e os circos que tinham a intenção de criar algo novo: Bartabas (criador de Zingaro), Pierrot Bidon (Archaos), Bernard Kudlak (Cirque Plume), Cristian Taguet (Cirque Baroque), Anselmo Serrat (Circo Picolino), Antonio Giarola, Raffaele De Ritis... Em 1984 surge o maior fenômeno de marketing e aquele decisivo para a afirmação do gênero artístico: o Cirque du Soleil, em Montreal.

Renato Palazzo, repórter de *Il Sole 24 Ore*, da Itália, nos deixou um pensamento sobre o Novo Circo e as outras artes cênicas:

“A idéia de fundo, por si fascinante, é que contorcionistas, funâmbulos, cospe-fogos tenham talentos particulares que os atores não possuem, e que assim podem ampliar indefinidamente a capacidade de expressão: uma teoria que seria prazerosa ao grande Meyerhold, o inventor da Biomecânica, o proponente – na Rússia pós-revolucionária – de um teatro que atingisse o limite do virtuosismo físico e do vigor atlético. Mas o mesmo Meyerhold teve que render-se conta que uma pesquisa similar exigia uma dramaturgia particular, e que não oferecia um modelo que pudesse aplicar indiscriminadamente. Até agora as propostas neste sentido têm dado resultados relativos, talvez mais significativos quando o circo encontrou a dança, menos convincente onde cruzou o teatro: a impressão de

⁵² TURIN, Bernard. In: CRISTOFORETTI, Gigi e SERENA, Alessandro. (annex 5 / 2001 a cura de:) *Il circo e la Scena – Forme dello Spettacolo Contemporâneo*. Venezia. Editora La Bial di Venezia. 2001. P. 27. ‘Deve esserci allo stesso modo regolarità negli insegnamenti di base: danza, recitazione e acrobazia, negli insegnamenti artistici e in quelli generali. Gli insegnamenti devono permettere agli studenti di attingere alle risorse necessarie per alimentare la loro riflessione, la loro creatività e le loro conoscenze generali’.

⁵³ RUIZ, Roberto. *Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. R.J. Inacem.1987. P.106.

fato, é que na Itália em muitos casos esse caminho tem sido trilhado um pouco mecanicamente, porque está no ar, porque se fala, porque acrobatas e saltimbancos são sempre 'poetas', mais que baseados em reais projetos de direção ou de roteiro. O risco desta fase é que malabarismos e saltos mortais se tornem – especialmente para certos grupos jovens – o enésimo pretexto para evitar o confronto com os problemas da interpretação”⁵⁴.

E para terminar este diálogo entre circo e teatro, duas perguntas a Alessandra Galante Garrone, falecida no início do ano de 2004, da Escola de Teatro de Bolonha, cidade onde foi idealizado este texto:

“– Por que a escolha de ampliar a atividade de formação exatamente com as artes do circo? - Porque o nouveau cirque é um dos grandes fenômenos ligados ao espetáculo destes últimos dez anos. Consegue fundir o culto e o popular criando um espetáculo total que coloca o corpo no centro do próprio espetáculo. Resumindo... é o espetáculo popular contemporâneo. Pense que na França, nos últimos dois anos, os espetáculos de Novo Circo foram visto por mais de dez milhões de espectadores. - Como convivem, no novo circo, teatro físico e teatro de texto? - Estes acrobatas são também atores e a fisicalização serve a ampliar o discurso da palavra. Tem-se assim uma estreita colaboração entre o mundo do teatro e aquele do circo e juntos devemos formar atores que aprendam do circo e artistas de circo que aprendam do teatro”⁵⁵.

Talvez hoje o Novo Circo seja o único gênero artístico capaz de unir as artes cênicas através do corpo e re-ligar o teatro ao sagrado. O treinamento ritual do acrobata o leva à perfeição, em contato com a divindade, concentrado, ele age e atua de forma bela, dançando. Mas deve ser feito com seriedade sem deixar de lado a interpretação ou a voz do ator, sendo assim possível que, através do Novo Circo, alcancemos um teatro popular, em festas e nas praças com a participação do público. Com ele reuniremos artistas de todas as áreas que queiram trabalhar juntos na construção de uma sociedade mais humana, igualitária e libertária.

⁵⁴ PALAZZI, Reanato. In: *IL PATALOGO. Annuario del Teatro 2001. N° 24. Teatro in Italia Anno Zero?* Milano. Ubilibri. 2001. P. 272. *L'idea di fondo, di per sé affascinante, è che contorsionisti, funamboli, mangiafuoco siano in possesso di talenti particolari che gli attori non hanno, e che possano quindi potenziarne a dismisura le capacità d'espressione: una teoria che sarebbe piaciuta al grande Meyerhold, l'inventore della Biomeccanica, il propugnatore – nella Russia post-rivoluzionaria – di un teatro che attingesse a risorser di virtuosismo fisico e di vigore atletico. Ma lo stesso Meyerhold dovette rendersi conto che una simile ricerca esigeva comunque una drammaturgia particolare, e non offriva un modello che si potesse applicare indiscriminatamente.*

Finora le proposte in questo senso hanno dato risultati alterni, forse più significativi quando il circo ha incontrato la danza, meno convincenti dove si è intrecciato al teatro di prosa: l'impressione di fatto, è che in Italia in molti casi questa via venga intrapresa un po' meccanicamente, perché è nell'aria, perché se ne parla, perché acrobati e saltimbanchi sono sempre "poetici", più che in base a reali progetti di regia o di scrittura. Il rischio di questa fase, è che jonglerie e salti mortali diventino – specialmente per certi gruppi giovani – l'ennesimo pretesto per evitare di confrontarsi coi problemi della recitazione.

⁵⁵ ACCORSI, Serenella. *Sul Palco Sale il Circo*. In Resto del Carlino Bologna. 02/02/2001.

As Palavras no Teatro - Séculos e Séculos, Amém

Do A ao Z. Do início ao fim. Tomemos dois momentos rituais do teatro, justamente quando a humanidade passava de tradições orais para a tradição escrita. O primeiro quando o teatro ocidental começa, com um rito, agradecendo aos deuses pela colheita. Rituais consagrando os símbolos da fertilidade: falos imensos nas grandes Dionisiacas. Do coro orando em uma única voz a Dionisius surge o primeiro ator, o primeiro espetáculo, o segundo ator, os concursos. Naquela era longínqua o teatro foi o local de comunhão pública de toda a cidade.

O segundo quando o teatro ressurgiu novamente de um outro rito, desta vez no ritual da igreja Católica com somente um Deus, quando se contavam os Mistérios de Jesus Cristo, os Milagres dos santos e as Moralidades: regras de conduta para a alma não ir para o inferno ou ao purgatório, mas ao paraíso, após a morte. Também na Idade Média o teatro reunia na praça toda a cidade.

Para o teatro não importa o deus, mas a relação dos homens com o sagrado.

Depois parece que tudo foi esquecido, as palavras no papel, com o tempo, substituíram o contar, o falar com os deuses. Os rituais de oralidade foram menosprezados, a escrita foi legitimada. Praticamente toda a tradição teatral, ocidental, do renascimento até o século XX foi baseada em uma dramaturgia escrita. Ao menos é o que nos diz a historiografia do teatro ocidental, que valoriza o teatro erudito em detrimento do teatro popular. Mantendo-se a tradição erudita, mudava-se a temática do espetáculo de acordo com o pensamento e as idéias correntes da época, a busca do realismo sempre esteve presente, verdade esta que estava sempre de acordo com o período histórico. Mas quase sempre o essencial: a vida, o rito, a ligação com o sagrado; foi esquecida.

Vida esta que sempre existiu espontaneamente nas ruas, feiras e mercados, no teatro dos bufões, dos acrobatas, dos malabaristas e dos cantores da vida dos santos da Idade Média. Teatro este que foi muito pouco documentado nos nossos livros de história. Mas este período foi rico de manifestações populares, de encontro entre diferentes classes sociais, época em que "saltimbanco" e "banqueiro"⁵⁶ podiam significar a mesma coisa, demonstrando assim o real valor do saltimbanco. Período, este, em que o texto escrito, se existisse, o "canovaccio", existia como roteiro de ações, sem aprisionar os atores, livres para criticar qualquer corrupto, sem uma censura a obedecer.

Era um ritual cotidiano do apresentar-se a um público para sobreviver, sincero, vizinho, de igual para igual. Público ao qual podia-se falar da vida, do sexo, do poder ou dos santos.

*“Seu objetivo (do teatro) não é resolver conflitos sociais ou psicologismos e servir de campo de batalha para as paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o devir. Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo”, dizia Artaud.*⁵⁷

Desde 1935 quando Artaud escreve “Teatro Oriental e Teatro Ocidental” o espetáculo feito somente com palavras é criticado.

*“Não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas.”*⁵⁸

Infelizmente ainda hoje se vê aquele mesmo teatro “ocidental” que Artaud criticava há 70 anos, nas escolas de teatro, nas academias e nos teatros estáveis. Vê-se espetáculos ricos em palavras, os diretores à procura de novos textos, os atores preocupados em interpretar a obra de outros. Faz-se ainda hoje o que já foi tanto criticado, a transposição do texto literal ao palco cênico, afinal *“o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem”*⁵⁹.

Eugênio Barba percebe a dicotomia entre o corpo e a fala e alerta ao perigo da situação:

*“A rígida distinção entre teatro e dança, característica da nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio de tradição que arrisca continuamente atrair o ator para o corpo mudo, e o dançarino para o virtuosismo.”*⁶⁰

Na dança, assim como no circo, cultua-se o corpo. Talvez para contrabalancear o valor dado às palavras pelo teatro. A excessiva especialização dos tempos modernos nos conduziu a essa dicotomia. O corpo hoje é excessivamente cultuado, basta assistir a televisão para perceber os corpos masculinos e femininos em evidência. O corpo hoje é cultuado quase como a um deus. O surgimento das academias, das

⁵⁶ SERENA, 2000. P.48

⁵⁷ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. S.P. Ed. Martins Fontes. 1993. PP.66/67

⁵⁸ ARTAUD, 1993. P.68

⁵⁹ ARTAUD, 1993. P.65

⁶⁰ BARBA, Eugenio. *Antropologia Teatrale. In. L'arte segreta dell'attore*. Lecce. II ed. Argo. 1998. P.10. *“La rigida distinzione fra il teatro e la danza, caratteristica della nostra cultura, rivela una ferita profonda, un vuoto di tradizione che rischia continuamente di attrarre l'attore verso il mutismo del corpo, e il danzatore verso il virtuosismo.”*

escolas de dança e de circo voltadas à população, não a artistas, destacam o valor dado ao corpo. O esporte é respaldado em grandes teorias da educação física. Todos devem praticar esportes.

Se o ator não estivesse hoje tão preocupado em interpretar as obras dos outros, mas em criar suas próprias formas espetaculares, talvez percebesse que através do seu corpo também se contam histórias. Pois, "*a palavra texto, antes de significar texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significa 'tecer'. Neste sentido não existe espetáculo sem 'texto'*"⁶¹. São as tramas entre palavras e ações, entre voz e corpo que direcionam para uma grande dramaturgia.

*"Não se trata de suprimir a palavra do teatro, mas de fazê-la mudar sua destinação"*⁶²... "*atribuir às palavras quase a mesma importância que elas possuem nos sonhos (...) elas serão tomadas num sentido de encantamento, verdadeiramente mágico por sua forma, suas emanções sensíveis, e não somente por seu sentido*"⁶³.

A proposta do curso de Teatro-Circo explicitado por mim na conclusão desta dissertação é utilizar todas as linguagens sem permanecer somente nos gêneros preestabelecidos. É formar o ator através do cruzamento de tantas técnicas possíveis, contanto que se restitua ao teatro a sua eficácia. É a busca de uma linguagem que possa indicar o caminho do ritual na direção do sagrado. Mesmo que o Deus seja o corpo, ou que se manifeste através dele. O ator no centro da cena, afinal ele é o elo de ligação com o divino. Um ator preparado ritualisticamente, treinado de forma extenuante até que sinta algo diferente na sua percepção do real. O esgotamento físico é capaz de alterar a consciência de qualquer pessoa. "*A mestre de Katzuko Azuma (Japão) a dizia que para verificar se uma posição estava correta devia-se prestar atenção à dor: se não doer estava errada. E sorrindo acrescentava: 'Mas se dói não quer dizer necessariamente que esteja correta'*"⁶⁴. Essa é a ideologia na qual desejo formar o ator, aquele ator que deseja dar tudo de si em cena.

O circo, para mim, é a união dessas formas. Ele sempre buscou relacionar-se com as outras artes. O picadeiro em círculo equivale ao universo; o ator será preparado a fazer qualquer coisa, pois é a vida dele que está em jogo. Quando se está aprendendo o trapézio as mãos ficam em carne-viva e quando se inicia no tecido, nos primeiros quinze

⁶¹ BARBA, 1998. P.46. "La parola *testo*, prima di significare testo parlato o scritto, stampato o manoscritto, significa "tessitura". In questo senso non c'è spettacolo senza "testo"".

⁶² ARTAUD, 1993. P.69

⁶³ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. ed. Perspectiva. S.P.,1978. PP. 85, 87.

⁶⁴ BARBA, 1998. P.11. "La maestra di Katzuko Azuma (Japão) le diceva che per verificare se una posizione era assunta nel modo giusto doveva badare al dolore: se non duole è sbagliato. E sorridendo aggiungeva: « Ma se duole non vuol necessariamente dire che sia giusta»".

dias, não se consegue mover os dedos ao acordar. Devemos utilizar os objetos não somente na sua função primária, mas pesquisar exaustivamente, olhar com outros olhos, brincar, fazer com que ele se transforme que sirva a outro fim, assim será com o trapézio, com a corda bamba, com o corpo do ator e assim será também com o texto escrito. Captar “o Manas, as forças que dormem em todas as formas e que não podem surgir da contemplação das formas por si sós, mas que surgem de uma identificação mágica com essas formas.”⁶⁵ A proposta é aprender a aprender, pesquisar sempre novas formas de uso, identificar-se e tornar-se ‘um’ com os elementos circenses. Na formação circense do ator, uma vez estabelecida a intimidade com o aparelho, ultrapassada as barreiras técnicas, virá à tona a criação e a possibilidade de contextualizar cada ação desenvolvida no âmbito circense.

E por que não nos fazermos novamente os mutantes dessa arte que nunca será a mesma? Do Ator a Zeus. Como diriam os gregos.

No início do século XX um Russo, construtivista, procurou criar novas formas para o teatro, ele também foi um mutante em sua época; tendo o ator como o foco de suas ações, ele criticou a arte desengajada, a pintura de cavalete. Ele queria um teatro vivo, revolucionário, baseado nas ações físicas e foi buscar no circo a sua inspiração, o nome dele é Meyerhold.

Meyerhold⁶⁶, o Naturalismo e os Elementos Circenses

Meyerhold critica o uso da acrobacia indiscriminada:

"Nós dizemos que os atores devem ser ágeis, precisos nos movimentos, esportivos. Devem possuir capacidades acrobáticas. O ator deve compreender que ele é um homem que trabalha no espaço e deve por isso conhecer esta arte espacial. Tudo isso foi entendido parcialmente. Por exemplo a acrobacia, a técnica clownesca, os procedimentos grotescos foram mal interpretados e deu-se uma confusão dos diabos. Se pensa que o monólogo - Ser ou não Ser - deva ser recitado da seguinte maneira: entrar em cena, dar um salto mortal, depois pronunciar algumas frases, e então deitar-se no meio do palco, caminhar um pouco de quatro, como um urso, depois levantar-se e recomeçar a recitar. Ou mesmo quando dizemos que um ator deve ser um bom malabarista, se entende da seguinte maneira: em cena, em qualquer obra do repertório moderno, um tal começa a executar jogos de destreza, tira do bolso bolas e recita um monólogo enquanto se exercita a lançá-las ao ar. Nós propomos várias coisas com função pedagógica, para aperfeiçoar o ator. Por exemplo, deve-se desenvolver os músculos da mão. Constringimos o ator a jogar como um malabarista, mas não somos compreendidos e é feito o contrário daquilo que sugerimos.

Os maiores pecados foram cometidos neste campo pelo TRAM (grupo do Proletkult), no qual, por fim, não se pronuncia uma só palavra sem acompanhá-la a cambalhotas. E tudo isso como se tratasse de joguetes ensinados da Escola Meyerholdiana.

⁶⁵ ARTAUD, 1993. P. 5.

⁶⁶ *Mejerchol'd* é a grafia utilizada nos livros em italiano que referenciam este estudo, é derivada diretamente do russo sem passar por uma grafia americanizada. Outros nomes podem surgir com a grafia russa.

Nós não sugerimos, nunca a ninguém, alguma coisa deste gênero. Se lhes mostrássemos todo o nosso material de estudo, veriam que nunca realizamos propostas desse gênero.

No afrontar a construção da personagem e da mise-en-scène, nós damos a cada singular movimento uma motivação ligada à idéia geral do espetáculo, ligada à psicologia do personagem. Os nossos procedimentos são convencionais (de convenções). Estes servem a nos distinguir da escola naturalista (Stanislavski), isso é verdade, mas, no âmbito do teatro convencional, nós somos profundamente realistas, e poderiam encontrar na vida o homem que nós apresentamos a vocês. Nós falamos de realismo convencional por que este é melhor que o teatro naturalista⁶⁷”.

Pedagogicamente, tanto Meyerhold quanto Ruffini (e ainda Barba⁶⁸ e Copeau⁶⁹) concordam: os elementos circenses podem e devem ser usados no treinamento do ator. Até mesmo Stanislavski conhecia e usava essa vertente, como em uma cena⁷⁰ de declaração de amor que substituiu a quotidiana oferta de flores, nos ensaios, por um giro de bicicleta em torno da pessoa amada. O texto foi dito sem clichês pois o medo, a atenção e o equilíbrio deram o tom justo ao personagem, a alma da cena.

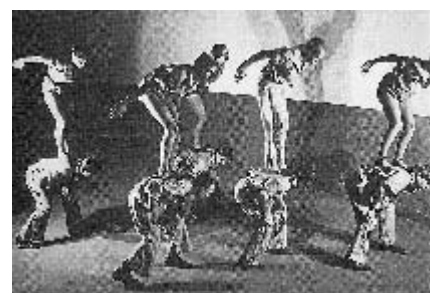
Outro ponto a considerar é a inserção da acrobacia na cena de fato. A princípio quem conduz o raciocínio são as condições dadas pelo personagem e pela cena que modelarão a qualidade e o tipo da acrobacia, que por sua vez definirá o diagrama dos impulsos, a alma da partitura física que se seguirá. Ou seja, é extraída do texto ou da cena a idéia central que deve ser coligada por afinidade a uma determinada acrobacia e esta gerará por sua vez no ator a energia necessária



Treinamento no estúdio do Teatro de Arte de Moscou seguindo a linha das ações físicas de Stanislavski: exercícios com bastão e figura de Nike ou Vittoria. (BARBA, 1998)

para estar em cena. Em termos modernos é a formação da pré-expressividade através do circo. Um exemplo é o de Toporkov⁷¹, quando cita a desproporção da energia gasta para dominar a acrobacia e o que permanece no fim do espetáculo do Teatro D'Arte.

Façamos um parêntese para conhecer um pouco da vida e da obra deste grande mestre do teatro que foi Vsevolod Emil'evič Meyerhold, nascido em Penza em



Exemplo de exercício biomecânico inventado por Vsevolod Emilevic Meyerhold (1874-1940) para o treinamento dos seus atores. (BARBA, 1998)

⁶⁷ MEJERCHOL'd, Vsevolod. *La Rivoluzione Teatrale*. A cura di Gavrilovich, Donatella. Roma. Editori Riuniti. 2001. 1° Ed: 1962. P.242.

⁶⁸ BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *L'Arte Segreta dell'Attore. Un Dizionario di Antropologia Teatrale*. Lecce. Argo. 1998. P. 250

⁶⁹ ALIVERTI, Maria Ines. *Jaques Copeau*. Roma-Bari. Editori Laterza. 1997. P. 38.

⁷⁰ Descrita em: RUFFINI, Franco. *Per Piacere. Itinerari Intorno al Valore del Teatro*. Roma. Bulzoni Editori. 2001. P.145

⁷¹ TOPORKOV, Vasilij O. *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*. Milano. Ubulibri. 1998.

1874 com o nome de Karl-Theodor-Kasimir Meyerhold, convertido à religião ortodoxa quando se transfere para Moscou em 1895 para cursar a faculdade de Direito, abandonada quase imediatamente. Em 1896 entra no Instituto Dramático-Musical da Filarmônica de Moscou e em 1898 é aceito como membro efetivo da recém nascida companhia do Teatro de Arte de Moscou de Konstantin Stanislavski e de Vladimir Nemirovič-Dančenko, da qual fez parte até a 1902.

Podemos dividir, para fins de estudo, a vida artística de Meyerhold em duas grandes fases delimitadas pela revolução russa de 1917 e o Outubro Teatral. Se compararmos o teatro de hoje com o que afirmava Meyerhold veremos o quanto ele influencia a nossa arte. Em 1902 cria a Companhia do Novo Drama que permanece ativa até 1905, quando volta a trabalhar com Stanislavski, assumindo a direção do “Teatro Estúdio” sob a coordenação do antigo mestre. Apesar deste novo teatro ter nascido do Teatro D'Arte, bem cedo trilha outros caminhos. No dia 5 de maio de 1905 ocorre a primeira reunião dos colaboradores do “Teatro Estúdio”, onde já se dizia:

*"as formas atuais da arte dramática há muito tempo já estão superadas. O espetáculo moderno exige uma técnica diversa. O Teatro d'Arte toca enfim o virtuosismo em relação à naturalidade e à simplicidade da representação; mas saíram textos que pedem novos métodos de mise-en-scène e representação."*⁷²

Como por exemplo, os novos textos de Maeterlinck, Hauptmann, Wedekind e Strindberg que inspiraram, o que se chamará depois, o “teatro da convenção”.

O Teatro Estúdio não era destinado ao público e serviu somente às experiências internas, sem compreender a sua futura influência sobre o teatro russo e mundial.

Em sua obra, *Sobre o Teatro*, publicada em 1913, Meyerhold esclarece quais serão as bases do seu fazer artístico e ao mesmo tempo escreve uma pequena história do teatro. No seu livro, ele explica a *estilização* em termos utilizados pela semiótica muito depois. Explica que *estilização* no teatro não é um termo ligado ao estilo de uma época mas à generalização do símbolo, ou seja, não imita fotograficamente um período, como fazia o naturalismo, mas isola e ressalta uma sua característica profunda. A partir dessa idéia central estilizada ele criava todo o espetáculo, definindo-o como *Teatro da Convenção*. Já naquela época ele afirmava que o teatro não podia imitar a vida, que este é uma linguagem e para tanto deve seguir uma gramática, suas próprias leis, assim como a escultura de mármore não precisa ser pintada com a cor da pele. Por isso ele aboliu a cenografia naturalista com seus quadros reproduzindo estantes e paredes de casa. Ele

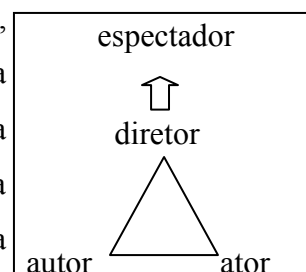
⁷² MEJERCHOL'D, 2001. P. 55.

tirou o teto e colocou quadros simbolistas. Os movimentos eram plásticos e não deviam parecer com a realidade, os atores eram obras de arte viventes.

O naturalismo deixa que o espectador tire da fotografia as suas impressões, enquanto o simbolismo meyerholdiano, estilizando, põe em evidência o símbolo daquela realidade, o signo mais característico, dando assim uma leitura da realidade. O primeiro é imparcial, o segundo político porque força ao diretor emitir uma opinião, característica elevada a enésima potência depois de 1917 (revolução russa).

Outro trecho do seu livro: "*O espectador que vai ao teatro deve poder completar com a fantasia o que permanece sem expressar-se. Muitos são atraídos exatamente por este mistério e pelo desejo de desvelá-lo*⁷³". Meyerhold, criando uma convenção para o teatro, deixava lacunas de interpretação para que fossem preenchidas pelo público. Ele criticava o naturalismo por não estimular a fantasia do público e considerá-lo um simples "voyeur"; já em 1913 ele apresenta os princípios do espectador fruidor, tão debatido em nossos dias. Citando Shopenhauer: "*uma obra de arte não deve dar tudo aos nossos sentidos, mas somente o necessário para orientar a fantasia na direção correta, deixando para ela a última palavra*⁷⁴". O ator sempre foi o centro do seu teatro e é ele que conduz o jogo do dito e do não dito, o monólogo interior (assim como as correntes submarinas) do teatro de atmosfera de Tchekhov no teatro da convenção será preenchido pela imaginação do espectador. Assim Meyerhold abole a ribalta e as coxias, aumenta o prosênio, cria cenários que se estendem até as primeiras filas da platéia, aproximando as cenas. Ele chama o espectador de "o quarto criador", negando de todas as formas a ilusão de vida. O ator baseado em um ritmo deve criar a sua própria interpretação, exaltando do personagem a sua essência. O fundo musical também é um recurso bastante usado por Meyerhold.

Apesar da utilização de diversas artes juntas (música, pintura, dança, interpretação, acrobacias) ele criticava a concepção wagneriana de obra de arte total onde cada profissional trabalhava separado dos outros, Meyerhold era favorável a todas as artes em cena, mas todas sujeitas a concepção geral do espetáculo proposta pelo diretor. Nosso mestre estudou as relações entre



autor → diretor → ator → espectador

⁷³ MEJERCHOL'd, 2001. P. 66.

⁷⁴ MEJERCHOL'd, 2001. P. 67.

autor, diretor, ator e espectador e distingue dois tipos de teatro: "triângulo" e "linear". O primeiro restringe a liberdade tanto do ator quanto do espectador, pois tudo é definido pelo diretor, enquanto no segundo o ator apresenta a sua alma fazendo sua a criação do diretor, como este se apropriou da criação do autor, como se vê, a seguir:

"1) No "teatro – triângulo" o diretor , depois de expor seu plano de direção em detalhes, delineando as figuras como as vê e assinalando as pausas, ensaia até que a sua concepção do texto não seja reproduzida com absoluta precisão, até que não pareça com a que sentia e "via" enquanto trabalhava sozinho...

2) No "teatro – linear", o diretor, uma vez que havia recriado em si o autor, oferece ao ator a própria criação (aqui, o autor e o diretor se fundiram). O ator, feita sua a criação do autor através do diretor – com o autor e o diretor cobrindo a retaguarda – põe-se diante do espectador, revelando-lhe livremente a própria alma e tornando assim mais intensa a interação entre as duas principais pilastras do teatro – o ator e o espectador"⁷⁵.

Meyerhold não declara explicitamente, mas nos faz acreditar que considera o triângulo como o teatro naturalista, e o linear como o teatro da convenção, e assim percebemos a responsabilidade do seu ator com a obra. Muitas vezes era o ator quem sugeria a cena de acordo com as suas possibilidades expressivas.

Meyerhold faz alusão a dois teatros de marionetes: um no qual o manipulador aperfeiçoa seu boneco até o ponto em que percebe que é melhor substituí-lo por um ator, e o outro é aquele em que o manipulador aceita seu boneco de madeira e tenta, com ele, representar a vida em seu aspecto profundo. Nesse capítulo de *Sobre o Teatro*, sempre confrontando o naturalismo à convenção, exalta a Commedia dell'Arte e a improvisação fundada em uma técnica refinada: nas máscaras, nos seus tipos fixos ou papéis e na obediência às leis do teatro e aos "canovaccios". O ator não precisa encarnar o personagem, mas representá-lo com o direito a criticá-lo. Cita as relações internas da Commedia dell'Arte, fala de arlequim e da máscara:

"A máscara pode esconder atrás de si até mesmo mais de duas imagens contrastantes. As duas faces de Arlequim são dois pólos, entre os quais existe um número infinito de variantes e degradês. Como são mostradas ao espectador as múltiplas formas do caráter? Com a ajuda da máscara. O ator possuidor da arte do gesto e do movimento (eis no que consiste a sua força!) usará a máscara de forma que o espectador compreenda se há diante de si o tolo bobalhão bergamês, ou o diabo. Esta virtude camaleônica, escondida atrás da máscara imutável do comediante, oferece ao teatro o fascinante jogo do claro-escuro. Não é talvez a máscara que ajuda o espectador a galopar no reino da fantasia?"⁷⁶.

Devemos lembrar que estamos no período de 1905 a 1913, no apogeu do naturalismo, e esse discípulo de Stanislavski exalta com força o movimento em cena, a dança e a máscara. Em 1910 faz Dom Juan de Molière usando uma máscara e é criticado por todas as partes. Sua justificativa refere-se ao autor, pois este escreveu essa

⁷⁵ MEJERCHOL'd, 2001. P. 86.

⁷⁶ MEJERCHOL'd, 2000. P. 162.

peça contra a hipocrisia e a patifaria da sociedade da época, contra os seus rivais, nobres homens portadores de máscaras sociais, da igreja e da corte, que tinham rejeitado seu último espetáculo *Tartufo*, e, agravando a situação, o autor escreve *Dom Juan* contra a sua própria esposa que o traía com os mais indignos amantes. Como representar toda essa hipocrisia se não com uma máscara? Infiltrando-se na mesma sociedade que o rejeitou, com a máscara da libertinagem, da devassidão, da falta de fé e da falsidade, a sociedade da corte do Rei Sol.

Quando descreve o teatro da Idade Média não cai nos mesmos erros de todos os críticos, afirmando não existir teatro somente porque não havia texto escrito. Compara criticamente os mistérios e os artistas de feiras que ele chama de "Cabotino". Enquanto Benois, um grande crítico russo da época, criticava a "cabotinagem" e celebrava os mistérios no teatro russo, Meyerhold fazia o inverso:

*"Mas é possível o teatro sem cabotinagem? E o que é esta cabotinagem que Benois odeia? Cabotim é um comediante vagabundo, é um parente dos mímicos, dos histriões, dos bufões, é o possuidor de uma milagrosa técnica de ator. Cabotino é o portador das tradições da verdadeira arte dos atores, foi ele quem ajudou o teatro ocidental a alcançar a sua florescência (no teatro espanhol e italiano do séc. XVIII) (...) Sempre se encontrava o cabotino onde havia uma representação. Os promotores da representação dos 'mistérios' esperavam dele o cumprimento preciso das difíceis tarefas inerentes a este tipo de espetáculo. (...) O 'mistério', consciente da sua fraqueza, começou a absorver gradualmente o elemento popular, personificado pelos mímicos, teve que deixar o altar da igreja e descer, através do átrio e do cemitério, até a praça. Cada vez que o 'mistério' tentava estabelecer um acordo, o teatro devia inevitavelmente apoiar-se aos mímicos e assim que era estabelecido um pacto com a arte do ator, se dissolvia nesta arte e deixava de ser um 'mistério'. Pode ser que tenha de ser sempre assim: sem cabotino não existe teatro e, vice-versa, assim que o teatro renuncia às leis fundamentais da teatralidade se sente imediatamente em grau de desprezar o cabotino"*⁷⁷.

Nesse ponto Meyerhold explicita toda a sua fascinação pelo circo e pela arte de rua, a teatralidade é descrita como um elemento fundamental do teatro, contrastando com o teatro de recriação da vida.

Esta pesquisa se inspira tanto nesse personagem da história teatral, porque ele foi capaz, no início do século passado, de ver o teatro com toda a sua potência criativa, trabalhando técnicas necessárias como a de dança, a circense, a de máscara e a de bonecos. Utilizou todos os recursos possíveis que um teatro dispõe, mas foi além disso: anulou as coxias e a ribalta, prolongou o prosscênio e fez uso do fundo musical; ele enriqueceu o teatro com a teatralidade que era necessária. E para tanto criava convenções que justificavam a inserção de elementos que não pertenciam a dramaturgia original, fazendo uma espécie de legenda, uma tabela imaginária na qual o espectador

⁷⁷ MEJERCHOL'd, 2001. P. 151.

poderia transcodificar as cenas do espetáculo, em outras palavras ele criou uma nova linguagem para o teatro. Nova? Diriam alguns, mas na verdade tão antiga quanto o próprio teatro.

Afim de que a convenção seja compreensível e a linguagem decodificada, Meyerhold faz uso do grotesco e vai além da utilização usual do termo como denominação de um gênero cômico na literatura, na música ou nas artes plásticas, quando representam o monstruoso e o estranho sem leis aparentes. Com conceitos heterogêneos transforma o que seria horrível na vida cotidiana em belo artístico. Inicialmente ele se questiona porque o grotesco deveria ser necessariamente cômico, e exemplifica com Poe, Hauptman e Wedekind, que criaram o grotesco trágico. Meyerhold define o grotesco como esquematização e estilização, ou seja, a síntese da arte que deseja abraçar a realidade negativa e positiva dos fatos.

"O seu método é rigorosamente sintético. O grotesco ignorando todas as minúcias, sem nenhum compromisso, cria – naturalmente com uma inverosimilhança convencional – toda a plenitude da vida. (...) O grotesco embelezando o monstruoso, não permite que a beleza se transforme em sentimentalismo (Quanto se assemelha aos escritos de Genet! Vejam os conselhos ao funâmbulo!⁷⁸). (...) Mas talvez não seria a tarefa do grotesco cênico aquela de manter incessantemente o espectador em uma dupla atitude em respeito à ação teatral, que sofre reviravoltas bruscas e imprevistas? No grotesco é essencial a constante tendência do artista a transportar o espectador de um plano, que acabou de alcançar, a um outro plano, para ele absolutamente inesperado"⁷⁹.

O essencial do grotesco é o motivo da metamorfose, é a luta entre o conteúdo e a forma, assim como Meyerhold tende a substituir a psicologia pela cenografia: *"têm importância não somente o ambiente cênico, a arquitetura da cena ou mesmo do teatro, mas também a mímica, os movimentos do corpo, os gestos e as poses dos atores, que devem ser expressivos, devem 'fazer cena' pela sua plasticidade"⁸⁰*. Quando conseguirmos que na cena haja movimentos organicamente expressivos, com a forma reinante mas justificada pelo realismo fantástico, pela originalidade, pelo tragicômico, pela inverosimilhança convencional, por alusões misteriosas, só então realizaremos o teatro idealizado por Meyerhold.

E esta plasticidade tão almejada, como será alcançada? Através da Biomecânica, método baseado nos princípios descritos aqui, mas nunca verdadeiramente publicados pelo autor. Em poucas palavras é o método que utiliza o

⁷⁸ Em *"Roma entre a Prisão e a Fortaleza"* mostro como Genet era seco e pragmático ao aconselhar seu pupilo, baseado em: GENET, Jean. *Il Funambolo e Altri Scritti*. Milano. Adelphi Edizioni. 1997. 1º Ed: Paris. 1968.

⁷⁹ MEJERCHOL'd, 2001. PP.169-171.

⁸⁰ MEJERCHOL'd, 2001. P. 174.

movimento como meio para alcançar a memória emotiva do ator e a personificação da personagem. É o sentido inverso do método de Stanislavski, que parte da memória emotiva, passa pela personificação para chegar às ações físicas. A biomecânica parte do pensamento em direção ao movimento, do movimento à emoção, da emoção à palavra.

Indicações Para O Ator Biomecânico

“James, o conhecido psicólogo, dizia que um homem que finge correr perseguido por um cão consegue suscitar dentro de si todas as emoções de um homem que está realmente naquelas condições. Isto quer dizer que a posição do nosso corpo no espaço influi em tudo o que chamamos emoção, entonação da frase, como se se verificasse um choque no cérebro, a partir de dentro, e não somente no sentido (representação) do mundo interior”⁸¹.

Parte da pesquisa de Meyerhold é baseada em William James (1842-1910) e no seu Laboratório de Psicologia Experimental, mas não é somente através dessa teoria que se alcança este resultado. Nós, de teatro, sentimos a sua verdade, já fizemos na prática aquela experiência, sentimos nascer e, após um tempo de corrida olhando para trás, se desenvolver aquela fantástica sensação de medo. Não um falso sentimento que tentamos nos convencer, convencer o nosso cérebro com uma espécie de auto-hipnose, considerando como elemento vivo a cenografia e como pessoas reais os personagens. A biomecânica prevê que enquanto o ator está fazendo o trabalho de mesa não pode haver outro tom que o da leitura. É clássica a imagem do ator que lê o texto em pé nos ensaios, de lado, com a página o mais longe possível dos olhos, não somente para poder contracenar com seu parceiro mas para não assumir a posição e o tom de leitura.

Primeira lei da biomecânica: o corpo é a máquina e o ator é o mecânico. O material de trabalho do ator é o próprio ator, assim, na mesma pessoa encontramos o material e o construtor. Portanto, para definir um ator podemos recorrer a uma fórmula na qual **A2 é o material e A1 o construtor**; o ator é a soma dos dois elementos em ação.

No ator, o material A2 deve ser treinado para fazer jogos criativos com as suas habilidades. Essas habilidades fazem parte da bagagem técnica dos movimentos (do corpo, da voz, da face) do ator, criando a possibilidade para A1 inspirar-se nesta ou

⁸¹ MEJERCHOL’D, Vsevolod. *L’Attore Biomeccanico*. A cura di Malcovati, Fausto. Milano. Ubulibri. 1998. 1° Ed: 1993. P. 105.

naquela posição de A2 para formar sempre novas combinações de habilidades técnicas ainda desconhecidas: é a improvisação do ator.

A **formação da reatividade** no ator (capacidade de reproduzir em sentimentos, movimentos e palavras uma indicação recebida externamente, do autor, diretor, A1, etc.) vem conduzida de modo que os processos psíquicos sejam o resultado de uma correta disposição do corpo no espaço em relação aos outros atores e aos objetos em cena.

Qualquer elemento da interpretação do ator se decompõe em três momentos indispensáveis: **intenção, realização, reação**. Intenção é a percepção racional da ordem ou informação externa. Realização é o desejo de primeiro reagir internamente (intenção, equilíbrio), depois externamente (execução mimética: movimentos que partem da zona periférica do corpo do ator e movimentos no espaço) e por último vocalmente. Reação é a redução do desejo (de reagir) e a sua transformação em execução de fato, na expectativa de uma nova intenção.⁸² Cada movimento na biomecânica é dividido em três etapas: intenção, equilíbrio e execução. Reatividade é a diminuição ao mínimo do processo de percepção da ordem ou informação externa até o início da ação, ou seja, da intenção de reagir à reação de fato. O ator deve ser capaz de controlar a reatividade excessiva.

É através dos olhos que se distingue o bom do mau ator, neste os olhos não se vêem nunca. O treinamento consiste em fixar um objeto, se os olhos tendem a escapar é a força de vontade que deve agir. Fraco e forte são relativos. O público deve ter a impressão que o ator possui uma reserva de material escondida, assim como este não deve utilizar nunca todos os seus recursos. Até o gesto mais explícito deve transparecer a possibilidade de um outro ainda mais explícito.

O ator biomecânico deve ter consciência do espaço e do seu corpo no espaço. O gesto deriva do movimento de todo o corpo, é o seu complemento e por isso naquele momento segue as mesmas leis de equilíbrio. A pausa não é a interrupção ou ausência de movimento, ao contrário, como na música a pausa contém o movimento. Se a gestualidade do personagem for organizada com a precisão rítmica, o conteúdo interior (e psicológico) resultará mais claro. O texto e a voz (indicadores da reatividade) devem

⁸² Os três momentos da interpretação do ator poderiam ser comparados com o *Jo-Ha-Kyu* do Buyo Japonês ou com a divisão dos movimentos de Laban: Atenção, Intenção, Decisão e Precisão. Basta lembrar-se que estas divisões são teóricas e que existem com o intuito pedagógico de enriquecer o processo criativo do ator, sem desejar romper uma seqüência fluida e orgânica da sua interpretação.

ser o resultado da fusão da ação plástica e emotiva. A frase só deve ser pronunciada quando o material técnico é completamente organizado.

Para a biomecânica é fundamental o desenvolvimento do senso rítmico do ator. O ritmo dos movimentos, das palavras, das ações, do diálogo, do personagem e do espetáculo no seu complexo.

Outro princípio da biomecânica é a ação teatral. Para descobrir se a **teatralidade** de um espetáculo é suficiente, basta tirar todas as palavras da boca do ator e verificar o diagrama dos movimentos que restaram. Se este diagrama ainda permite interpretar o espetáculo então este tem a dose justa de teatralidade, mas, se não permite, então o espetáculo é demasiadamente literário.

Durante o espetáculo é preciso saber jogar com as modulações, ou seja, as passagens. Para isso é preciso concentrar a atenção no passado (o que acabou de representar) e no futuro (o que ainda está por vir), sem nunca perder de vista o presente. Devemos olhar o espetáculo como um contínuo movimento em progressão constante, não basta replicar a sua deixa, o ator deve ser consciente da tensão gerada pelos seus parceiros e inserir-se considerando a dinâmica contínua do grupo.

No laboratório do ator não devem existir espelhos. Quando o ator se olha no espelho A1 corrige a postura de A2, mas à medida em que se afasta do espelho, o corpo volta à postura original. O grande ator é aquele que consegue estar em cena como se tivesse acabado de olhar-se no espelho, reconhecendo a postura do seu corpo a cada instante. Assim como o corpo, todo o material utilizado em cena deve ser valorizado, a pesquisa da manipulação serve tanto a conquistar a intimidade com o objeto quanto a conceber a relação do corpo do ator com determinado objeto. "*Na arte do ator distinguimos vários setores: acrobacia, música, dança, arte de vestir-se, arte de relacionar-se com os objetos de cena*"⁸³.

A técnica não filtrada pela vida é perigosa, pois conduz o ator a um abstrato acrobatismo de circo. O ator "meyerholdiano" aprende a construir a análise psicológica através de situações inacreditáveis: "*É inacreditável que uma pessoa dê cambalhotas por causa do ciúme, é inacreditável que Arkaška na Floresta se esconda embaixo da saia de Ulita*"⁸⁴. Através dessa pesquisa ele criava o grotesco em cena. O ator biomecânico deve individualizar o comportamento do espectador em confronto com o

⁸³ MEJERCHOL'd, 1998. P. 94.

⁸⁴ MEJERCHOL'd, 1998. P. 41.

espetáculo através de uma série de sinais: ruídos, movimentos, tosse, risada... e assim perceber se ligou corretamente o crível ao incrível.

Meyerhold classificou o tipo de ator mais apto a representar um determinado ‘emploi’⁸⁵ (“*papel que o ator assume na presença de dados solicitados para uma interpretação plena e precisa de uma determinada faixa de personagens com funções cênicas definidas*”)⁸⁶. Algo similar aos papéis nas companhias do século XIX, quando cada ator tinha a sua parte. Para os nossos dias é o ‘*physique du rôle*’ de um determinado ator que serve ou não a um personagem. Meyerhold criou uma tabela do tipo:

1. Requisitos necessários para o ator: estatura não inferior à média, pernas longas. Olhos e boca expressivos. A voz pode ter um tom alto (tenor). Físico enxuto. Altura média.
2. Emploi: Primeiro Amoroso.
3. Exemplos de personagens: Romeu, Molčalin (*Che Disgrazia l'Ingegno*), Almaviva (*Locandiera*).
4. Funções cênicas: Superação de obstáculos trágicos a nível do *pathos*.

Além do emploi do 1º amoroso ele classificou os itens 1, 3 e 4 para os seguintes empregos: 1º e 2º herói e heroína, 1º e 2º amoroso(a), 1º e 2º charlatão(ona), clown e bufão(ona), 1º e 2º vilão(ã) e intrigante, desconhecido(a), alma em pena ou renegado(a), galanteador, cortesã, moralista, matriarca, tutor(a) pantaleão, amigo(a) confidente, falso(a) herói(ina), capitão, tutor(a) da ordem, doutor(a), mensageiro, travestido e ajudantes. Quando ele queria criar o grotesco em cena escolhia o ator com as características opostas às do emploi criando uma composição paradoxal.

Assim, abordei alguns pontos dos estudos da Biomecânica de forma expositiva para um entendimento geral das teorias de Meyerhold. Esses fascinantes estudos são um ponto de partida para o uso de elementos circenses na formação do ator porque tratam da teatralidade, da acrobacia, da manipulação de objetos, do movimento como origem da interpretação e da encenação, sem esquecer do caráter do personagem, de sua vida interior e do complexo do espetáculo, sua linha de ação e a função comunicativa.

Para Meyerhold o coração de um teatro está no seu repertório, assim ele não somente teorizou todos esses elementos mas os experimentou na prática criando

⁸⁵ Do francês: emprego.

⁸⁶ MEJERCHOL'd,1998. P. 82.

diversos espetáculos. Béatrice Picon-Vallin⁸⁷, estudiosa de Meyerhold dos nossos dias, diz que ele nunca conseguiu fazer o resumo de seu trabalho prático. *O Milagre de Santo Antônio* (1906), *A Barraca dos Saltimbancos* (1906), *Casa de Bonecas* (1907), *O Despertar da Primavera* (1907), *O Último dos Uscher* (1908), *Tristão e Isolda* (1909), *A Echarpe de Colombina* (1910), *Arlequinada em Um Ato* (1911), *Os Enamorados* (1912), foram alguns dos espetáculos encenados por nosso diretor em uma primeira fase de sua vida.

De 1913 a 1917 Meyerhold dirigiu um estúdio na rua Borodinskaia em São Petersburgo e foi lá que lançou as bases de seus estudos na formulação de um método prático de trabalho. Criou a revista "*O Amor das Três Laranjas*" que funcionou do ano em que se transferiu até 1916, de onde se retiram hoje muito dos seus artigos. Em 1914 encenou os espetáculos *O Grilo de Casa* de Dickens e *A Desconhecida* de Blok. Mas um episódio síntese desse período na rua Borodinskaia ocorreu na noite de 12 de fevereiro de 1915⁸⁸, quando se deu uma espécie de Vaudeville ou simplesmente uma mostra de cenas com apresentações de Hamlet (cena da Ratoeira e de Ofélia), cenas de Commedia dell'Arte, como *As Três Laranjas* e *Arlequim Vendedor de Bastonadas*, do Antro da Salamanca de Cervantes e de uma fábula chinesa *A Mulher, o Gato, o Pássaro e a Serpente*. Sobre esta noite foram expressas as mais diferentes opiniões de críticos, como: "Meyerhold professor de uma arte morta", ou "o estúdio é inferior à escola", ou "alquimistas do teatro", ou "perfume de antiguidade"; todos publicados em sua revista e comentados em uma coluna lateral pelo próprio Meyerhold. Como afirmava Zin L., um daqueles críticos, o autor da biomecânica tinha 100 vezes mais inimigos que amigos, mas ainda assim esses reconheciam o seu amor pelo seu trabalho.

Os métodos simbolistas, construtivistas e anti-naturalistas, começam a ganhar força na Rússia pré-revolucionária. Naquele período existiam mais de 200 teatros estáveis na Rússia e, em 1919, 10.000 estudantes de teatros, somente em Moscou, a vida teatral borbullava. O *Proletkul't* foi um movimento incentivado pelo governo como propaganda política da Revolução e se inspirava nos escritos de Ivanov (1866-1949), a respeito de uma utopia teatral que por sua vez era inspirada nos gregos, em Dionísio e nos mistérios medievais e consistia em ações coletivas que não distinguiam o ator do

⁸⁷ PICON-VALLIN, Béatrice. *La Grande Riforma (Stanislavskij e MEJERCHOL'd)*. Per un'opera dell'Enciclopedia Italiana non più pubblicata.

⁸⁸ MEJERCHOL'd, Vsevolod. *La Rivoluzione Teatrale*. A cura di Gavrilovich, Donatella. Roma. Editori Riuniti. 2001. 1° Ed: 1962. P. 259

espectador. Era um teatro não-profissional da juventude operária representado pelo TRAM, uma rede de companhias propagandistas com sede em toda a Rússia que, como já vimos, abusava dos elementos circenses no espetáculo teatral.

Por outro lado, na mesma Rússia, o Teatro D'Arte de Stanislavski era o símbolo de um teatro do passado. O teatro naturalista de Stanislavski, ajudado pelo Ministério da Pública Instrução, russo, na pessoa de Lunačarskij, vai para uma tournée nos EUA de 1919 a 1925.

Em 1917, Meyerhold dirige *O Baile de Máscaras* de Lermontov, no ano seguinte estréia *O Mistério Buffo* de Mayakovski e entra no Partido Comunista. Em 1920, já à frente do TEO (Departamento Teatral) do Comissariado da Pública Instrução, funda o RSFSR: o primeiro teatro de agitação política. Estréia *A Alba* de Verhaeren, junto com Bebutov na direção, e organiza o Outubro Teatral: movimento radical de reforma contra a “apolítica” teatral e o realismo psicológico, adequando-se ao novo público e ao novo país. Criou uma política de ajuda aos teatros espontâneos e ressaltou a importância da cultura física. Foi o mesmo Lunačarskij que o impediu de fazer uma guerra civil ao Teatro D'Arte, Meyerhold deixou o cargo no ano seguinte. Mas o verdadeiro divisor de águas das suas experiências foi a re-estréia, no 1º de Maio de 1921, do *Mistério Buffo* que dirigiu ainda com Bebutov no RSFSR, quando lançou as bases para o Movimento Revolucionário de Esquerda e criticou abertamente os Monchevistas. Como resposta à crítica feita foi afastado dos teatros estatais e acadêmicos. Isso contribuiu para o racha do RSFSR constituído de atores de todas as origens políticas, formou-se assim em torno a Meyerhold o grupo GRVM (entre eles Eisenstein) que encenou *Le Cocu Magnifique* (1922) de Crommelynck. Este foi um espetáculo maduro no confronto com o público, pois não foi abertamente propagandista e foram expressos com maestria os princípios construtivistas e as interpretações biomecânicas sem nenhuma utilização cenográfica decorativa, com todos os elementos funcionais.

Antes de ser desligada das atividades estatais, a companhia muda o nome para GITIS, mas tendo de dividir o mesmo espaço com outro grupo, decide transformar-se em autônoma e cria, independente do estado, o TIM em 1923, quando Meyerhold comemora 25 anos de teatro e ganha o título: Artista do Povo da República. Mas mesmo neste período, extremo contra o naturalismo, Meyerhold reconhece em Stanislavski seu velho mestre. “ *O estudioso que quisesse fazer uma análise comparada da biomecânica*

de Meyerhold e do 'método das ações físicas' de Stanislavski encontraria certamente muitas analogias”⁸⁹.

O GITIS se transforma em GVTM e origina o GEKTEMAS, que foi coordenado por Meyerhold com a função de preparar novos atores e diretores. Nos anos que se seguem, o TIM continua sua pesquisa: *Terra Capovolta* (1923), *A Floresta e DE (A Nós a Europa)* (1924), *O Mandado* (1925) e *O Inspetor Geral* (1926); são alguns dos espetáculos representados em uma pesquisa que evoluiu do *teatro da convenção* ao simbolismo passando pelo novo-realismo. Em 1926, quando o grupo comemorava 5 anos de vida, foram readmitidos pelo Ministério da Pública Instrução e voltaram a fazer parte da lista dos teatros estatais.

Nesta confusão de siglas fazemos um adendo para citar alguns dos teatros e escolas nos quais Meyerhold fez parte de 1917 a 1939: TEO (Departamento Teatral), GVRM (Laboratórios Superiores de Direção), GITIS (Instituto Governamental da Arte Teatral), GVTM (Laboratórios Superiores Teatrais do Governo), GEKTEMAS (Institutos Teatrais Experimentais do Governo), GOSTIN (Teatro Governamental de Meyerhold), MCHAT (Teatro Acadêmico de Arte de Moscou). Na realidade, porém, a maioria se tratava da mesma escola de recitação anexa ao TIM (Teatro Meyerhold) que mudava de nome sempre, assim como tudo mudava naqueles anos em Moscou.

De 1926 a 1938 Meyerhold, em sua fase madura, seguro da Biomecânica, ainda influenciou o teatro revolucionário. Nesse período ele já usava o palco como o lugar da união de todas as artes e não mais a transposição de um dramaturgo somente. A literatura, a pintura, a arte do movimento, a música e o cinema têm a mesma valência e tudo depende das escolhas do diretor. Foi acusado de querer transformar o ator em uma marionete, sobretudo em *Che Disgrazia l'Ingegno!* (1928), *La Cimice* (1929) e *Il Bagno* (1930), espetáculos de Mayakovski que criticavam a mentalidade pequeno-burguesa e a burocracia.

Stalin define a arte de esquerda e de direita como arte soviética e anti-soviética: a censura cresceu extraordinariamente. O Teatro D'Arte, com Stanislavski doente, sem a sua participação efetiva, é imposto como modelo aos teatros soviéticos em 1939. Um ano antes, com uma campanha contra o formalismo, Stalin julga o teatro de Meyerhold estrangeiro e o fecha.

⁸⁹ MEJERCHOL'd. 2001. P. 359.

Em 1936 Stanislavski projeta a representação de um espetáculo em que se ocuparia da construção das personagens e Meyerhold da biomecânica e da direção dos atores, com os alunos dos dois trabalhando juntos. Já doente, não consegue levar adiante o projeto, mas na ocasião do fechamento do teatro de Meyerhold, o convida a um ensaio em sua casa. Quando todos os outros convidados estavam acomodados, saem do quarto Stanislavski, Meyerhold e Sciostakovic (um músico emergente da época) e antes do velho mestre sentar, cede o lugar a Meyerhold e inicia um aplauso ao seu convidado, seguido obviamente por todos. Gesto esse que demonstra simbolicamente a afeição pelo antigo aluno rebelde e pelos novos rumos de sua última pesquisa: o método de ações físicas.

Stanislavski morre em agosto de 1938, Meyerhold é preso em junho de 1939, acusado de fazer parte de grupos Trotskistas: é torturado, julgado e condenado secretamente e fuzilado em 1940. Sua esposa e atriz Zinaida Rajch é assassinada. Seu nome é expurgado da história do teatro soviético. Logo ele, que tanto fez para construir um teatro revolucionário, não burguês, tirando da alma e dando ao corpo a função de inspirar a interpretação. Mas não se pode extirpar uma idéia eliminando um único indivíduo. A destruição da passividade do espectador a partir da construção de uma estética materialista, palpável, que valoriza o corpo e a manipulação dos materiais, já estava instaurada naquela sociedade, era o “*verdadeiro materialismo*”⁹⁰. Meyerhold fez escola e deixou seguidores, entre eles, Eisenstein que alimentou a noção de conflito e elegeu a “*montagem como operação articuladora de oposições*”⁹¹.

O Processo de Montagem

Eisenstein⁹² fez uma das primeiras tentativas, a montagem das “atrações” no lugar da montagem das situações dramáticas descritas no texto, na qual criou uma correspondência entre a situação dramática e um número circense (como em *Ombra de Luna*). Por exemplo, no espetáculo *Anche il Più Saggio ci Casca (Mesmo o Mais Sábio Cai)*, ele colocou um funâmbulo em uma cena de grande tensão emotiva, porque o personagem estava com os nervos “tesos como um cabo de aço”; um salto mortal de costas em correspondência a grande surpresa. Mas assim seria muito simples, as

⁹⁰ ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac e Naif. 2002. P.170.

⁹¹ ALBERA. 2002. P. 14.

⁹² Eizenstejn é a grafia utilizada nos livros em italiano que referenciam este estudo, é derivada diretamente do russo sem passar por uma grafia americanizada.

relações devem ter um motivo e um objetivo que sejam verossímil ao espectador, legível e passível de decodificação. Segundo Franco Ruffini:

"Eisenstein confiou no fato que das atrações mostradas em cena, no espectador sobrasse o impacto neuro-muscular ultrapassando e quase cancelando a imagem visual. Estava errado: o espectador era realmente tocado pela atração, mas continuava a vê-la como era, como um número de circo. Para cancelar no espectador a imagem da acrobacia, precisava antes cancelá-la da partitura física do ator, sem todavia anular o diagrama dos impulsos: a alma"⁹³.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa vi uma série de espetáculos de Novo Circo: Circo do Soleil, Gosh, Circo Aloise, David Larible, Angels, Cirque Baroque, Cirque Plume..., e participei de outros, tanto na Escola de Teatro de Bologna, na qual fizemos pequenas apresentações de novo circo, quanto em *Ombra di Luna*, espetáculo apresentado na *Festa Internazionale do Circo Contemporaneo* em Brescia e na *Bienal de Veneza*, entre outros lugares. Assim, creio necessário aprofundar a noção de montagem por que estes espetáculos estão entre os dois pólos, têm o desejo de ser teatro com personagens, enredo e um crescente até emocionar a platéia com um final surpreendente, porém conseguem somente em parte unir os elementos circenses à dramaturgia deixando ainda que o virtuosismo dos artistas seja a única forma de emocionar o público. Não percorrem o caminho do conhecimento através do jogo vivo das paixões, para citar Eisenstein.

"A atração não tem nada em comum com o truque. O truque (...) é uma realização singular, um número exercido no meio de uma determinada habilidade (a acrobacia em particular) e não é mais que uma forma de atração apresentada (ou para usar o termo circense, 'vendida') em modo adequado. Do ponto de vista terminológico, em quanto designa alguma coisa de absoluto e fechado em si mesmo, o truque se opõe diametralmente a atração, que se baseia exclusivamente em um fato relativo, na reação do público"⁹⁴.

Segundo Eisenstein, em seu livro *A Montagem*, quando descreve a montagem das atrações, não é possível dar um sentido às atrações circenses porque estas são números fechados em si, sem a mínima possibilidade de inserção em outro contexto; os números circenses não poderiam ser inseridos em um espetáculo teatral, o qual é uma releitura de vidas humanas. Existe aqui um perigo lingüístico: a atração não é um termo exclusivo do teatro ou do circo e poderá ser usado nos dois contextos indiferentemente. O segredo será transformar o truque ou a atração circense (o número fechado em si) em algo que dê possibilidades de releituras, inserindo elementos teatrais (música,

⁹³ RUFFINI, Franco. *Per Piacere. Itinerari Intorno al Valore del Teatro*. Roma. Bulzoni Editori. 2001.

⁹⁴ EJZENSTEJN, Sergej M. *Opere Scelte in Sei Volumi*. Mosca, Iskusstvo, 1963-1970. Vol. II *Montaggio*. Traduzioni: Giorgio Kraiski, Federica Lamperini, Antonella Summa. Venezia. Marsilio Editori. Prima edizione: novembre 1986. P.221.

dramaticidade, ritmo, diálogo...), criando e modificando seus significados, como veremos adiante.

*"A atração (do ponto de vista do teatro) é qualquer momento agressivo do teatro, isto é, qualquer elemento que exercite no espectador um efeito sensorial ou psicológico, verificado experimentalmente e calculado matematicamente, que produza determinados choques emotivos os quais, por sua vez, todos juntos, determinem em quem percebe a condição para receber o lado ideal e a conclusão final ideológica do espetáculo"*⁹⁵.

A função principal da montagem de qualquer obra de arte é "oferecer uma exposição lógica e conseqüente do tema, do sujeito, da ação, dos comportamentos, do movimento ao interno de cada singular episódio (...) ou no seu complexo."⁹⁶ Assim, a montagem é um meio não somente para juntar dois episódios destacados, mas para criar a possibilidade de uma terceira linha de significado, seja de um pedaço, seja da obra na sua totalidade. Com isto não quero sustentar que devemos continuar na prisão do texto, na seqüência lógica das ações, juntando cena depois de cena como disse o autor do texto escrito; podemos comunicar algo mais subjetivo e mais complexo numa montagem vertical, juntando música, interpretação, dança... ao mesmo tempo fazendo com que o conjunto das partes adquira um valor extra. É a mudança da esfera cognitiva, é o salto da quantidade à qualidade. É colocar dois pedaços juntos e deixar que os espectadores participem da criação completando a ação na sua mente, assim como o diretor já tinha programado.

*"O que fazem as ações transcenderem e as conduzem além do seu significado ilustrativo, deriva da relação nas quais são colocadas no contexto de uma situação. Colocadas em relação a outra coisa, se tornam dramáticas. Dramatizar uma ação significa introduzir um salto de tensão que a obriga a desenvolver-se na direção de significados diferentes daqueles originários. A montagem, enfim, é a arte de colocar as ações em um contexto que obrigue a uma derivação dos seus significados implícitos"*⁹⁷.

A montagem do ator consistirá em transformar o número de circo em uma ação teatral. Ele deverá, com sua seqüência de ações virtuosas, selecionar alguns trechos e partes do corpo, *restaurá-las* e *dilatá-las*, de modo que o espectador consiga individuar a sua linha de pensamento, dessa forma desviar a atenção do público do virtuosismo à nova ação proposta. Como fez a atriz de Tróia do Cirque Baroque⁹⁸, quando na primeira cena interpretava Helena aprisionada em Atenas, com um número de corda de amarração (uma corda presa no teto em que o artista sobe, se amarra, gira, cai, sem

⁹⁵ EJZENSTEJN, 1986. P.220.

⁹⁶ EJZENSTEJN, 1986. P.89.

⁹⁷ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *L'arte Segreta Dell'Attore, Un Dizionario di Antropologia Teatrale*. Lecce. Edizione Argo. 1998. P. 120.

nunca tocar o solo), conseguiu, ainda que sem palavras, através de uma equivalência dramática, transmitir a angústia, a solidão e o desespero da personagem.

*"Um comportamento restaurado é um comportamento vivo tratado como um diretor de cinema trata um trecho de filme. (...) os trechos de comportamento não são mais processos em si, mas objetos, materiais. (...) Somente se existe um processo de fixação a «restauração», isto é, o trabalho de seleção e dilatação, pode existir"*⁹⁹.

Por isso Iben Nagel Rasmussen aconselhava sempre seus atores do grupo a Ponte dos Ventos, durante os ensaios da montagem do “Branco” e do “Verde”, que serviam como *training* do ator e ao mesmo tempo como material de demonstração de trabalho: *“Para não esquecer as ações e as imagens que forem criando vocês devem repetir e fixar. Se não forem capazes de repetir é como se pescassem com uma rede cheia de buracos”*¹⁰⁰.

De qualquer maneira, para transformar circo em teatro devemos compor completamente a cena pensando no seu "princípio unificante". Criar uma terceira realidade que podemos chamar "imagem geral na qual o autor, e com ele o espectador, experimentam um certo tema."¹⁰¹ O autor, neste caso, é o ator que pensa no que deve representar, tenta se aproximar daquela linha geral descrita pelo diretor. Por isso, não poderia jamais pedir palmas, como se faz ao circo, ou deixar transparecer o cansaço (a menos que seja uma comédia ou se deseje jogar com o meta-teatro) porque agora existe um personagem e aquela é a sua vida, o seu jeito de estar no mundo, cotidiano ao personagem, extra-quotidiano ao ator. Essa equivalência criada entre o universo do personagem e o elemento circense não deveria ser quebrada nunca pelo ator, assim será sempre decodificada pelo espectador, poderia a partir desse momento ser usada pelo diretor como uma atração temática.

*"Se as ações dos atores podem constituir algo análogo a trechos de filme que já são o resultado de uma montagem, é possível usar esta montagem não como um resultado, mas como material para uma montagem posterior"*¹⁰². Entrando em cena a montagem do diretor.

"A composição é uma nova síntese dos materiais e fragmentos retirados do seu contexto original. (...) Um espetáculo teatral tem origem em uma relação específica e dramática entre elementos e detalhes que, isoladamente, não são dramáticos nem parecem ter uma especificidade em comum. (...) a montagem, então, é a base do trabalho dramaturgico como trabalho sobre as ações, ou melhor: sobre os efeitos que as ações devem ter sobre o espectador. Consiste em guiar o olho do espectador sobre o tecido (text)

⁹⁸ Vide Apêndices: *Tróia ou os Aventureiros da Cidade Perdida*.

⁹⁹ BARBA, 1998. P. 118.

¹⁰⁰ RIETTI, Francesca Romana e ACQUAVIVA, Franco, A Cura di: *Il Ponte dei Venti. Un'Esperienza di Pedagogia Teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. F. Hendriksens Eftf., Copenaghen. 2001. P.25.

¹⁰¹ EJZENSTEJN, 1986. P. 93.

¹⁰² BARBA, 1998. P.118

*do espetáculo (performance), isto é, em fazer-lhes experimentar o 'performance text'. O diretor captura a atenção dos espectadores através das ações dos atores, das palavras do texto, das relações, da música dos sons, das luzes, do uso dos acessórios"*¹⁰³.

Existe na vida cotidiana uma espécie de montagem automática, estamos acostumados a fazer associações e o *insight*, descrito por Freud, é a conclusão de várias situações, distantes entre si mesmas, sintetizadas no cérebro, formando uma 'imagem' que elucida o resultado porque intercepta as ações. Por exemplo: quem olha um relógio na verdade vê o tempo. Depois de ter feito inconscientemente uma série de associações: a posição da flecha, qual hora representa, o que geralmente eu faço naquela hora, como eu entendo aquela hora. Pode acontecer que a mais elementar das associações não seja feita, como olhar um relógio e não entender as horas "*sob o efeito de uma forte emoção, pode não reproduzir-se: em tal caso a representação e a imagem se desassociam*".¹⁰⁴

Já não é fácil calcular o efeito desejado com a montagem, ainda mais se existe o *ruído* que atrapalha a passagem entre representação e imagem. Qual espécie de ruído pode ser observável? Suponhamos existir uma produção e uma recepção (aqueles que fazem o espetáculo e o público). Dentro da produção pode criar-se um erro de comunicação (ou ruído) entre autor e diretor ou entre diretor e ator, ou ainda dentro da cabeça de qualquer um daqueles, autor, diretor ou ator. Da outra parte, na recepção, temos os espectadores que podem conversar entre eles, que podem não ter a experiência necessária de vida para entender uma cena e assim por diante. E existem ainda os ruídos físicos (tosse, arrastar de cadeiras...) que não deixam que o público ouça aquilo que diz o ator.

Estando atento a todo tipo de ruído o diretor deve começar a trabalhar com as *representações parciais* criadas por seus atores.

*"Depois que as duas seqüências dos atores já são o resultado de uma 'restauração do comportamento', depois que forem perfeitamente fixadas, e por isso podem ser tratadas como dois trechos de filme, o diretor pode desconectar da seqüência de um ator alguns fragmentos e remontar-lhes cruzando-os com os fragmentos provenientes da seqüência de um outro ator, prestando atenção somente que mesmo depois dos cortes e na nova montagem exista uma coerência física, uma sincronia comportamental que permita passar de um movimento a outro de maneira orgânica"*¹⁰⁵.

A montagem das representações parciais, com um processo encadeado e um princípio unificante, forma a imagem geral do espetáculo no público. Se quem assiste não consegue criar nem completar o espetáculo, não consegue desenvolver o seu papel

¹⁰³ BARBA, 1998. PP. 116 e 118. (Sobre performance text consultar "Da Semiologia Teatral e do Teatro-Circo").

¹⁰⁴ EJZENSTEJN, 1986. P. 94.

¹⁰⁵ BARBA, 1998. P. 120.

de co-autor preenchendo com a sua imaginação as lacunas que qualquer obra de arte possui, então, para este espectador, nada foi acrescentado à sua personalidade e provavelmente este espetáculo não lhe agradará. Assim, "*para alcançar o seu resultado (...) a obra consiste precisamente no processo (refinado) de formação das imagens nos sentidos e no intelecto do espectador*"¹⁰⁶.

Se criamos a imagem geral da obra de arte é porque conseguimos seguir a concatenação dos seus trechos, das suas representações. Por isso o processo de montagem vale para toda a obra assim como para cada cena e elemento como luz, interpretação ou áudio.

*"Vistos à luz do seu novo contexto, as ações cruzadas dos atores deverão sofrer uma mutação, pequenos detalhes serão modificados para torná-los coerentes com o significados que agora as ações conquistaram, e sobretudo o ritmo e a intensidade nos quais as ações se cruzam impulsionarão os materiais fornecidos pelos atores, os dois trechos de comportamento restaurado, não somente a perder a sua vida original mas a conquistar uma nova. (...) Algo de 'quente', não mais analisável, não mais possível de anatomizar, funde a obra do ator e do diretor em um todo único no qual não é mais possível distinguir as ações dos primeiros e a montagem do segundo. Esta é a fase do trabalho onde não existem mais regras. As regras servem somente a tornar possível o evento, a criar as condições nas quais as verdadeiras e próprias criações artísticas possam realizar-se sem mais respeitar limites ou princípios"*¹⁰⁷.

Quem primeiro discutiu o processo de montagem ultrapassando os limites do texto literário e do próprio teatro foi Eisenstein.

Montagem das Atrações¹⁰⁸

Eisenstein foi o representante por excelência do movimento construtivista que queria abolir o teatro burguês, assim como a pintura de cavalete e a arte pela arte. O socialismo, a arte, a saúde, a educação e a propaganda precisavam chegar até a grande população e o teatro deveria se colocar à disposição como veículo. *A Montagem das Atrações* foi escrito em maio de 1923, e nele o autor dividia o teatro entre "*Teatro representativo-narrativo e Teatro de agitação-atração*". Este segundo teatro é o que lhe interessava, pois era com a atração que ele conseguiria *modelar* o seu público.

"O nosso método modifica radicalmente os princípios de construção da 'estrutura eficiente' (o espetáculo em seu complexo): no lugar do 'reflexo' estático do evento dado, pedido pelo tema, e da possibilidade de resolvê-lo unicamente através das ações ligadas logicamente àquele evento, se faz avante um novo procedimento: a livre montagem de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e autônomas (mesmo fora da composição dada e do ambiente narrativo das cenas e dos personagens) mas dotadas de uma orientação precisa a um determinado efeito temático final: eis a montagem das atrações."

¹⁰⁶ EJZENSTEJN, 1986. P. 96.

¹⁰⁷ BARBA, 1998. P. 120.

¹⁰⁸ EJZENSTEJN, 1986. PP. 219-225.

Pois para o autor: "*O autêntico fundamento da eficiência do espetáculo não é 'a revelação do desenho do dramaturgo' ou 'a correta interpretação do ator' ou 'o respeito fiel da época' etc., mas somente a atração e o sistema de atrações*". E a atração é qualquer momento agressivo do teatro, não existindo hierarquia entre a interpretação de um ator e o seu fascínio pessoal, o importante é que ele transmita a emoção do seu personagem.

Eisenstein, com medo de ser mal interpretado, inicia com a diferenciação da atração circense, do número virtuoso e da atração teatral que possui algo essencial, e conclui dizendo: "*A escola do montador deve ser o cinema e sobretudo o musique-hall (sic) e o circo, pois, essencialmente, fazer um bom espetáculo (do ponto de vista formal) quer dizer organizar um sólido programa de musique-hall ou de circo a partir das situações do texto admitido como base*". Não somente em palavras ele desenvolveu sua teoria, mas na primavera de 1923 encenou o espetáculo *Anche il Più Saggio ci Casca* no teatro di *Proletkul't* em Moscou, do qual descrevemos algumas cenas repletas de elementos circenses:

Cena 1: *Está em cena, no picadeiro, Glumov, anuncia o roubo do seu diário e decide se casar com Masen'ka, para o papel do padre chama o clown Manefa.*

4. 5. 6: *Depois da saída de Masen'ka e dos três oficiais, entra em cena novamente Glumov. Da platéia correm em sua direção, um atrás do outro, Gorodulin, Joffre e Mamiljukov, três clowns, cada um dos quais executa o seu número de circo equestre (malabarista com claves, saltador acrobático etc.), e exigem serem pagos por isto. (...)*

7: *Aparecem Mamaeva, vestida pomposamente provocatória (étoile), com um chicote de circo na mão e atrás dela os três oficiais. Mamaeva quer acabar com as núpcias de Glumov, consola os noivos expulsos e depois da deixa deles em cima do cavalo (relincha minha cara jumenta) estala o chicote e os oficiais correm em todas as direções no picadeiro. Dois deles representam o cavalo e o terceiro o cavaleiro.*

8: *Em cena está o pope (padre) ('Manefa') que inicia o casamento. Todos os presentes às núpcias cantam O pope tinha um cão. Manefa executa um número de circo (homem-borracha) (contorsionismo) representando um cão.*

21: *Golutvin, mantendo-se em equilíbrio com um guarda chuva, caminha em um fio inclinado preso sobre a cabeça dos espectadores e vai em direção do balcão: 'parte para a Rússia'.*

22: *Glumov decide seguir o seu exemplo, trepa no fio mas cai, e com as palavras: «ah, escorrega, escorrega, é melhor que eu vá pelas gretas», segue Golutvin 'na Rússia', por um percurso menos perigoso, pela platéia.*

23: *Entra em cena o «augusto» (o clown caipira) que chora intercalando palavras: «Partiram, e se esqueceram uma pessoa». Do balcão desce segurando-se pelos dentes, no fio um outro Clown.*

24.25: *Entre os dois «augustos» nasce uma briga; um lança no outro água e o derruba. Um dos dois exclama: «fim» e saúda o público. (Explosão de pirotécnica).*

Certo estava um professor meu da Escola de Teatro da UFBA, Paulo Dourado, que dizia que em teatro a última novidade inventada tem mais de dois mil anos, ou mesmo Louis Jouvet quando dizia que tudo muda no teatro menos o teatro de

vanguarda. Já no início do século passado Eisenstein conseguia resultados que mesmo hoje são difíceis de alcançar porque naquela época a tradição dos saltimbancos e dos artistas nas feiras estava ainda muito presente e também porque o circo e o music-hall estavam no auge de uma tradição.

Depois de ter feito dialogar a montagem de Eisenstein com aquela pensada pelo principal expoente da Antropologia Teatral, Eugenio Barba, sinto que agora só me resta situar o leitor nos domínios e princípios desta disciplina e posteriormente nos domínios da Semiologia Teatral, sempre procurando cruzar informações com o circo para colaborar com a formação do ator-circense.

O Circo e a Antropologia Teatral - Princípios que Retornam

A Antropologia Teatral procura não tanto situar o estudo das origens, quando o rito se tornou representação teatral, mas, uma vez que este é profanado, perceber o que havia no rito que ainda se repete, o que existe de pré-expressivo, de comportamento cênico, antes do ator, ou melhor, antes que o ator aja. Dessa forma, poder reconhecer os elementos que resistem na passagem do rito ao teatro, elementos chamados pré-expressivos e individualizados como técnica extra-cotidiana.

Não gostaria de colocar em questão se os princípios pré-expressivos dizem respeito a todos os tipos de espetáculos teatrais, como *“leis biológicas do ator, isto é como os determinismos materiais que regulariam invariavelmente o comportamento do homem em situação de representação”*¹⁰⁹ ou se, ao invés, dizem respeito somente aos espetáculos codificados, por exemplo o teatro-dança oriental, a dança clássica ou a mímica. Gostaria de trabalhar somente com a segunda hipótese, pois nesta distinguimos uma pesquisa: o uso dos próprios códigos e dos signos na criação de uma linguagem corpórea; diferenciando-se daquelas que só se preocupam na encenação de um texto escrito, que fazem do teatro uma extensão da literatura.

Para Barba, Meyerhold, antes mesmo de Grotowski, já se preocupava com a pré-expressividade.

“Meyerhold falava de posições instáveis, de equilíbrio precário, da dinâmica dos contrários, da dança da energia. Só que com outros termos. Tinha o hábito de dizer: ‘na arte é melhor adivinhar que saber’. Os princípios do grotesco ou da biomecânica não foram suposições fortuitas, mas a engenhosa interpretação dos mesmos princípios que

¹⁰⁹ DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro. Lineamenti di una Nuova Teatologia*. Roma. Ed. Bulzoni. 1999. P.102.

hoje, à luz da antropologia teatral, encontramos na base do nível pré-expressivo do ator”¹¹⁰.

Estes são os princípios das técnicas extra-cotidianas: 1- Princípio da alteração do equilíbrio; 2- Princípio da oposição; 3- Princípio da dança das energias.

“Para atrair a atenção do espectador ocorre o surpreender, deixá-lo estupefato, golpeá-lo, e isto é possível somente através da transgressão das leis que regulam o comportamento cotidiano e os seus automatismos: em primeiro lugar aquelas físicas de gravidade, inércia e mínimo esforço”¹¹¹.

Golpeá-lo com uma espécie de contágio sinestésico, contaminando o público com a ação e a energia que vêm do palco, antes mesmo que o ator faça qualquer coisa.

O princípio da alteração de equilíbrio prevê o deslocamento do centro gravitacional, o ator não deve sentir o peso equilibrado entre os dois pés, assim uma série de tensões por todo o corpo devem entrar em ação para re-estabelecer o equilíbrio. Barba costuma chamar de *equilíbrio extra-quotidiano*, *equilíbrio precário*, ou *equilíbrio de luxo*. Este equilíbrio permanentemente instável deve estar presente nos deslocamentos e nas pausas. Nestas se pode ver o *equilíbrio em ação*, pois se tem a impressão de movimento mesmo parado. Nas diversas viagens pelo mundo que faz o Odin Teatret e os estudiosos da ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral) pesquisando os teatros locais e tradicionais dessas regiões, descobrem, por exemplo, no Japão, que no teatro Nô os atores se movem arrastando os pés pelo chão, aprendem que no Kabuki existem dois estilos: *Aragoto*, exagerado, e *Wagoto* um estilo realista; mas todos dois estilos requerem um equilíbrio precário. O “Pliê”, no Ballet Clássico é outro exemplo de equilíbrio de luxo.

O princípio da oposição prevê que todos os deslocamentos devem ser iniciados pela direção oposta, assim se o ator deseja ir à direita seu primeiro movimento é na direção esquerda, o mesmo vale para baixo e para cima. Esta dinâmica pode ocorrer mesmo com o corpo parado, por exemplo se a mão se desloca à esquerda o cotovelo cria uma resistência à direita. Os exercícios de *contração* e *dilatação* executados durante uma partitura corporal, por exemplo no Fotograma, descrito por mim nas aulas de Benoit e Camila, são também um bom exemplo de oposição. O ator não deve dar nunca tudo de si, em cada extremo (totalmente contraído ou dilatado) deve sempre conservar uma reserva, para ele é sempre possível contrair e expandir um pouco mais. Outro

¹¹⁰ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *L'arte Segreta Dell'Attore, Un Dizionario di Antropologia Teatrale*. Lecce. Edizione Argo. 1998. P. 225.

¹¹¹ DE MARINIS, 1999. P.109.

exemplo citado por Barba é o *Tribhangi*, que literalmente quer dizer “três arcos”, é uma postura utilizada no Odissi, dança indiana, que desloca o centro de gravidade do corpo e que cria uma oposição entre cabeça, tronco e pernas formando um “S”. O princípio da oposição e equivalência traduz cenicamente ações reais. Na mímica ao fingir empurrar um objeto o peso se coloca na perna da frente, enquanto na vida real, na perna de trás. O lançamento da flecha com o arco, imaginários, requer uma série de equivalências.

O princípio da dança das energias prevê uma alteração de dinâmicas entre os movimentos. Energia, segundo Barba, vem do grego e quer dizer “força”, “eficácia” “em ação” “ao trabalho”. Na vida cotidiana as pessoas procuram economizar a maior quantidade de energia possível, no teatro este princípio zela pelo desperdício de energia; desperdício este que atrai a atenção do espectador. No Japão *Koshi* é quando um ator tem presença cênica, mas literalmente quer dizer ‘quadris’, que é sugerido como centro de energia do corpo; *Ki-ai* quer dizer acordo profundo do espírito (respiração) com o corpo. O teatro Nô estuda as energias do velho (*rotai*), da mulher (*nyotai*) e do guerreiro (*guntai*). Em Bali *Chikará* quer dizer força, poder, e é conquistado através de exercícios regulares do ator; *Taksú*, por outro lado, é a inspiração divina que independe do trabalho do ator; e *bayu* quer dizer vento, mas também exprime a presença cênica do ator. *Anima* do italiano “alma” e *Animus* do latim “sopro”, “respiração”. Quando *Anima*, o vento vivo e íntimo, deseja algo externo a si então se transforma em *Animus*. Assim como *manis* e *keras* em Bali ou *lasya* e *tandava* na Índia, *Anima* e *Animus* significam principalmente ‘delicado’ e ‘vigoroso’. O emprego da energia masculina e feminina também é um bom exercício para o desenvolvimento de energias distintas no ator. O trabalho com a Dança dos Ventos e a Energia do Samurai descritos por mim nesta dissertação são exemplos de exercícios energéticos no espaço. A energia no espaço pode ser condensada e pausada se transformando em energia no tempo. É o caso do *Sats* que quer dizer na terminologia do Odin “estar pronto a”, é estar parado mas com um fluxo interno de energia altíssimo, pronto à ação. *Jo-ha-kyu* no Japão é o ritmo no qual se baseiam todas as representações, ele é dividido em três fases.

“A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que tende a se desenvolver e uma outra que a retém (*jo*, reter); a segunda fase (*ha*, romper quebrar) é constituída do momento em que livra-se desta força, até chegar na terceira fase (*kyu*, velocidade) na qual a ação alcança o seu clímax, relaxa todas as suas forças para depois parar repentinamente como se estivesse defronte a um obstáculo”¹¹².

¹¹² BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *L'arte Segreta Dell'Attore, Un Dizionario di Antropologia Teatrale*. Lecce. Edizione Argo. 1998. P.199.

O circo trabalha sempre com os princípios de alteração do equilíbrio, da oposição e da dança das energias, necessita trabalhar então contra o que é cotidiano ao próprio circo: os agradecimentos, a postura dos atletas, a preparação para os saltos e assim por diante. Sei bem que se os atores têm a possibilidade de fazer um salto mortal podem levar o extra-cotidiano ao seu limite.

Segundo Barba:

“um excesso, um desperdício de energia, não explica suficientemente a força que é percebida na vida do ator-bailarino, em seu bios cênico. A diferença entre a vida do ator e a vitalidade de um acrobata é óbvia. Igualmente óbvia é a diferença entre a vida do ator e certos momentos de grande virtuosidade na Ópera de Pequim e outras formas de teatro ou dança. Nestes últimos casos, os acrobatas mostram-nos ‘outro corpo’, um corpo que usa técnicas muito diferentes das cotidianas, tão diferentes que eles parecem ter perdido qualquer relação com elas. Mas aqui não é uma questão de técnicas extracotidianas, mas simplesmente de ‘outras técnicas’. Não há mais a tensão da distância, a relação dialética criada pelas técnicas extra-cotidianas. Há somente a inacessibilidade do corpo de um virtuoso. A finalidade das técnicas corporais cotidianas é (tendem) a comunicação. As técnicas da virtuosidade visam (tendem) a estupefação e a transformação do corpo. (As técnicas extra-cotidianas, ao invés, tendem à informação: essas, literalmente, metem-em-forma o corpo)¹¹³. Nisto repousa a diferença essencial que separa as técnicas extra-cotidianas das que meramente transformam o corpo”¹¹⁴.

Por isso, se quisermos treinar o ator também com técnicas circenses devemos prestar atenção à técnica extra-cotidiana para não cometer um erro na direção oposta, devemos eliminar o virtuosismo e tentar uma aproximação com o teatro procurando termos intermediários. Tentando esconder a técnica (?), deixando aparecer somente o resultado(?), trabalhando muito com as imagens que o circo pode propor.

Isto será facilitado pelo conceito de “*pré-expressivo mental*”, a “*incoerência coerente*”, através do qual o diretor fará a montagem adequada para utilizar as técnicas circenses, sem o virtuosismo e sempre respeitando o núcleo temático original de um texto escolhido. Isto não quer dizer que devemos seguir uma linha lógica de ações, ao contrário devemos fazer a montagem como um pensamento, com saltos, retornos, mudanças de direção... “*indo além dos conteúdos da estória que eventualmente narra ou sobre a qual é baseada. Em outros termos, o pré-expressivo mental diz respeito não ao que (contar) mas ao como (contar)*”¹¹⁵. Assim, o espetáculo expandirá as possibilidades significativas da obra dramática, aprofundando o conceito que o autor sugeriu de acordo com as suas possibilidades.

¹¹³ Trecho não traduzido na edição brasileira.

¹¹⁴ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas. S.P. Editora Hucitec. 1995.

¹¹⁵ DE MARINIS, 1999. P.118.

Da Semiologia Teatral e do Teatro-Circo

Tendo falado de estilização, quando Meyerhold ressalta um elemento característico do espetáculo, e de montagem das atrações em cenas adaptadas, sinto a necessidade de falar da Semiologia Teatral visto que esta disciplina trata do símbolo e procura identificar as fronteiras que delimitam a arte teatral. A temática “produção *versus* recepção” é um dos pontos de chegada das relações internas de um espetáculo teatral, e não poderia ser diferente no caso da semiologia.

A semiologia teatral começou enquanto disciplina com o estudo do signo, este podia ser ao mesmo tempo significante (com a possibilidade de interpretações) e significado (com uma interpretação preestabelecida), desenvolvendo a pesquisa na direção de identificar e classificar os seus usos no teatro integrando-os em uma hierarquia dinâmica de elementos, a *mise-en-scène*. Assim, nos anos trinta e quarenta, foram definidos três princípios semióticos:

1. Princípio da artificialização (ou semiotizante) que afirma que “*tudo que está sobre a cena é signo*”¹¹⁶, ou seja, cada elemento do espetáculo tem uma função significativa, sendo ou não a produção consciente.
2. Princípio do funcionamento conotativo. “*Os elementos expressivos, as ações, os objetos (...) adquirem (...) uma série de significados agregados de segundo, terceiro grau e assim por diante*”¹¹⁷.
3. Princípios da mobilidade. A – Dois elementos podem significar a mesma coisa. B – Um único elemento significa mais de uma coisa ou até mesmo um personagem.

Nos anos posteriores (50 e 60) existiram tendências a estudar a semiótica do texto literário, em detrimento às implicações do espetáculo. Esquecendo aquilo que Otakar Zich já havia dito: “*A obra dramática não existe realmente a não ser a partir da sua realização cênica*”¹¹⁸. Esta tendência retardou o desenvolvimento da semiologia teatral porque a limitava, sendo possível encontrar, ainda hoje, nas críticas teatrais de jornais diários a análise de um espetáculo teatral baseada somente sobre o seu texto e não sobre a *mise-en-scène*.

¹¹⁶ Veltrusky (1940) in DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro. Lineamenti di Una Nuova Teatologia*. Roma: Bulzoni Editore. 1999. P. 17.

¹¹⁷ DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro. Lineamenti di Una Nuova Teatologia*. Roma: Bulzoni Editore. 1999. P. 18.

¹¹⁸ ZICH, Otakar. *Estetika Dramaticeskeho Umeni*, Melantrich, Praha, 1931. In: DE MARINIS, *Capire il Teatro*, op. cit., P.17.

Somente em 1968 o polonês Tadeusz Kowzan¹¹⁹ esclarece de modo definitivo que o texto literário é uma das linguagens do teatro e classifica treze “sistemas de signos” que interagem no espaço-tempo da representação teatral: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquilagem, penteado, figurino, acessórios, cenografia, iluminação música e ruídos.

Na seqüência, a problemática da semiótica foi desenvolvida, foram estudados:

*“a) as relações entre texto e mise-en-scène; b) a topologia dos signos e dos códigos teatrais, específicos e não específicos; c) as hierarquias e as relações entre códigos que constituem a estrutura textual da mise-en-scène; d) a segmentação do continuum espetacular; e) os mecanismos teatrais de produção e de estabilização do sentido”*¹²⁰.

Não é difícil intuir aonde se chegou com este raciocínio: daquele “sistemas de signos” e da sua hierarquia na *mise-en-scène*, no *continuum* e na construção do sentido do espetáculo a semiologia chegou à conclusão da existência de diversas *linguagens*: verbal, gestual, cenográfica, musical, da luz... e que estas linguagens deveriam ser estudadas ao mesmo tempo, porque são elas que permitem o entendimento, no sentido profundo, do espetáculo. Todo este conjunto de linguagens foi chamado, então, de “texto cênico”, “texto teatral”, “performance text” (correspondente inglês) ou “texto espetacular”.

Segundo Barba, concatenação e simultaneidade “*são dois pólos, entre os quais há uma tensão ou uma dialética, que determinam o espetáculo e a sua ‘vida’: as ações em trabalho – a dramaturgia.*”¹²¹ O primeiro consiste, iniciando de um texto escrito, em fazer um espetáculo no qual a soma das partes equivale ao todo, porque é feito a partir da lei que uma ação deve gerar uma reação seguindo uma seqüência lógica. O segundo pólo consiste em, iniciando somente de uma idéia, e utilizando os atores e todos os recursos possíveis, criar um espetáculo indivisível pela sua simultaneidade porque tem a pretensão de ser em si um significado, um “performance text”, com o perigo de não conseguir nem mesmo ser lido. “*O problema é, ao contrário, aquele do equilíbrio entre o pólo da concatenação e o polo da simultaneidade. Negativa é somente a perda do equilíbrio entre os dois pólos.*”¹²².

¹¹⁹ KOWZAN, Tadeusz. *Le Signe au Théâtre. Introduction à la Semiologie de l’Art du Spectacle*, in “Diogène”, 61 – 1968. In : DE MARINIS, *Capire il Teatro, op. cit.*, P. 21.

¹²⁰ DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro. Lineamenti di Una Nuova Teatologia*. Roma: Bulzoni Editore. 1999. P. 21.

¹²¹ BARBA, 1998. P.47.

¹²² BARBA, 1998. P.47

Já para Cohen¹²³ o teatro pode caminhar tanto na direção “estética” quanto “mítica”. A primeira se aproxima do teatro realista/naturalista que tem o público como *voyeur*, que precisa que as informações satisfaçam o racional de cada espectador dentro de uma convenção, por isso as cenas tenderiam a ser apresentadas de forma concatenada. A segunda se aproxima da *performance art* quando o público é incitado a participar da representação não somente de forma intelectual, mas também física, pois ele sente a necessidade não somente de acreditar, mas de comunicar determinada situação; e para isso as cenas são normalmente apresentadas de maneira simultânea.

O texto espetacular (como o chamaremos daqui por diante) objeto de estudo da semiologia teatral é estudado em relação ao contexto cultural, ou geral, ou seja como ele é relacionado com tudo aquilo que o circunda, artístico ou não, na história; mas é também estudado no contexto teatral, ou imediato, assim se estuda o processo do espetáculo, as suas circunstâncias de enunciação e de fruição. Se observa que o texto espetacular (e mesmo o texto literário) é sempre lacunoso, que pode ser lido com diversos pontos de vista, angulações, e é incompleto. O que muda de uma interpretação a uma outra? Substancialmente o fruidor, o leitor, o espectador. Com este pensamento chegamos à conclusão que devemos estudar não somente o texto espetacular mas também a sua recepção, a relação teatral, aquela do ator com o espectador.

Pensando em um teatro concatenado para Barba ou estético para Cohen:

*“A relação teatral parece consistir, fundamentalmente, em uma manipulação do espectador por parte do espetáculo... não consiste somente, ou tanto, em um fazer-saber... mas também, e sobretudo, em um fazer-criar e em um fazer-fazer, tendendo a induzir no espectador, respectivamente, um dever/querer-criar e um dever/querer-fazer”*¹²⁴.

Então admitimos que o espectador é um sujeito passivo e que ele faz parte da dramaturgia (espetacular) sendo manipulado por esta.

Uma outra face desta relação seria aquela do espectador como construtor, quase autônomo dos seus significados, somente através dele o espetáculo é enriquecido de significados, alcançando em grau estético, semântico ou mítico a transcendência da obra de arte.

Resta-nos saber em que medida e como um espetáculo deixa os espaços para serem compilados pelo espectador, as margens de incerteza nas quais o público se posiciona a favor ou contra as propostas da direção. A criação do espetáculo dependerá da suspensão voluntária da incredibilidade, a predisposição a crer na ficção do fato teatral verossímil; e também daquilo que o público conhece, se tem a consciência da

¹²³ COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo. Perspectiva. 1989.

cultura, do teatro e daquele texto. O espetáculo dependerá do objetivo, do interesse e da expectativa do público e também dos seus sub-processos como atenção, capacidade de interpretação, memória e suas relações cognitivas e emotivas.

Em uma adaptação de uma obra da dramaturgia universal que pretende utilizar elementos circenses, no Teatro-Circo, se devem observar todos estes aspectos: 1- o signo – o que pode significar o trapézio, o funambulismo, por exemplo em uma cena; 2- O texto espetacular que é derivado nos aspectos coreográficos, musicais, de luz, montagem etc. Como será esta nova via de interpretação; 3- A nova relação com o público, tratando-se de circo, muito mais cinestésico, provocando suspense, medo, delírio, tensão em um mundo cheio de magia, ampliando a suspensão voluntária da incredibilidade. Assim, acho, a compreensão que o espectador constrói: semântica, estética e mítica; poderá ser desenvolvida se forem respeitados estes três aspectos.

Por isso acredito que poderemos utilizar verdadeiras imagens sensíveis que o circo nos proporciona, criando momentos de *performance art* dentro de um espetáculo teatral que tenha também nas palavras a síntese de uma ideologia ou uma re-ligação com o sagrado. Essa é a função da montagem das atrações descrita por Eisenstein, mas também da montagem do ator e do diretor complementada por Barba. Mas para isso devemos ter atores preparados através de um método corporal. O primeiro a confirmar a hipótese de que é possível o treinamento do ator através do circo foi Meyerhold, que segundo Barba utilizava-se de conceitos que inspiraram a antropologia teatral.

No capítulo seguinte abordarei a contribuição circense na formação do ator, são as considerações finais de quem procura se aproximar de uma metodologia, tentando delimitar os caminhos que podem seguir os atores que desejam uma linha corporal e circense na sua preparação.

¹²⁴ DE MARINIS, 1999. P. 25.

CAMINHOS IMAGINADOS

(considerações finais: a cerca do caminho)

Trilhas e Rumos – do aprendizado do ator circense

A pesquisa do fazer teatral está presente entre os grupos do Terceiro Teatro espalhados pelas Américas e na Europa, nas periferias das grandes cidades, entre os anos de 64 e 84. Estes grupos surgiram não pela vontade de representar ou fazer teatro, mas como um coletivo insatisfeito com a sociedade da época. Eles utilizaram o teatro para protestar, faziam da arte um meio de comunicação e crítica à sociedade. Inicialmente, não sabiam fazer teatro porque nasceram fora do *centro*¹²⁵ da comunidade teatral, mas a vontade política superava a falta de técnica: é o caso do *Living Theater*, do *Bread and Puppets*, do *Odin Teatret*, do *Teatro du Soleil*, do *Teatro Tascabile di Bergamo*, do *Teatro Potlach* e de tantos outros menores. Aquelas companhias eram ilhas sem comunicação na periferia do teatro, sem um nome, mas com histórias muito parecidas. Todas elas queriam aprender a fazer teatro na prática, nas ruas e praças da cidade, enquanto reclamavam maiores direitos sociais ou clamavam pela paz no mundo.

Porque seus integrantes não resolveram fazer teatro em uma escola ou entrar para um teatro estável, inserindo-se na comunidade teatral, como faziam todos os outros? Pela falta de vontade, e isso naquela época era já suficiente. Por causa da urgência social, eles tinham pressa em “mudar” o mundo. Pela falta de espaço, em tantos casos; os grandes teatros e companhias procuravam atores profissionais. Mas principalmente porque desejavam denunciar os problemas e comunicar suas soluções de forma direta e objetiva, nas praças ou onde encontrassem o público, sem o auxílio de um texto literário ou mesmo de um dramaturgo famoso. A literatura dramática, principal elemento do teatro instituído, não conseguia retratar, de forma precisa, a realidade política/social vivida na época: a guerra do Vietnã, os movimentos feministas, a contra-cultura, etc.

Quem pertencia ao *centro* da comunidade teatral, que fazia parte de uma tradição teatral, quase sempre pacata e conformada, derivada dos métodos realistas de Stanislavski (seu método de ações físicas não foi desenvolvido suficientemente), não se afinava muito bem com o espírito anarquista e rebelde desses novos grupos. E mesmo um teatro baseado em ações físicas como o de Meyerhold ou Vagtangov, que

¹²⁵ TAVIANI, Ferdinando. *Itinerari del Teatro nel Novecento*. Para um trecho da enciclopédia Italiana, não publicada.

poderíamos chamar de vanguarda teatral, era incompatível com o Terceiro Teatro, pelo simples fato de estar dentro do universo teatral: se ainda hoje a biomecânica não é profundamente esclarecida aos teatrantes ocidentais, era impossível que os novos grupos nos anos 70 a conhecessem. As companhias nasceram sem pai nem mãe. Eram os "avamposti"¹²⁶ teatrais, não pertenciam a nenhuma tradição e nem mesmo rompiam com esta tradição para caminhar na direção oposta, como aqueles da vanguarda teatral. Faziam teatro pensando em algo que ultrapassava o teatro, com outros objetivos. Infelizmente (ou felizmente) não demorou muito para que eles percebessem que o teatro tem vida própria e que não pode ser usado sem nenhum critério. Tadeusz Kantor, que podemos considerar uma das ilhas, disse: "Ninguém entra para o teatro impunemente"¹²⁷. Este sempre cobra um preço, e para estes novos grupos foi bastante alto, eles tiveram que reinventar o teatro. De Marinis descreve esse movimento como o “novo teatro”, um dos conceitos que uso para justificar o surgimento do “Novo Circo” no item *O Novo Circo: a Retomada do Corpo e a Contextualização do Virtuosismo* no capítulo Caminhos Investigados desta dissertação.

Existia uma rede informal de cursos, oficinas e workshops muito difundida, as novas idéias se expandiam rapidamente. Os festivais exerceram seu papel. Somente então Eugenio Barba, expoente maior desse teatro, criou o rótulo 3º *Teatro* e os chamou de Ilhas Flutuantes, quando reuniu em Belgrado no “Teatro das Nações” em 1976¹²⁸ grupos de todo o mundo. A partir de então integrou-os na sua pesquisa cujo principal vetor é a Antropologia Teatral em grande parte desenvolvida pela ISTA (International School of Theatre Anthropology).

Como diria Mirella Schino¹²⁹ não é correto esquecer, criticar e generalizar todo o passado próximo em função de novas descobertas de um passado remoto, como sempre fez tradição e vanguarda. É o fluxo e o refluxo artístico do conflito de gerações. Certamente não é o que faz a Antropologia Teatral que criou um novo ponto de vista para o estudo do teatro: a comparação do teatro em diversas culturas iniciando do ator e do que faz com que ele seja atraente cenicamente. Já foram delineados os princípios da Antropologia Teatral, mas o importante é perceber que ela cria condições aos novos

¹²⁶ “Postos avançados”. TAVIANI, Ferdinando. *Itinerari del Teatro nel Novecento*. Para um trecho da enciclopédia italiana, não publicada.

¹²⁷ RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia. Variações Sobre o Mesmo Tema*. S.P. Ed. Senac. 1999.

¹²⁸ BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas. Editora Hucitec. 1991.

¹²⁹ In: TAVIANI, Ferdinando. *Itinerari del Teatro nel Novecento*. Para um trecho da enciclopédia Italiana, não publicada.

grupos do 3º *Teatro* (e não somente) para desenvolver uma pedagogia própria a partir do *training* e do “aprender a aprender”.

Para um ator que deseja também ser circense e que se interessa por desenvolver espetáculos de teatro-circo é muito importante que ele desenvolva o seu **treinamento** que ele aprenda a aprender, sozinho, pois nenhum professor pode fazer por ele.

Eugenio Barba enumerou dois processos de re-elaboração da espontaneidade¹³⁰: inculturação e aculturação. Os quais nos ajudarão a traçar um possível percurso para quem deseja fazer teatro circense.

Inculturação é o processo de aprendizado do artista que está no centro da esfera cultural de determinada comunidade, é a aquisição do conhecimento através de uma dinâmica quase osmótica. É quando o aluno ou o aprendiz recebe do meio de onde vive as instruções necessárias para o seu crescimento profissional, sem que haja necessariamente um professor que cuide da sua formação: tendo como base as experiências artísticas que o precederam, as quais são apreendidas através de um processo de imitação. Eugenio Barba cita, em vez de um professor, um "guru coletivo" que deixa escapar um conselho, uma indicação, e assim lentamente ensina os truques da profissão. Eram os companheiros de cena das velhas companhias do século XIX, eram os textos e os personagens interpretados no curso de uma ativa vida artística.

Ainda hoje este é o método de aprendizado mais comum no circo no que se refere ao pré-espessivo, àquela qualidade do ator de atrair o olhar do espectador antes mesmo de representar um personagem, que podemos chamar também de *presença cênica*. De cidade em cidade, viajando a cada dois meses, os pais não conseguem que seus filhos sigam o curso elementar de formação de uma criança, embora no Brasil a aceitação da transferência entre escolas públicas seja obrigatória para os filhos de circenses. São raros aqueles circenses que fazem um curso de especialização fora do circo. A formação da presença cênica do artista circense depende do processo de inculturação, como relata o palhaço David Larible na Conferência Internacional na Bienal de Veneza¹³¹ de 2001.

"Sim, sou de família circense e do momento em que nasci comecei a girar por circos, teatros, teatros de variedade, um pouquinho em cada canto. Dormia nos camarins com papai e mamãe e assim estava circundado desta corte de milagres, de anões, contorcionistas, malabaristas, e é um modo de crescer bellissimo, para mim. Muitas vezes me perguntavam como eu aprendi o meu ofício, meu ofício aprendi no picadeiro com papai, porém muitas vezes aprendi também na mesa. E me perguntaram: 'como? Na mesa se aprende a profissão?' Eu digo que sim, se aprende na mesa porque desde menino,

¹³⁰ BARBA, Eugenio. *Conoscenza Tácita: Dispersione ed Eredità*. In Teatro e Storia, 20-21. 1998-1999

¹³¹ Vide anexos.

depois do espetáculo, se senta na mesa, come, ouve, ouve os adultos, aqueles que fizeram o espetáculo, falarem, discutirem sobre aquilo que fizeram, de um certo modo de executar um exercício, se oxalá fizeram alguma cena cômica: “mas, esta noite você se mexeu antes, deve esperar um pouco mais!” E quase sem querer armazene estas informações e no final se dê conta de saber determinadas coisas sem que realmente ninguém tenha te ensinado, porque estão dentro de você, porque está circundado. Assim, deste ponto de vista, me sinto bastante felizardo nos confrontos com os outros, aqueles que talvez se aproximaram do circo de fora, e que talvez na mesa tenham ouvido seu pai falar de, sei lá, de uma causa que perdeu no tribunal ou das batatas que não cresceram do modo certo.”¹³²

O que acontece com os atores apaixonados por circo que não tiveram a sorte de nascer em uma família circense como o nosso maravilhoso Clown? Estes podem aproximar-se da arte circense somente através do processo de aculturação, reelaborando sua espontaneidade através do teatro. Ainda que iniciem a trabalhar em um circo nas funções técnicas de bilheteria, vendedor ambulante ou montagem e desmontagem, e com o tempo aprendam uma das artes circenses com um dos profissionais, ainda assim ele foi aculturado porque aprendeu técnicas que não faziam parte do seu universo. O que na verdade é muito raro acontecer devido ao ciúme dos artistas dos seus números, normalmente os segredos do circo são muito bem escondidos, cada família é possuidora de uma arte e a concorrência externa não é estimulada.

O processo de aculturação dos artistas consiste em aprender as técnicas que não estão diretamente ligadas à sua cultura ou comunidade, consiste na seleção de movimentos básicos e na sua gradual complexidade, combinando os elementos simples e criando uma linguagem rica e imprevisível. Um professor dessa vez será indispensável, alguém que acompanhe os primeiros passos até que se consiga caminhar com as próprias pernas. Quando finalmente o professor será dispensável e o aluno refletirá sobre tudo o que aprendeu, modificará seu conteúdo, e o transformará em uma experiência pessoal, em um conhecimento tácito.

O aprendizado das técnicas circenses de malabarismo, acrobacia... diria todas à exceção da arte clownesca, certamente é equivalente ao aprendizado da Commedia dell'Arte hoje, do Ballet Clássico, ou da Mímica Corporal Dramática de Decroux tanto para um ator que se aproxima do circo vindo do teatro, quanto para aquele artista que nasceu dentro do circo. Pois todos devem aprender técnicas que não são naturais ao homem, posturas e ações que estão fora do cotidiano, quase sempre virtuosas. Todos devem aprender técnicas expressivas e alcançar, através destas, a presença cênica. A diferença consiste em habitar no circo ou não: é que quem mora no circo tem a possibilidade de aprender as técnicas muito mais rapidamente, pois está imerso em um

¹³² LARIBLÉ, David. Conferência Bienal de Veneza. 2001. Ver em anexo: “Convenção Internacional”.

mundo de competição, onde o filho deseja se tornar melhor que o pai. Classificando assim, segundo Barba, todas essas artes como artes de aprendizado através do processo de aculturação. Essa é uma visão maniqueísta da Antropologia Teatral que tem o homem como ponto de referência: o homem artista que aprende a ser extra-cotidiano, que alcançou o nível pré-expressivo através da aculturação ou da inculturação; e homem não artista cotidiano.

Mas será correto? O filho do ator Katakali aprenderá a arte do pai por um processo de aculturação? Certamente não. Ele deve aprender novas e complexas técnicas? Sim, mas ainda que essas técnicas não façam parte de sua cultura corporal (corpo cotidiano ou extra-cotidiano como prevê a Antropologia Teatral) fazem parte de sua cultura geral, então aprenderá com pessoas com quem convive cotidianamente, e apesar da necessidade do treinamento diário, aquela será sua segunda natureza, pois ele cresceu vendo espetáculos de Katakali, brincou com aquela forma de expressão quando era criança. Não aprendeu somente do pai (mestre), mas do tio, do cunhado, do irmão mais velho. É semelhante à vida no circo, a mesma estrutura familiar; cria-se uma comunidade de pessoas que ajudam-se mutuamente nos problemas práticos de uma vida nômade e forma-se uma sociedade circense com valores éticos e morais particulares entre eles. Ainda que não se aprenda a arte através da interpretação de vários personagens, porém estando em cena sempre, como nas antigas companhias do século XIX, o circo e as artes que agregam uma comunidade em torno, no fundo, são aprendidas dos seus herdeiros, principalmente, através do processo de inculturação. A prática circense para um aprendiz, ou seja, apresentar-se a um público, é feita em horários alternativos, ou quando o artista principal é impedido, por doença ou viagem, ou mesmo em circos menores que não podem pagar grandes artistas. Entrar em cena somente quando se está pronto é muito relativo. O aprendiz circense está sempre trabalhando.

Mas sejamos justos:

*"Entre os dois extremos nos quais resumimos as características, existe uma inteira gama de esfumaçados, um cruzamento de ruas e caminhos diversos, ao longo dos quais encontramos experiências e situações difíceis de classificar em um ou no outro hemisfério. Onde colocaremos Meyerhold, por exemplo, e Kazuo Ohno?"*¹³³.

Como afirmei no item *O Novo Circo: a Retomada do Corpo e a Contextualização do Virtuosismo* no capítulo Caminhos Investigados, a partir da década de 70 a formação do

¹³³ BARBA, Eugenio. *Conoscenza Tácita: Dispersione ed Eredità*. In Teatro e Storia, 20-21. 1998-1999. Pg.43

artista circense está se consolidando cada vez mais através da criação das escolas de circo como a “*École Nationale de Cirque*” em Rosny-sous-Bois de Annie Fratellini e Pierre Etaix, o “*Centre National des Arts du Cirque*” em Châlons-en-Champagne na França ou a Academia de Circo de Cesenatico na Itália e no Brasil com a criação da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro e da Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador, formação esta, preterida pela Antropologia como aculturada. O maior objetivo destas escolas, então, deveria ser o da transculturação: criar um ambiente propício à troca, ao intercâmbio entre os alunos nascidos no circo e os que vieram do teatro, da dança, da rua ou de outros países. Como já existe em muitas dessas escolas: as aulas regulares de dança, teatro, dramaturgia, cenografia e música infundem no artista-aluno uma visão global da arte revelando seus aspectos políticos, sociais e comunicativos.

Roma entre a Prisão e a Fortaleza

Nas aulas de Franco Ruffini, *Pedagogia Teatral no séc. XX*, no DAMS de Roma 3, uma grande e bela parábola foi construída: ele comparava a técnica à construção de uma grande muralha de paredes sólidas, quanto maior fosse a base técnica maior e mais resistente seria a fortaleza. Mas quem de nós nunca se sentiu atrapalhado pelo excesso de técnica? Quem de nós não perdeu um tempo precioso para escolher a melhor solução dentre todas as opções possíveis? Não é realmente um fiasco aquele ator que preocupado com a impostação da voz esquece a sutileza de determinada emoção? Qual a diferença entre a fortaleza e a prisão? Todas as duas devem ter as paredes sólidas e as janelas reforçadas, todas as duas servem para a defesa, porém a fortaleza defende a cidade dos invasores e a prisão mantém encarcerada a ameaça. A diferença entre prisão e fortaleza faz quem é o possuidor da chave. Se o ator tem a chave, com a técnica ele construirá uma fortaleza com a qual pode enfrentar qualquer texto, dramaturgo, diretor ou montagem cênica. Mas se o ator não tem a chave ele pode estar construindo a sua prisão, a sua máscara de ferro, de onde não conseguirá escapar. No primeiro momento em que precisar improvisar, ele perceberá que a técnica não é tudo se não for acompanhada da sensibilidade.

A utilização de elementos circenses na formação do ator está muito mais próxima de uma prisão que de uma fortaleza. Nos dias de hoje são poucos os espetáculos que se aproximam das técnicas circenses, e o ator não teria como beneficiar-se dos seus conhecimentos virtuosos, a não ser a nível pré-esspressivo pois ele se torna, mais ágil, com menos medos, com mais senso de equilíbrio e coordenação motora. Em

meus encontros com Pino de Buduo, uma vez ele me disse: "*o ator é tanto mais livre quanto mais ampla é a sua técnica*"; o que é verdade como meta a alcançar, mas perigosa como princípio; perfeita a longo prazo mas embaraçosa no início de uma carreira, pois o jovem ator saberá fazer de tudo, porém tudo de maneira imperfeita.

Já faz parte do senso comum que a procura de novas formas para o teatro é uma metodologia muito perigosa, pois o ator lida com sentimentos que não podem ser congelados em uma estética, em uma forma. Sobre isso já ironizava Tchekhov em *A Gaivota* no final do século XIX. Por isso o processo de aculturação circense de um ator não deveria ser nunca superficial, a base técnica conduzida por um professor é indispensável e a sua falta poderia custar uma vida. Parafraseando Tadeusz Kantor poderíamos dizer "ninguém se utiliza do circo impunemente". Cuidado! Pise nesse chão devagarinho. O **treinamento** deve ser realmente intenso, assim o corpo se transformará e os músculos serão os primeiros a perceberem a diferença do ator para o ator circense.

Tudo isso é só o começo, o que fazer com o monociclo, trapézio ou com a acrobacia em um espetáculo teatral? A segunda fase do treinamento é individual; se esta não existir o ator será aprisionado ao circo, pode dar adeus ao teatro, nenhum diretor entrará em acordo com o ator que enquanto diz um texto faz uma estrela. Por mais persuasivo que seja aquele gesto, destoará da unidade do espetáculo e será sempre cortado, na montagem do diretor. O primeiro passo é entender que esta arte não pode ser pensada sozinha, tudo deve ser pensado em um contexto. Mas como o treinamento pode ser individual em uma arte coletiva? Esta segunda etapa é a do amadurecimento dos ensinamentos recebidos. O ator sozinho deve conquistar a chave de sua fortaleza, o seu aprendizado depende 80% dele e 20% do professor. Deve ter a técnica o mais desenvolvida possível, como quem age com uma segunda natureza, para poder modificar a ação quando solicitado. Deveria treinar com o vento contra, mudar de direção constantemente, improvisar, dançar, inserir sempre uma dificuldade a mais. Assim como no Método Natural de George Hebert¹³⁴ ou como Jean Genet¹³⁵ descreveu o treinamento de um funâmbulo:

"Você o amará, de um amor quase carnal. Todas as manhãs antes de começar o treinamento, quando é teso e vibra, vá dar-lhe um beijo. Lhe peça para sustentar-te, e para dar-te vibrações elegantes e nervosas. Ao fim do exercício saúde-o, agradeça-o. À noite, quando ainda está enrolado na sua caixa procure-o, acaricie-o (...) Alguns domadores recorrem à violência. Pode tentar domar o seu fio. Seja prudente. Como a pantera e – assim dizem – o povo, o cabo de aço ama o sangue. Amansa-o, invés (...) 'Que

¹³⁴ Vide *The Atrium – A Biografia de uma Viagem – Apresentação*, nesta dissertação.

¹³⁵ GENET, Jean. *Il Funambolo e Altri Scritti*. Milano. Adelphi Edizioni. 1997. 1º Ed: Paris. 1968. p.107-126.

estupefaciente! Como sustenta o seu dançarino e como o ama!’ (...) O solo te fará vacilar. (...) Para conquistar a solidão absoluta que é necessária se quiser realizar a sua obra – trata-se de um nada para ela culminar e harmoniosamente aparecer –, o poeta arrisca de encontrar-se em um terrível perigo. Cruelmente expulsa cada curioso, cada amigo, cada solicitação que procure direcionar a sua obra para o mundo. (...) Esta aparente maldição o concederá cada audácia, já que nenhum olhar o perturba. Tanto já se move em um elemento similar à morte, o deserto. (...) a controlá-lo será então uma necessidade imposta não pela vida mas pela morte.– Não, não e depois não, não estais aqui para divertir o público mas para seduzi-lo. (...) E dança! Mas deve excitar-se. O teu corpo terá o vigor arrogante de um sexo inchado, ereto. Por isso te aconselhava dançar defronte a tua imagem, e de apaixonar-se. A partir daí não se escapa: é narciso que dança. Mas esta dança que não é mais nada se não a tentativa do seu corpo de identificar-se com a sua imagem, o espectador a sente dentro de si. Não és mas somente perfeição mecânica e harmoniosa: um calor se desprende de ti, e nos aquece. (...) Não viemos ao circo para ver uma puta, mas um amante solitário perseguindo a própria imagem que foge e se dissipa sobre um cabo de aço. (...) Brinca com ele. Faça-o fremir com o polegar, surpreenda-o com o calcanhar. Não tema a crueldade um do outro: açoites, vos farão cintilar. (...) Dance. A fisionomia impenetrável. O gesto preciso, a postura correta. Irrepreensíveis, ou morra para a eternidade. Dance pálido e severo, e, se conseguir, de olhos fechados”.

Esses eram conselhos de Genet, ele não queria ensinar, mas inflamar. Um elogio à solidão.

Por outro lado o ator circense deve procurar pessoas semelhantes, que estejam no mesmo caminho, não somente atores, nem mesmo circenses. Às vezes, a vontade de criar de um parceiro pode ser mais significativa que a sua técnica. Estejamos atentos! A prontidão é a melhor das qualidades de um verdadeiro ator, mente, corpo e espírito trabalhando juntos. Podemos partir de um texto sem desprezar nenhuma vírgula e ao mesmo tempo podemos cancelar páginas e páginas. Atenção às imagens! Podemos partir de uma música ou de um tema e com muita imaginação criar uma relação entre as cenas. Mas o ideal é usar a concatenação de um texto com a simultaneidade de músicas e temas equilibrando muito bem os dois pólos em um espetáculo¹³⁶. A liberdade dramaturgica é a mente dilatada¹³⁷, é a incoerência coerente¹³⁸, é utilizar o circo mas justificando sempre com conceitos, significados e imagens não muito distantes da leitura do espectador, é não ser esnobe mas nem mesmo subjugar sua inteligência. Deixemos espaço para a leitura e criação de cada um dos fruidores, como fez Meyerhold, façamos do balcão de Julieta um trapézio. O risco, o deságio circense fará do teatro algo imprevisível e vivo, mas nada pode ser superficial.

Eu me lembro de uma cena nas aulas de Direção Teatral da UFBA que ganhou uma outra dimensão somente com a inserção de uma ação real. Era uma cena de *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams. Stanley Kowalski em uma discussão

¹³⁶ Vide *Da Semiologia Teatral e do Teatro-Circo*, no capítulo *Caminhos Investigados* desta dissertação.

¹³⁷ Vide *A Aula de Benoit e Camila*, no Capítulo *Caminhos Trilhados* desta dissertação.

¹³⁸ Vide *O Circo e a Antropologia Teatral- Princípios que Retornam*, no capítulo *Caminhos Investigados* desta dissertação.

derrubava todos os pratos da mesa mas sua mulher o enfrentava em defesa da irmã: Blanche du Bois. Inicialmente a esposa o enfrentava com segurança, pois o marido estava já alcoolizado e realmente tinha razão Blanche. Mas algo na cena não funcionava, a esposa não conseguia ter a força necessária. Com uma idéia veloz, pronta, de quem conhece a profissão há décadas, Luiz Marfuz, o professor da disciplina, disse à atriz que enquanto enfrentava Stanley ela recolhesse os pratos do chão. A cena transformou-se a ponto de ser Stanley a pegar o último prato e restituir à mulher, dando, assim, a razão a ela, e assumindo a culpa para si.

Este parágrafo é para dizer que a ação real no teatro é verossímil ou crível e legível (*credibile e leggibile*)¹³⁹. Legível no sentido semântico, pois devemos entender as palavras ditas pelo ator e as ações executadas pelo seu corpo. Verossímil ou crível porque é passível de ocorrência (ainda que em uma outra realidade) porque existe uma causa ou um motivo gerador (os pratos pelo chão) e um objetivo final (acalmar a ira do marido sem perder a razão). A ação real é eficaz (o ator sentiu uma grande motivação interna por isso pegou o último prato do chão), pois o ator em estado de prontidão encurta a distância entre o estímulo recebido e a reação executada, diminuindo assim a reatividade¹⁴⁰. Eficaz como o marinheiro em cima do mastro que inspirou o método de ginástica de George Hebert. Estado de prontidão que era um dos objetivos do seu método, utilizado depois por Copeau no treinamento do ator. Eficaz é também o boxeador e o acrobata, a credibilidade (verossimilhança) do primeiro é garantida com o risco de perder por nocaute e a do segundo com o risco de perder a vida.

A ação real no teatro não pode ser substituída por uma cambalhota, não é realmente fácil a sua inserção. Porém crê-se que somente a ação vocal não seja suficiente, nos nossos dias, para criar a emoção nos nossos teatros, por isso devemos inserir mais ações físicas.

Em Busca do Método

Procuro tratar o circo como um elemento do teatro, não somente o que se pode aprender de um manual, pois os manuais restringem a criatividade, estão presentes nas fábricas e não nas artes. O manual é diferente da censura pois enquanto esta é imposta autoritariamente aquele é sugerido pelos meios de produção. Normalmente não se

¹³⁹ RUFFINI, Franco. *Teatro e Boxe*. Bologna. Ed: Il Molino. 1994. P. 7-21.

¹⁴⁰ Vide Meyerhold, *o Naturalismo e os Elementos Circenses*, no capítulo *Caminhos Investigados* desta dissertação.

utiliza um manual para ir além, mas se segue a risca os seus dogmas. Por outro lado, procuro despertar no leitor um estilo de vida subjetivo, ritualístico e até mesmo político no que concerne à relação com a *Polis*. Pois concebo a relação ator/espectador como um fim pragmático em que o ator tem algo a despertar no espectador, mas o faz através de um ponto de vista icônico/simbólico (no qual a atração¹⁴¹ conduz o espectador) e não somente verbal/escrito. Procuro tratar o circo como um estilo de vida que não se deixa capturar por um sistema social pragmático e produtivo, desejando ter aproximado todos aqueles que me acompanharam nesta dissertação a um imaginário circense nômade, libertário, aventureiro e familiar. Talvez não o tenha feito de forma perfeitamente linear e concatenada¹⁴², mas um pouco simultânea, com idas e vindas no texto, assim como imagino no teatro. Procurando sempre pesquisar novas formas de fazer teatro, mais dinâmico e pleno de habilidades em uma luta contra o que é estabelecido, contra o excesso de palavras no teatro¹⁴³, cruzando sempre teoria e prática. Não iniciando do zero, mas aprendendo e recriando velhas técnicas utilizadas por gente de teatro e circo. Para os atores e diretores que percorrem esta estrada, uma última questão: Esconder ou mostrar o circo no teatro? Ser teatral ou espetacular?

Por exemplo a perna-de-pau:

“não é o tamanho que comunica o poder(dando forma ao gigante), mas a proximidade do céu (dando forma ao espírito): dependendo do figurino e do modo com que é usado se pode valorizar uma característica em detrimento de outra, se se trabalha sobre o peso, sobre a força e sobre o tamanho criar-se-á uma personagem muito diferente daquela que se poderá formar sublinhando o impulso para cima, a leveza e a altura. (...) Em geral pude observar como na Itália os grupos que ainda hoje usam a perna-de-pau seguem a escolha de ‘fazê-la desaparecer’ (o teatro Tascabile de Bergamo fez escola). É uma linha técnica e poética que leva em direção a total motivação acrobática ao interno da trama do espetáculo, na direção da leveza do passo e do naturalismo de todos os movimentos do corpo (até mesmo a voz). Diversamente na Espanha, pelo que eu pude constatar, existe uma pesquisa profundamente diferente: os grupos tendem à “espetacularização” muito mais que na Itália; imagens, cenografia, acrobacia se tornam centrais nas ações cênicas. O público deve ser “golpeado”, mais que “transportado” pelo evento cênico. Isto, de forma geral, provoca um pesar dos materiais e dos movimentos”¹⁴⁴.

¹⁴¹ Vide *O Processo de Montagem* no capítulo *Caminhos Investigados* desta dissertação.

¹⁴² Vide *Da Semiologia Teatral e do Teatro-Circo*, no capítulo *Caminhos Investigados* desta dissertação.

¹⁴³ Vide *As Palavras no Teatro – Séculos e Séculos Amém*, no capítulo *Caminhos Investigados* desta dissertação.

¹⁴⁴ SANTACROCE, Tommaso Corrales. *Trampoli*. Pisa. Titivillus edizioni. 1997. P. 75, 98 e 77. “non è la dimensione che comunica il potere (dando forma al gigante), bensì la vicinanza al cielo (dando forma allo spirito): A secondo del costume e del modo in cui vengono usati si può valorizzare un carattere dei trampoli piuttosto che un altro: se si lavora sulla pesantezza, sulla forza e sulla dimensione si avrà un personaggio molto diverso da quello che si potrà formare sottolineando la spinta verso l’alto, la leggerezza e l’altezza. (...)”

In linea di massima ho potuto osservare come in Italia i gruppi che ancora oggi usano i trampoli seguano la scelta di «farli scomparire» (il Teatro Tascabile di Bergamo ha fatto scuola). E’ una linea tecnica e poetica che spinge verso la piena motivazione dell’acrobazia all’interno della trama dello spettacolo, verso la leggerezza del passo e verso la naturalezza di tutti i movimenti del corpo (compresa la voce).

Da primeira maneira os aparelhos circenses são estranhos aos personagens. A acrobacia, os jogos de equilíbrio e a clowneria parecem não existir neste espetáculo, seus personagens não seriam capazes e nem hábeis o bastante para executar uma disciplina circense. Por outro lado não é necessário que o espectador saiba que os atores são atores circenses, se espera um espetáculo normal, com muita energia e dinâmico, enfim. E de fato neste pólo, o início deve ser calmo, com a apresentação dos personagens e a enunciação do problema. Mas certamente o público não lerá somente isso, pois os atores têm uma presença, são fortes, existe nos seus corpos um tônus de quem passou por um treinamento, e, sem querer, antes mesmo de representar, anunciarão que aquele não é um espetáculo normal com os limites e as possibilidades de um homem normal. É o pré-expressivo circense.

Mas em meio a esse estranho clima, na relativa calma dos atores que agem realisticamente, eis que surge um salto mortal em um instante de desespero. Ou no momento de felicidade adolescente, a atriz se ataca a um trapézio que surge repentinamente e faz ondular os seus sonhos. É a teatralidade dos elementos circenses. Isso poderia gerar no público uma surpresa ao princípio desagradável e quem assistisse à cena se perguntaria do porque daquele artifício. Para que inventar uma ação circense? A ação real anterior não era muito mais sincera e espontânea? Como acabamos de ver em *Roma entre a Prisão e a Fortaleza*?

Este momento da aparição de um mundo paralelo é crucial na representação teatral. Se a cena não se repete, ou ainda, se se repete aleatoriamente, isso quer dizer que o uso do elemento circense foi realmente um artifício, tinha como objetivo criar um efeito e foi portanto gratuito. O que o diretor deve criar é o retorno do momento de desespero do personagem, é o porque ele agiu daquela forma, é o contexto da ação circense, para conduzir o espectador para dentro da ação.

Como em *Meu Reino por Um Cavalo* onde Otavio é um dramaturgo em crise que toda vez que se senta à máquina de escrever, uma cena e personagens do seu drama saem do papel e concretizam-se. Mas durante o resto do espetáculo ele tem problemas reais com sua mulher, com sua amante e com seus filhos. Nesta forma de utilizar-se dos elementos circenses estes surgem como símbolo, o estado de ânimo do personagem cria uma

Differentemente in Spagna, per quanto ho potuto constatare, esiste una ricerca profondamente diversa: i gruppi tendono alla "spettacolarizzazione" molto più che in Italia; immagine, scenografia, acrobazia diventano centrali nelle azione sceniche. Il pubblico deve venire "colpito", più tosto che "trasportato", dagli eventi scenici. Questo, in linea di massima s'intende, ad un appesantimento dei materiali e dei movimenti"

energia extra que o transporta para um mundo de sonho, fantasia, arte, alucinação... A chave que permitiu a passagem entre mundos paralelos é exatamente a mesma que transformará a prisão em fortaleza. Cada vez que for utilizada a habilidade circense o público imaginará a nova realidade virtual.

Outra estrada a ser percorrida pelo diretor à procura de um método é quando os elementos circenses são já presentes àquela realidade, ou seja, são os personagens que vivem em um mundo fantástico. É quando se assume a ação espetacular. Conhecendo a proposta, o espectador espera algo novo na montagem das cenas, sendo assim, o diretor deve partir de um contexto performático, porque não é fácil criar o texto e muito menos encontrar um pronto. A representação de uma casa de variedades, como *La Baraca*¹⁴⁵ na Bienal de Veneza de 2001, é um bom exemplo. Sofrer o impacto de um texto dito por super personagens que conseguem saltar, voar, enfrentar perigos extraordinários ou ser puros como um clown, soará no público como a mais absoluta verdade. A simultaneidade de poesias, manifestos e contos populares se faz muito eficaz nesta forma de tratar o circo, neste pólo performático.

Grotowski disse: “*Mas é como se, por causa da forte tradição, o [seu] Logos tivesse conservado alguns princípios do Bios, e é por isso que o ator oriental nos parece vivo*”¹⁴⁶. Colocar personagens fantásticos em um mundo fantástico é unir o *Logus* ao *Bios*, é permitir que a ação se cumpra na imaginação do espectador. Talvez assim se consiga devolver ao mito a sua verdade histórica como tentou Rodrigo Matteu em seu espetáculo *Prometeu Acorrentado*. O circo é um mundo redondo, uma cultura com diversas facetas e cada arte em seu interior tem a sua história. Esse é o *Logus*: saber que o funâmbulo esteve sempre em equilíbrio. A sua união com o *Bios*: o personagem de Hamlet, por exemplo, será sempre entre o agir e o não agir, entre o ser e o não ser. Eis a questão.

O Projeto

Tentei escapar da formulação de um método de aprendizado, colocando durante toda a dissertação os exercícios em negrito para que o leitor os situasse com maior facilidade. Mas se tratando de um mestrado dentro de um programa de pós-graduação fiz questão de esclarecer meu método de trabalho. Método este que procurei utilizar,

¹⁴⁵ Vide *Conferência Internacional na Bienal de Veneza* que se deu no espaço cênico do espetáculo *La Baraca*, nos Anexos.

¹⁴⁶ BARBA, 1998. P. 237. “*Ma è come se, a causa della tradizione così forte, il suo Logos avessi conservato alcuni principi del Bios, ed è per questo che l'attore orientale ci appare come vivente*”

com uma carga horária inferior, nas aulas do curso de Teatro-Circo que dei no Teatro de Pano da casa Via Magia em 2003 e nas minhas aulas para a disciplina Técnica de Corpo Para a Cena I¹⁴⁷ na Escola de Teatro da UFBA em 2004. Relato este projeto sabendo que ele está sempre em mutação e que ainda no ato de escrever estas linhas que se seguem houve mudanças; e que mudanças ocorram se alguém vier a utilizá-lo.

Pois, mais uma vez repito, as fórmulas e os métodos servem à transmissão do aprendizado, mas devemos tomar cuidado para não petrificar a criatividade. Disse o deus Ea a Utnapstim, na Epopéia de Gilgamesh¹⁴⁸: - “Derruba a tua casa e constrói um barco, abandona os teus pertences e procura a vida, despreza os bens mundanos e mantém viva a tua alma”; e este sem uma morada fixa, ao sabor dos ventos, ganhou a vida eterna.

Apresentação:

Este curso que dou o nome de Curso de Teatro-Circo, com carga horária total de 560 horas, consiste na integração das técnicas circenses às teatrais, tanto em âmbito pedagógico quanto artístico e cultural. Trata-se da aplicação da árdua técnica de um artista circense como *obstáculo construtivo* à criação de um processo criativo do ator, baseado no Treinamento do Ator e na Antropologia Teatral. Busca-se também possibilitar a criação de um percurso pedagógico próprio a cada aluno, ou seja de ensinar o “aprender a aprender”¹⁴⁹.

No âmbito artístico, pretendo que a experiência não seja esgotada com um espetáculo final, mas este deverá ser o fruto pedagógico de um ano de curso com alunos de Teatro, Dança e Música nos quais germinará uma *Forma-Mentis* para a união das duas modalidades de espetáculo, o teatro e o circo.

Com uma carga horária de 15 horas por semana e uma rotina de trabalho muito intensa se cria um ritual de atividades para o aprendizado das técnicas circenses valorizando a cultura circense lúdica, subversiva, familiar e nômade e repensando o virtuosismo como uma característica do circo que não se harmoniza, ao meu ver, com a criação da personagem no teatro.

Este curso é a concretização de uma pesquisa, agora coletiva, de como fazer *teatro-físico*, com muito prazer e novas idéias.

¹⁴⁷ Como Tirocínio Docente do PPGAC.

¹⁴⁸ Ver os itens: *Ombra di Luna...* no capítulo *Caminhos Trilhados, Resumo da Epopéia de Gilgamesh* nos Apêndices e *Entrevista Marcello Chiarenza* nos Anexos.

¹⁴⁹ BARBA, 1998. P. 244.

Justificativa:

A união do circo ao teatro permite ao ator expandir suas possibilidades expressivas e suas capacidades técnicas, como, por exemplo, o controle do medo de altura, o equilíbrio, a manipulação de objetos ou a expressão corpórea. É muito importante perceber que quando qualquer pessoa trabalha seu corpo no limite do que ela consegue fazer, ela descobre novas formas de agir, de movimentar-se e até mesmo de pensar, abrindo assim o seu leque de possibilidades, de novas máscaras e novos personagens.

As aulas de acrobácia servem para desbloquear o corpo do ator e aproximar o impulso mental de reação à resposta do corpo de fato, é a reatividade falada por Meyerhold, além de ajudar a criar movimentos plásticos para cenas de luta, dança, coro... e tudo o mais que a imaginação permitir. O malabarismo, o bastão, o equilibrismo e o monociclo servem a desenvolver a psico-motricidade, a diminuir a sensação estranha ao ator que não sabe onde por as mãos, e dão a possibilidade, metafórica e metonímica, de criação de cenas realistas ou estilizadas, de grande impacto visual. O trapézio, a corda e o tecido, ou seja, as acrobacias aéreas servem a desenvolver músculos que ajudam a desbloquear o ator e a sua respiração dando a ele condições de olhar a sua vida com mais coragem, sem medo de altura, além de criar literalmente um outro nível de interpretação, aéreo, dando a possibilidade de releitura de diversas obras da dramaturgia universal.

O Contato Improvisação¹⁵⁰ é uma dança que permite escutar o companheiro de uma forma estritamente corporal. A relação entre os dois dançarinos, que é improvisada, requer atenção física e gravitacional, mas também do conhecimento do corpo do outro, suas ações, reações, medos, desejos... criando uma presença tempo/espaço necessária ao ator, pois ao intérprete é importante estar aqui e agora sem pensar no passado ou projetar o futuro. O nível de concentração pode ser tão alto a ponto da relação se tornar acrobática o que dará aos dançarinos uma confiança mútua e a responsabilidade sobre o corpo do outro. O contato, provavelmente, está entre a acrobacia e a interpretação.

O trabalho do ator baseado nos princípios da Antropologia Teatral de *equilíbrio de luxo, oposição e dança das energias* com elementos da Biomecânica (*o corpo é a máquina e o ator é o mecânico*) poderá ser avaliado de forma objetiva e pragmática dentro do treinamento individual de cada aluno quando ele escolherá, do seu repertório,

¹⁵⁰ Descrito no item *O Sonho* no capítulo *Caminhos Trilhados*.

um elemento circense, uma música, um texto e qualidades de movimento. Com esses elementos que surgem de acordo com as suas necessidades, o ator deve montar uma seqüência (partitura de ações) com um grau mínimo de improvisação que permitirá, entretanto, uma renovação constante, sem perder as evoluções técnicas, circenses e teatrais, conquistadas.

A criação de monólogos e pequenas cenas ou de cenas sem texto ou musicadas, em uma primeira etapa do curso, será a base da avaliação do rendimento de cada aluno junto com a leitura do seu caderno de progressos, que ele deverá criar. Em uma segunda etapa será feita uma avaliação geral do curso com a montagem de um espetáculo que tenha, em alguma medida, uma linha lógica de ações com o texto ou um tema a definir.

Objetivos:

1. Aprendizado de uma ou mais técnicas circenses como: acrobacia em terra, malabarismo, equilibrismo, monociclo, trapézio, corda indiana, tecido, manipulação do bastão e jogos com fogo.
2. Elaboração de um treinamento físico-vocal pessoal.
3. Pesquisa da intercessão do circo e do teatro com a criação de monólogos e pequenas cenas.
4. Criação de um Caderno de Progressos onde cada aluno descreverá o seu crescimento e sensações ou técnicas mais relevantes.
5. Criação de uma mostra de cenas (na metade do curso).
6. Apresentação de um espetáculo (no final do curso).
7. Criação de um *Diário de Bordo* a partir dos Cadernos de Progressos dos alunos.
8. Criação de *Grupo de Teatro-Circo*.

Metodologia:

- Audição para 10 alunos, sendo 6 de teatro, 2 de música e 2 de dança.
- As aulas são de 3 horas ao dia, 5 dias na semana durante 9 meses com uma pausa de um mês. Totalizando 560 horas.
- Os nove meses de curso se dividem em módulos: Sensibilização, Técnica e Expressividade.
- Cada aula se divide em três seções de uma hora:
 1. a primeira com o aquecimento e a aplicação de técnicas teatrais-físicas;

2. a segunda com a criação e aperfeiçoamento do treinamento físico-vocal, improvisações e a pesquisa da união do circo ao teatro;
 3. a terceira consiste no aprendizado de novas técnicas circenses. A duração dessas seções não é fixa e pode variar de acordo com as avaliações parciais do curso.
- A metodologia geral que conduzirá todos os aspectos do curso será principalmente baseada na Antropologia Teatral e seus princípios: a pré-expressividade como uma qualidade da presença cênica; o extra-cotidiano com os princípios de alteração de equilíbrio, dinâmica das oposições e dança das energias; e a *incoerência coerente* que é a justificativa do extra cotidiano, e no nosso caso do circo em cena, articulada através de um pré-expressivo mental conquistado muito lentamente através do treinamento.
 - Uma metodologia mais específica também utiliza conceitos da biomecânica, do grotesco, do clown, da máscara, do contato improvisação, da montagem do ator e das atrações e da semiologia enquanto princípio que esclarece o espetáculo como *performance text* voltado ao espectador.
 - As avaliações do curso serão constantes e informais em conversas semanais quando os alunos expressarão suas sensações e darão sugestões para o andamento do curso. Ao final, a avaliação se dará através da apreciação dos espetáculos e da leitura do Diário de Bordo.
 - A avaliação dos alunos se dará a partir da sua evolução técnica circense; do desenvolvimento e aperfeiçoamento do seu treinamento individual; da criação das cenas; e do seu caderno de progressos, incluindo a frequência e a participação.

PLANO DE AULAS: (entre parêntese leia-se a origem do exercício nesta dissertação).

Primeira etapa: **Sensibilização.**

Contato consigo próprio.

Respiração Ritual, (Camila).

Massagem desce esfregando e sobe com tapinhas, (Camila).

Seqüência articulada ao solo. Improvisação com articulações, (Loretta).

Contato com o outro.

Manipulação em contato com o tronco, (Erick).

Contato Improvisação, (O Sonho).

Molinha sob o calcanhar, enraizamento, (Meu Reino...) .

Partes do corpo que comandam.

Pesquisa de movimento, velocidade, pausas, dinâmica. A1 e A2, (Meyerhold).

Diálogo com um colega com aquela parte do corpo.

Máscara neutra (jogo e barco), (Meu Reino... e Valeria).

Sensibilização da postura, da neutralidade, do corpo no espaço, do foco.

Circo. (Camila e Um Estágio no circo Baroque)

Acrobacias,

Movimentos dois a dois.

Tecido e trapézio.

Segunda etapa: **Técnica.**

Criação da pré-expressividade. E técnica extra-cotidiana.

Respiração Ritual.

Dança dos Ventos. Pausa. Passa energia. Música.

Fotograma. Equilíbrio de luxo. Oposições. Dança das energias: dilatação, redução; velocidade e pausa, (Camila).

Deslocamentos estranhos. Em duplas, na música, joelhos dobrados, cotovelos altos... (Camila).

Bolinha e foco. Neném e foco, (Meu Reino...). Improvisações com o foco.

Grande olho.

Qualidades de energias (Claudia).

Quatro elementos. Animais. Árvore.

Improvisações corporais de histórias narradas. Mímica ou não.

Circo.

Acrobacias.

Movimentos dois a dois.

Malabares, bastão, suingue.

Monociclo, funambulismo.

Tecido, trapézio, corda.

Terceira etapa: **Expressividade.**

Aquecimento.

Respiração Ritual.

Pulinhos, (Camila).

Jogos expressivos com o objetivo de cena.

Aperto de mão, (Valeria).

Espadachim, (Valeria).

Boxe, (Valeria).

Tapas na cara, (O Sonho).

Máscara expressiva.

Nascimento de Arlequim, (Valeria).

Três empregados e Pantaleão, (Valeria).

Bufão, (Valeria).

Grotesco.

Deformação corporal.

Apresentação de habilidade.

Preparação de poemas, (Franceschi).

Circo.

Acrobacias. Movimentos dois a dois.

Malabares, bastão, suingue.

Monociclo, funambulismo.

Tecido, trapézio, corda.

Recursos:

- Certificado de conclusão do curso dado como Curso de Extensão¹⁵¹ com carga horária de 560 horas.
- Atribuição de uma Bolsa para um professor assistente.
- Espaço para as aulas, de segunda a sexta-feira, 3 horas por dia, equipado com 10 ganchos para ataque de trapézio, tecido, corda e corda de funâmbulo, (que devem ser atacados em minha presença.)
- Verba para compra de materiais circenses: monociclos, trapézio, tecido, 10 tatames para acrobacia, colchões...
- Duas temporadas em um teatro, uma no meio e outra no fim do curso.

Com o projeto e o sonho de que mais e mais atores enveredem por esta estrada me despeço dos leitores e encerro esta dissertação de mestrado.

¹⁵¹ Se estiver vinculado à universidade.

Referências Bibliográficas

Bibliografia em português:

1. ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.
2. AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
3. ARAÚJO, Nelson. *História do Teatro*. Salvador: Editora da Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.
4. ARAUJO, Nelson. *Duas Formas de Teatro Popular do Recôncavo Bahiano*. Salvador: Edições O ViceRey. 1979.
5. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.
6. ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
7. BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Editora Hucitec, 1991.
8. BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
9. BARBIER, Rene. *A Pesquisa-Ação*. Brasília. Ed. Plano. 2002.
10. BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.
11. BIÃO, A e GREINER, C, org. *Etnocenologia, Textos Seleccionados*. São Paulo: Annablume, 1998.
12. BROCKMAN, John. *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein. Reinventando o Universo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
13. CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo. Martins Fontes. 1986.
14. COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
15. COSTA, Eliene Benício Amancio. *Saltimbancos Urbanos: A Influência do Circo na Renovação do Teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90*. São Paulo: ECA/USP, 1999.
16. DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses – Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.
17. ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
18. GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1986.

19. GROTOWSKI, Jerzi. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
20. GUINSBURG, J; NETO, Teixeira C.; CARDOSO, Reni C. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
21. MEYERHOLD, V. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1963.
22. MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro. Das Origens aos Nossos Dias*. Amadora: Livraria Bertrand.
23. OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
24. PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. São Pulo. Ed. Paz e Terra. 1991.
25. RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia. Variações Sobre o Mesmo Tema*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.
26. RUIZ, Roberto. *Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacem, 1987.
27. SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
28. STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes Lima, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
29. TORRES, Antônio. *O Circo no Brasil. – História Visual*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração, 1998.
30. VARGAS, Maria Thereza (Supervisão). *Circo Espetáculo de Periferia. Pesquisa 10*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. 1981.
31. VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

Bibliografia em italiano:

1. ALIVERTI, Maria Ines. *Jaques Copeau*. Roma-Bari. Editori Laterza, 1997.
2. ARTAUD, Antonin. *Al Paese dei Tarumara e Altri Scritti*. Milano. Adelphi Edizioni. 1995.
3. BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *L'Arte Segreta dell'Attore. Un Dizionario di Antropologia Teatrale*. Lecce. Argo. 1998.
4. BARBA, Eugenio. *La Terra di Cenere e Diamante*. Dovadola. Il Mulino. 1998.
5. BALSIMELLI, Rossano; NEGRI, Livio. *Guida al mimo e al Clown*. Milano. Editore Rizzoli. 1982.

6. BOUISSAC, Paul. *Circo e Cultura*. Titolo original: *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Palermo. Sellerio Editore. 1986.
7. CASINI ROPA, Eugenia. A cura di: *Alle Origini Della Danza Moderna*. Bologna. Il Mulino. 1990.
8. CONTIN, Claudia. *Gli Abitanti di Arlecchinia. Favole Didattiche sull'Arte dell'Attore*. Pasion di Prato. Campanotto Editore. 1999.
9. CRISTOFORETTI, Gigi e SERENA, Alessandro. (Annex 5 / 2001 a cura de:) *Il circo e la Scena – Forme dello Spettacolo Contemporâneo*. Venezia. Editore La Bienal di Venezia. 2001.
10. DE MARINIS, Marco. *Semiotica del Teatro*. Milano. Ed. Bompiani. 1982.
11. DE MARINIS, Marco. *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*. Milano. Ed. Bompiani. 1987.
12. DE MARINIS, Marco. *Mimo e Teatro nel Novecento*. Firenze. La Casa Usher. 1993.
13. DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro. Lineamenti di una Nuova Teatrologia*. Roma. Ed. Bulzoni. 1999.
14. EJZENSTEJN, Sergej M. *Opere Scelte in Sei Volumi*. Mosca, Iskusstvo, 1963-1970. Vol. II *Il Montaggio*. Venezia. Marsilio Editori. Prima edizione: novembre 1986.
15. ESOPO. *Favole*. Milano. Oscar Mondadori. 1996.
16. FALAVOLTI, Laura. A Cura di: *Attore – Alle Origini di un Mestiere*. Roma. Edizioni Lavoro. 1988.
17. FERRONE, Siro. A cura de: *Commedia dell'Arte 1 e 2*. Milano. U. Mursia editore. 1985.
18. FINNIGAN, Dave. *Divertirsi con la Giocoleria. Corso Completo passo dopo passo, per principianti e professionisti*. Vicenza. Troll Libri. 1997.
19. FO, Dario. *Manuale Minimo dell'Attore*. A cura de Franca Rame. Torino. Giulio Einaudi editore. 1997.
20. GENET, Jean. *Il Funambolo e Altri Scritti*. Milano. Adelphi Edizioni. 1997. 1° Ed: Paris. 1968.
21. GRIGNOLA, Antonella. *Maschera Italiana Nella Commedia dell'Arte*. Demetra. Colognola ai Colli. 2000.
22. HEROLD, Erich; BOHACKOVA, Libuse; KANDERTOVA, Olga; KNIZKOVA, Hana; NOVOTNY, Stanislav. *Le Maschere*. Roma. Gremese. 1994.
23. LECOQ, Jacques. *Il Corpo Poetico*. Milano. Ubulibri.. 2001.
24. MANETTI, Giovanni. *Entrate Clownesche – Semantica del Corpo Comico. Mimo e Mimi*. Firenze. Usher. 1980.

25. MARCEAU, Marcel. *Sull'arte del Mimo*. Siena. Editori del Grifo. 1987.
26. MEJERCHOL'd, Vsevolod. *L'Attore Biomeccanico*. A cura di Malcovati, Fausto. Milano. Ubulibri. 1998. 1° Ed: 1993.
27. MEJERCHOL'd, Vsevolod. *La Rivoluzione Teatrale*. A cura di Gavrilovich, Donatella. Roma. Editori Riuniti. 2001. 1° Ed: 1962.
28. MOLINARI, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Milano. Arnoldo Mondadori Editori. 1985.
29. REATO, Danilo. *Le Maschere Veneziane*. Venezia. Arsenale Editrice. 1988.
30. RÉMY, Tristan. *Arrivano i Clowns. Le Più Belle 'Comiche' del Circo*. Milano. Emme Edizioni. 1981. 1° Ed: Paris. 1962.
31. RIETTI, Francesca Romana e ACQUAVIVA, Franco, A Cura di:. *Il Ponte dei Venti. Un'Esperienza di Pedagogia Teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. Copenaghen. F. Hendriksens Eftf., 2001.
32. RUFFINI, Franco. *Teatro e Boxe*. Bologna. Ed: Il Molino. 1994.
33. RUFFINI, Franco. *Per Piacere. Itinerari Intorno al Valore del Teatro*. Roma. Bulzoni Editori. 2001.
34. SANDARS, N. K. A cura di:. *L'Epopea di Gilgamesh*. Milano. Adelphi Edizioni. 1986.
35. SANTACROCE, Tommaso Correale. *Trampoli*. Pisa. Titivillus edizioni. 1997.
36. SERENA, Alessandro e VITA, Emilio. *Lo Spettacolo del Corpo*. Ravenna. Danilo Montanari Editore. 2000.
37. TOPORKOV, Vasilij O. *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*. Milano. Ubulibri. 1998.
38. VIGANÒ, Antonio. *Nasi Rossi. Il Clown Tra Circo e Teatro*. Montepulciano. Editori Del Grifo. 1985.

Jornais, cadernos e revistas

1. ACCORSI, Serenella. *Sul Palco Sale il Circo*. In Resto del Carlino. Bologna. 02/02/2001
2. BARBA, Eugenio. *Conoscenza Tácita: Dispersione ed Eredità*. In Teatro e Storia, 20-21. 1998-1999. Pg.43
3. BONDI, Giulio. *Quello è Teatro non Circo*. In. La Repubblica.05/09/2001
4. BRANDOLIN, Mario. *Gilgamesh in Teatro-Circo*. In. Messaggero Veneto. 27/06/2001.

5. CIBOTTO, G.A. *Un'Ombra di Luna per Giocare con la Fantasia*. In: Il Gazzettino. 15/09/2001
6. CIRCO, Rivista di. Periodico dell'Ente Nazionale Circo. Direttore Responsabile: Egidio Palmire. Redazione: Claudio Monti, Alessandro Serena. IT.
7. CRUCIANI, Fabrizio. *Scappare dal Centro: Storia di Copeau*. In: Registi Pedagoghi, cit. Conferenza a Malta il 7 maggio 1992.
8. DE LEONARDIS, Francesco. *Una Magica Ombra di Luna*. In. Bresciaoggi. 10/07/2001.
9. DOUXAMI, Christine; BEZERRA, Antonia Pereira. (Coordenação) *Cadernos do Jipe-Cit. N°12. Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea*. UFBA/PPGAC. Salvador. 2004.
10. IL PATALOGO. Annuario del Teatro 2001. N° 24. *Teatro in Italia Anno Zero?* Ubulibri. Milano. 2001.
11. JUGGLING. Magazine Giocolieri & Dintorni. Direttore responsabile: Marcello Baraghini. Diretto da Adolfo Rossomando. Redazione Atena Bino.
12. O CORREIO DA UNESCO. Rio de Janeiro. Ano 11, n°06, junho de 1983. Ano 12, n°09, Setembro de 1984. Ano 16. N° 03. Março. 1988. Ano 20, n°06, junho de 1992.
13. PICON-VALLIN, Béatrice. *La Grande Riforma (Stanislavskij e Mejerchol'd)*. Per un'opera dell'Enciclopedia Italiana non più pubblicata.
14. PICON-VALLIN, Béatrice. *Il Lavoro dell'Attore in Mejerchol'd, Studi e Materiali*. In: Teatro e Storia, XI. Bologna. 1996.
15. PRADIER, J-M. *Etnocenologia: A Carne do Espirito*. In Repertório Teatro & Dança 1, Salvador: UFBA/PPGAC/GIPE-CIT, 1998, p.9-22.
16. ROCHIRA, Alberto. *Verso le Rose, con Gilgamesh*. In. Il Piccolo. 22/06/2001.
17. TAVIANI, Ferdinando. *Ecologia Teatrale – Promemoria 1979-1994*. Voce «Teatro» per la quinta appendice dell'Enciclopedia Italiana.
18. TAVIANI, Ferdinando. *Itinerari del Teatro nel Novecento*. Per un'opera dell'enciclopedia Italiana non più pubblicata.

APÊNDICES

O corpo virtuoso – recorrências entre o teatro e o circo – dos cômicos dell’Arte aos palhaços do circo francês.

Procurei evidenciar aqui somente alguns exemplos de como o circo, ou as artes circenses, se aproximaram do teatro, ilustrando essa relação que existe há muitos séculos; sem esquecer que as artes cênicas são constituídas do teatro, da dança, da ópera e do circo, que essa divisão é recente e que na pré-história o corpo juntamente com a voz, ou seja, o ser humano com todos seus recursos cultuava os deuses com uma atitude ritual que deu origem ao teatro. Reafirmo que aqui não pretendo relatar a história do espetáculo, mas ressaltar alguns pontos que a história baseada nos textos e autores teatrais normalmente não valoriza.

Em pedras que chegaram aos nossos tempos se vêem mulheres que fazem a *ponte* ou homens que sobem em varas, no antigo Egito, em rituais aos seus deuses. Uma pequena estátua de argila foi encontrada em Tebas do ano 200 a.C e representava um misto de malabarista e equilibrista. Das danças gregas, os *jogos ícaros* chegaram a nós através dos séculos: já naquela época se elegia o *Rei dos Dançarinos* da corda tesa.

“No séc. I d.C. o poeta latino Marco Valerio Marziale no seu ‘Liber Spectacolorum’, escrito na ocasião da inauguração do Coliseu (então chamado Anfiteatro Flavio), dedicou a todas as disciplinas similares à acrobacia dezesseis poemas que compunham a sua obra.”¹⁵²

Em Roma, com a política do Pão e Circo, as artes dos cavaleiros nos *Espetáculos de Tróia*, dos acrobatas (*petauristae*), dos malabaristas (*pilarii*) e dos artistas ambulantes em geral (*circolatores*) fizeram parte dos jogos *Lúdicos* divertindo o grande público e tentando equilibrar, em parte, o horror do extermínio de escravos e cristãos no Circo Máximo e no Coliseu. Os jogos *Lúdicos*, pode-se dizer, foi então um dos primeiros eventos artísticos ocidentais a serem financiados pelo poder instituído. A arte circense, próxima à conhecida hoje, se desenvolveu no decorrer dos anos até que Tertuliano, um dos fundadores da igreja Católica, proibiu qualquer tipo de jogo, sangrento ou não. Com essa medida, em torno



Duas imagens do Egito retiradas de SERENA e VITA

¹⁵² SERENA, Alessandro e VITA, Emilio. *Lo Spettacolo del Corpo*. Ravenna. Danilo Montanari Editore. 2000. P.42.

ao ano 395 d.C. foi decretada a separação entre o extermínio e o espetáculo. Enquanto o primeiro se extinguiu o segundo se escondia e migrava; e essa passou a ser uma das características fundamentais daquela arte: o nomadismo.

O Império Romano se divide entre Oriental e Ocidental. Os *circolatores*, com o declínio do império ocidental, naturalmente povoam a nova capital: Constantinopla. Na rota do comércio, do novo centro cultural e comercial, partiram em grandes viagens.

Sob o ponto de vista Oriental, na China, foi descoberto que “no livro *O Segredo da Vida, um clássico do taoista Zhuang Zi do séc. V a.C., foi descrito o estupor sentido por Confúcio ao observar a habilidade de um malabarista*”¹⁵³, e que do ano 206 a.C. ao 220 d.C., na dinastia Han, existiram os *Cem Espetáculos*: competições com cavalos, acrobatas, malabaristas, cantos, imitação de sons, interpretação e dança. De fato podemos afirmar que na China a codificação dessa arte foi anterior ao Ocidente e já na primeira metade do séc. VIII d.C. o imperador Xuanzong fundou o “*Jardim das Pereiras*”, primeiro instituto de educação das artes do espetáculo em todo o mundo.

Voltando ao Ocidente, no início da Idade Média, a censura da igreja católica na Europa se fazia dura com qualquer tipo de artista cênico. A utilização da morada do pecado, o corpo, como meio de espetáculo em espaços públicos era proibida. Mas nem por isso se pode dizer que a arte de rua não existisse:

“os assim chamados ‘jograis de boca’¹⁵⁴, ou seja os cantores das vidas dos santos ou das ações dos heróis dos romances de aventura, estiveram entre os primeiros a obter uma condição social respeitável, enquanto malabaristas, acrobatas e saltimbancos continuaram às margens da sociedade. Ainda assim, foram exatamente eles, pobres bobos (bufões) que giravam entre os castelos, cortes e palácios, que mantiveram viva uma tradição já então velha à milênios e transmitiram de geração em geração as técnicas do corpo”¹⁵⁵.

Já do meio para o fim da Idade Média, enquanto o teatro religioso, os milagres e os mistérios saíam da igreja, aqueles artistas que giravam solitários pelas cortes e castelos passaram a encontrar-se nas grandes feiras em torno aos feudos, onde foram criadas verdadeiras companhias de saltimbancos. Feiras que tiveram uma enorme importância não somente comercial, mas social e religiosa, como a de *Saint Laurent* na França ou a *Bartholomew Fair* na Inglaterra, pois nelas se encontravam diversas

¹⁵³ SERENA, 2000. P. 44. “*nel libro Il Segreto della Vita, un classico del taoista Zhuang Zi risalente al V secolo a.C., è descritto lo stupore provato da Confucio nell’osservare l’abilità di un giocoliere*”

¹⁵⁴ ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz. A “literatura” medieval*. São Paulo. Companhia das Letras. 1993. P. 56.

¹⁵⁵ SERENA, 2000. P. 48. “*I cosiddetti ‘giullari di bocca’, ossia i cantori delle vite dei santi o delle gesta degli eroi dei romanzi d’avventura, furono fra i primi ad ottenere una condizione sociale di tutto il rispetto, mentre giocolieri, acrobati e saltimbanchi rimasero ai margini della società. Eppure furono proprio loro, poveri giullari che giravano fra castelli, corti e palazzi, a tenere viva una tradizione già allora vecchia di millenni e a tramandare di generazione in generazione le tecniche del corpo*”

culturas tornando-se lugares de reconhecimento de um povo. Para atrair o público nas feiras, em Paris no ano de 1678, como auge da organização artística, foi encenada *Forces de l'Amour et de la Magie*, que misturava cenas de acrobacias, dança na corda e teatro.

No renascimento, algumas das companhias de saltimbancos se especializaram e conseguiram formar dinastias que chegaram quase até os nossos dias, como é o caso dos funâmbulos *Knie* na Suíça ou os *Chiarini* italianos: bonequeiros e virtuosos cavaleiros, foram dos primeiros a tentar teatralizar os seus números.

Porém, as primeiras companhias em absoluto que se profissionalizaram – sustentaram-se exclusivamente através da arte – foram os cômicos *dell'arte*:

*“Em 25 de fevereiro de 1545, Maffio Zanini, Vincenzo da Venezia, Francesco dalla Lira, Geronimo da S. Luca, Zuandomenico Rizo, Zuane da Treviso, Tofano de Bastian e Francesco Mochiini reuniram-se perante um tabelião de Padova, na região de S. Leonardo, para formar uma «fraternal companhia» (...) Provinham de confrarias religiosas ou de academias humanistas; eram de boa família ou «vulgares saltimbancos»; estudantes e camponeses; soldados libertos de terríveis prisões e cortesãs cultas”.*¹⁵⁶

Foi o surgimento da *Commedia dell'Arte*. O único gênero artístico que conseguiu abraçar e dar meios de sustento a todas as outras artes cênicas. Provavelmente, a partir desse significativo contrato, os trabalhadores de ofícios que também trabalhavam com espetáculos deixariam suas ocupações e passariam a dedicar-se exclusivamente à companhia, de maneira economicamente racional.

Os acrobatas, malabaristas, equilibristas, bufões e cambotins das feiras, que não se tornaram cômicos profissionais, continuaram a fazer o que sempre faziam: ganhavam a vida, sobreviviam da melhor maneira possível, ainda que às margens de uma sociedade que procurava se estabilizar¹⁵⁷. Se não eram chamados para trabalhar na corte de um príncipe, podiam sempre satisfazer os desejos de um conde ou um duque. Ainda que não houvesse espaço para eles na aristocracia, iriam colaborar com um rico comerciante, ou ainda, nas feiras, ajudariam um velho artesão a atrair a sua clientela. Mas, se ainda assim existissem mais saltimbancos que empregadores, eles teriam então de trabalhar por meios próprios: montariam uma barraca com qualquer charlatão para que a população comprasse produtos roubados ou medicinas ineficazes. E se tudo o mais

¹⁵⁶ FALAVOLTI, Laura. *Attore – Alle Origini di un Mestiere*. Roma. Edizioni Lavoro. 1988. P. 9 e 12. “Il 25 febbraio del 1545, Maffio Zanini, Vincenzo da Venezia, Francesco dalla Lira, Geronimo da S. Luca, Zuandomenico Rizo, Zuane da Treviso, Tofano de Bastian e Francesco Mochiini si riunirono davanti ad un notaio di Padova, in contrada S. Leonardo, per formare una «fraternal compagnia» (...) Provenivano da confraternite religiose o da accademia di umanisti; erano di buona famiglia o «vulgari saltimbanchi»; studenti e contadini; soldati reduci da terribili prigionie e cortigiane colte.”

¹⁵⁷ DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses – Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas. S.P. Editora da Unicamp. 1995.

desse errado, poderiam sempre exercer qualquer outra função, ou tentar a sorte em outra cidade, já que a venda de bilhetes ao público nas feiras não era habitual. Assim:

*“categoria de pessoas, às quais o trabalho estava diretamente ligado com o espetáculo: os saltimbancos, charlatões e camelôs – enfim, os vendedores de especiarias que, para chamar o cliente, ou para agradecê-lo começam a cantar, exhibir-se em jogos de destreza, mas também a interpretar duetos e ceninhas cômicas e depois com o tempo, verdadeiras comédias nas quais apareciam os Zannis, Pantaleão os Enamorados. Destes baixos e desprezíveis colegas, os atores procuraram sempre espertamente distinguir-se”*¹⁵⁸.

Os atores, que também não eram reconhecidos socialmente, vindos do teatro religioso, dos mistérios, milagres e moralidades não desejavam ser confundidos com os saltimbancos, ladrões ou diletantes das feiras. Em salões fechados, cobrando o ingresso, eles recitavam os textos à memória, revistos da antiga Grécia e jamais usaram máscaras. “Mas sempre mais freqüente pediam a colaboração, obviamente recompensada, de especialistas, que de um certo modo podiam considerar-se do ofício”¹⁵⁹. Antes pediram aos bufões e cambotins, depois aos atores da *Commedia dell’Arte* que lentamente ganhavam força e dominavam todo o mercado dos artistas, na Itália, França, Espanha, Alemanha, Áustria, Rússia... Do século XVI ao XVIII as cenas improvisadas a partir de um «canovaccio»¹⁶⁰, os lazis grotescos e acrobáticos e as máscaras de Zanni, Pantaleão, Arlequim, Capitão e Doutor e mais os apaixonados, foram a grande coqueluche.



Arlequim. Detalhe de uma imagem da coleção *Recueil Fossard*

O sucesso sem fronteiras levou os atores italianos a apresentarem-se nos melhores teatros de Paris, foram do *Petit Bourbon* até a mais prestigiosa sala do *Palais Royal*, onde por um período intercalaram representações com a companhia de Molière. Quando o grande autor/ator morreu, ocorreu a fusão da sua trupe com a do *Marais*, deu-se a criação da *Comédie Française*. Estes passaram então a ocupar em torno a 1680 a sala no *Hôtel Génégaud*, deixando livre a sala do *Hôtel Bourgogne* exclusivamente aos italianos. Estes foram os únicos dois teatros de textos em Paris, enquanto que no *Palais Royal* se estabeleceu a *Académie Royale de Musique*, que se dedicará à Ópera.

¹⁵⁸ MOLINARI, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Milano. Arnoldo Mondadori Editori. 1985. P. 69. “categoria di persone, il cui lavoro aveva direttamente a che fare con lo spettacolo: i saltimbanchi, montimbanchi, ciurmadori, cerretani – i venditori insomma di specifici che, per attirare i loro clienti, o per ringraziarli, sollevano cantare, esibirsi in giochi di destrezza, ma anche recitare duetti e scenette comiche e poi, in progresso di tempo, vere e proprie commedie in cui comparivano gli Zanni, Pantalone, gli Innamorati. Da questi più bassi e ignobili colleghi gli attori cercarono sempre caparbiamente di distinguersi”.

¹⁵⁹ MOLINARI, 1985. P. 67. “Ma sempre più spesso chiedevano la collaborazione, ovviamente ricompensata, di gente esperta, che in un certo senso poteva già dirsi del mestiere”.

¹⁶⁰ Roteiro de ações.

Arlequim foi a máscara mais aplaudida na França:

“O jogo cênico de Biancolelli (Arlequim) era freqüentemente muito veloz, e sobretudo constelado de acrobacias, de saltos, de quedas e que não deixavam muito espaço a preocupações de estilo, mas deviam obedecer à própria lógica interna. (Os seus sucessores de alguma forma afrancesaram o personagem). A marca de Gherardi (Arlequim) foi exatamente a estilização, a procura constante de uma ordem que compromettesse toda a personagem, fechando-a em um esquema geométrico, mesmo quando, quem sabe, somente as mãos deveriam ser empenhadas”¹⁶¹.

Até que os tempos mudaram: o realismo e a verossimilhança iniciaram a ditar as regras. É quase tempo da Revolução Francesa, período da industrialização e do cientificismo, a igualdade determinava as novas regras sociais. As máscaras e as improvisações que tratavam dos senhores e dos seus servos perderam espaço. O público desejava assistir aos personagens e às diversas facetas do seu caráter, não mais aos extraordinários enredos do “canovaccio” (roteiro); os atores italianos não conseguiam mais competir com a comédia francesa.

“A comédia de caráter, sustenta Riccoboni (ator e teórico da Commedia dell’Arte morto em 1753), é de um gênero superior a aquela de enredo, tanto é verdade, argumenta no Prefácio ao ‘Nouveau Théâtre Italien’ (1718), que o público pode escutar diversas vezes com imutável prazer porque cada vez recolhe novas nuances psicológicas. O que não acontece na comédia de enredo, na qual todo o valor consiste na surpresa, no inesperado”¹⁶².

Os textos ganharam uma profundidade psicológica/filosófica jamais vista anteriormente. Marivaux (1688-1763), grande comediógrafo francês, escrevia preocupado com os problemas do amor, mas com uma investigação interior que lembrava Racine; escreveu mais para o coração do que para a razão e deixou uma brilhante obra da qual a *Comédie Française* foi beneficiária. As arlequinadas, tão acrobáticas, foram desqualificadas em uma sociedade que venerava as boas maneiras e as pequenas ações, pois a partir da invenção da primeira máquina a população tende ao ócio, à estabilidade e a civilização. Por isso a evolução do Arlequim



Francatripa e Capitão Crocodilo em uma ação acrobática. Detalhe de uma gravura da coleção Fossard do séc. XVI

¹⁶¹ MOLINARI, 1985. P. 222. *“Il gioco scenico di Biancolelli era spesso molto veloce, e soprattutto costellato di acrobazie, di salti, di cadute che non lasciavano molto spazio a preoccupazioni di stile, ma dovevano obbedire alla propria logica interna.(...) La sigla di Gherardi fu anzi propriamente la stilizzazione, la ricerca costante di un assetto che coinvolgesse tutta la persona, chiudendola in uno schema geometrico, anche quando magari soltanto le mani dovevano essere impegnate”.*

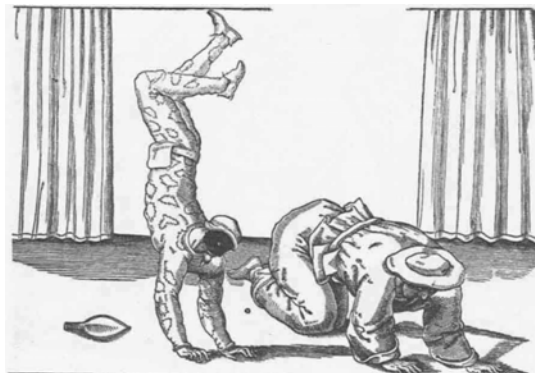
¹⁶² MOLINARI, 1985. P. 234. *“La commedia di carattere, sostiene Riccoboni, è di un genere superiore a quella di intreccio, tanto è vero, argomenta nel Préface al Nouveau Théâtre Italien (1718), che il pubblico la può ascoltare più volte con immutato piacere perché ogni volta vi coglie nuove sfumature psicologiche. Ciò che non succede nella commedia di intreccio, il cui valore consiste tutto nella sorpresa, negli “inattesi””*

acrobático de Biancolelli para o estilizado de Gherardi é tão significativa na análise da *Commedia dell'Arte* hoje.

Se por um lado é extremamente rica a quantidade de documentos relativos aos personagens, roteiros, cenários, apresentações e à própria história da *Commedia dell'Arte*, por outro lado, é escassa a documentação relativa às técnicas cênicas dos atores, ao seu treinamento e aos seus métodos de preparação física e vocal¹⁶³. De Marinis, a partir de uma análise iconográfica da *Commedia dell'Arte* referenciando-se na Antropologia Teatral atribui à primeira etapa, antes de afrancesar-se, um “Código Energético” com o qual os atores baseavam as suas ações corporais e vocais, tornando-as vigorosas, grotescas e acrobáticas. No momento em que a *Commedia dell'Arte* passa para uma segunda etapa, regida segundo De Marinis por um código “Realista-Elegante”, quando os atores deixam de ser simultaneamente autores e criadores para serem somente interpretes, “executores-ilustradores” da criação de outros, ela perde uma de suas características fundamentais, a atuação central dos seus atores que desaprenderam o ‘saber’ e o ‘saber-fazer’ biológico do seu ofício, e com isso vem o declínio.

“O ator europeu (...) abandona as técnicas extra-cotidianas para dedicar-se a uma técnica ‘superior’, pára de trabalhar autonomamente ‘sobre a deformação consciente do corpo e dos seus comportamentos’ para passar a trabalhar sobre a etiqueta”¹⁶⁴.

Em 1762 o *Théâtre Italien* conquistou os privilégios da *Ópera Cômica*, que por sua vez tinha conquistado antes o direito de recitar cantando, porém somente comédias. Enfim, os atores da *Commedia* interpretavam cantando e dançando, de forma muito estilizada. Pouquíssimos foram os italianos que fizeram parte do *Théâtre Italien*, que dividiu o repertório em comédias francesas, óperas bufas e *Commedia dell'Arte*. Estes últimos, por fim, trouxeram da Itália Goldoni, mas não existia mais solução, os tempos eram outros. A *Commedia dell'Arte* se extinguiu,



Arlequim e Zanni Cornetto. Coleção Fossard. Fim do séc. XVI.

163 DE MARINIS, Marco. *Capire il Teatro. Lineamenti di una Nuova Teatologia*. Roma. Ed. Bulzoni. 1999. P.134.

164 DE MARINIS, 1999. pp 164-165. “L’attore europeo (...) abbandona la tecnica extraquotidiana per una tecnica ‘superiore’, smette di lavorare autonomamente ‘sulla cosciente deformazione del corpo e dei suoi comportamenti’ per passare a lavorare sull’etichetta”

mas não o seu imaginário: Arlequim, Pantaleão, Pierrot e Colombina viajaram para o futuro passando pelos teatros, circos e carnavais de todos os tempos.

O corpo foi segmentado, assim como as artes.

Muitas casas foram construídas pensando-se nos espetáculos: na Itália se chamaram *Politeama*, na França e na Inglaterra simplesmente Anfiteatros. Foram os proprietários dessas casas que passaram a contratar os artistas, invertendo a tendência anterior de aluguel de salas. Esses espetáculos foram conhecidos como: Variedades, Curiosidades, *Ministrel*, *Spezialitätentheater* ou mesmo *Music-Hall*. Na avenida do *Boulevard du Temple*, em Paris, uma das primeiras foi a *Salle de Grand-Danseurs*, em torno ao 1764, de Jean-Batiste Nicolet.

“Um percurso recorrente na história do espetáculo popular parece levar todos aqueles que comecem a exhibir-se mostrando somente evoluções de equilibristas ou de malabaristas, a depois tentar teatralizar o próprio repertório. Para fazer isso Nicolet se valeu da colaboração de um dramaturgo, com o valor de Tacconet, que escreveu uma quantidade incrível de peças para o seu teatro”¹⁶⁵.

O uso integral do corpo em função da arte é a estrada natural para qualquer artista, e se assim tivesse ocorrido, esta dissertação hoje não teria sentido em existir. O saltimbanco utilizaria o teatro, o ator teria o corpo treinado para um ocasional virtuosismo, o dançarino saberia cantar e o cantor recitar. Mas não foi assim: em um mundo de concorrência, ciúmes e inveja, não existia espaço para todos.

No que diz respeito às origens do circo moderno, Beates, alemão, foi o primeiro a tentar na capital francesa a união dos jogos hípicas com os antigos espetáculos romanos. Mandou construir em madeira uma pista oval, como o Circo Máximo, que obteve relativo sucesso até a metade do séc. XVIII. Mas, somente em 1768, na Inglaterra, quando Philip Astley, ex-sargento do exército britânico, conseguiu equilibrar-se nas costas de um cavalo apoiando-se somente pela cabeça, surgiu o que viria a ser chamado de circo hoje. Ele se convence a desenvolver a sua escola de equitação com números de feira tais como acrobacias, cômicos e equilibristas para completar as suas evoluções sobre o cavalo, que executava em dias especiais. Foi nessa época que foi definido o diâmetro da circunferência do picadeiro de 13,6 metros, medida ideal para equilibrar-se sobre o cavalo em galope devido à força centrípeta; mas também, dizem, por causa do tamanho do chicote que com a sua ponta alcançaria o

¹⁶⁵ SERENA, 2000. P. 54. *“Un percorso ricorrente nella storia dello spettacolo popolare sembra portare tutti coloro che cominciano ad esibirsi mostrando solo delle evoluzioni di funamboli o di giocoliere, a tentare poi di teatralizzare il proprio repertorio. Per fare ciò Nicolet si avvale della collaborazione di un drammaturgo, tale Tacconet, che scrisse una quantità incredibile di pièces per il suo teatro”.*

cavalo a uma distância aproximada de 6 metros, estando o amestrador ao centro do círculo. O virtuosismo no *Astley's Royal Amphitheatre of Arts* determinou o futuro dessa arte cênica, que não podia nem devia competir com a arte dramática. Por causa de sua fama em Londres, foi convidado por Luís XV a apresentar-se em Paris:

*“era uma honra, e como tal foi aceita por Astley que se exibiu nos jardins de ‘Fontainebleau’, em 1772. Onze anos depois, Astley inaugurava a filial francesa de seu circo: o ‘Amphitéatre Anglois’, tendo para isso deixado em Londres, à frente da companhia principal, seu filho John”*¹⁶⁶.

No novo anfiteatro, inaugurado na rua *Fauborg du Temple*, o cômico Billy Saunders, inglês, comentava os números principais de equitação e acrobacias somente com as vogais: a e i o u . Mais tarde criou uma Farsa para ser apresentada nos intervalos dos números, “*Rognolet e Passe-Carreau*”, com um cavalo que não se deixava montar no qual estava vestido de Arlequim ou Pierrot. O nome – circo :

*“foi admitido somente durante o Império Napoleônico por uma curiosa particularidade: os atores dramáticos franceses protestavam por aquele nome de Anfiteatro que colocava no mesmo plano, ou ao menos esse era o temor, eles, os grandes trágicos e os amestradores de animais e toda aquelas pessoas de viagem”*¹⁶⁷.

Com a aproximação da revolução francesa, em uma sábia medida de precaução, Astley retornou à Inglaterra e deixou o *Anglois* nas mãos de uma família de Italianos funâmbulos, os Franconi. Na reabertura, em 1793, o anfiteatro se chamou: *Cirque Olympique*.

Em 1806 e 1807 surgiram dois decretos que beneficiaram os principais grupos de atores: o primeiro proibiu a abertura de qualquer novo teatro e o segundo limitou em oito o número de teatros em Paris. Aproximadamente vinte e dois teatros e anfiteatros foram fechados, mas a absurda lei teve de moderar-se:

*“Para cada casa o ministro da Casa Civil designou um gênero preciso ao qual o titular devia ater-se sob pena de fechamento. Foi assim conquistada uma espécie de privilégio (...) Os espetáculos de Curiosidade, considerados atrações sem interesse do ponto de vista cultural (marionetes, autômatos, panoramas, sombras chinesas, figuras de cera, acrobatas e equilibristas, mímica-arlequinada, etc.), não deviam remeter de nenhum modo ao que se representava no teatro dramático”*¹⁶⁸.

¹⁶⁶ RUIZ, Roberto. *Hoje Tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil*. R.J. Inacem. 1987. P. 18.

¹⁶⁷ VIGANÒ, Antonio. *Nasi Rossi. Il Clown Tra Circo e Teatro*. Editori Del Grifo. Montepulciano. 1985. P. 12. *“fu assunto soltanto durante l’Impero Napoleonico per una curiosa particolarità: gli attori drammatici francesi protestavano per quel nome di Anfiteatro che metteva sullo stesso piano, o almeno esse lo temevano, loro, i grandi tragici e gli ammaestratori di animali con tutta la gente di viaggio”*

¹⁶⁸ RÉMY, Tristan. *Arrivano i Clowns. Le Più Belle ‘Comiche’ del Circo*. Milano. Emme Edizioni. 1981. 1º Ed: Paris. 1962. P. 08. *“Per ogni locale il ministro degli Interni assegnò un genere preciso al quale il titolare doveva attenersi, pena la chiusura. Venne così acquisita una specie di privilegio (...) Gli spettacoli di ‘curiosità’, considerati come attrazioni senza interesse dal punto di vista culturale (marionette, automi, panoramas, ombre cinesi, figure di cera, acrobati ed equilibristi, pantomime-arlecchinate, ecc.), non dovevano richiamare in nessun modo ciò che si rappresentava nel teatro drammatico”*

Assim o *Théâtre de la Gaité*, descendente do *Grand-Danseurs du Roy*, devia contentar-se com a pantomima, arlequinada e a farsa. Já ao *Cirque-Olympique*, além de domadores, números de força, bufões e acrobatas, foi autorizado a representar mimo-dramas e ações teatrais, mas somente em cima de cavalos; por isso, certa vez criaram um espetáculo teatral em um palco montado sobre quarenta cavalos. O *Spectacle des Funambules* e aquele dos *Acrobates* (da família de equilibristas Saqui) eram dois teatros limitados aos jogos de malabarismo, acrobatas e funâmbulos; somente mais tarde autorizadas também às pantomimas e arlequinadas.

Estas leis na prática constringem a involução do comediante grotesco, que não poderá utilizar-se do teatro para divertir as platéias, forçadamente continuará sendo um acrobata, um equilibrista, um cavaleiro ou um malabarista que no intervalo dos números diverte o público. Poucos são aqueles que deixam a profissão original para tornarem-se cômicos, somente os de idade avançada ou com um nível baixo de habilidades, pois não encontram trabalho. Mas, ainda assim, excelentes palhaços se destacaram: Jean Gontard, Jean Batiste Auriol e na Inglaterra Joe Grimaldi e seu filho que inspiraram os Laurents, Thomas Kemp ou Boswell.

Gostaria de lembrar ao leitor que a presente dissertação não tem a pretensão de relatar, com causas e efeitos, a história do circo, do palhaço ou mesmo da *Commedia dell'Arte*, mas o objetivo aqui é ressaltar grupos ou uma profissão, como a do palhaço, que sempre buscaram um elo com o teatro.

Retomando a linha de raciocínio, Napoleão dividiu a arte nobre, escrita por Moliere, Corneille e Racine (mas também a medíocre dramaturgia contemporânea de Lemercier, Lormian e Raynouard) que exprimia os sentimentos humanos e exaltava a razão – o teatro, das artes exibicionistas, de humores provenientes do baixo ventre, grotescas. Ao menos até a segunda revolução de 1830, quando uma onda de liberalismo permitiu às casas de espetáculos representarem comédias leves, mais acessíveis ao público que as pantomimas, sem que nenhuma autoridade executasse qualquer punição. Foi quando chegou da Inglaterra Andrew Ducrow e mais alguns atores cômicos com suas cenas de mímica natalina e caras brancas. Mas foi somente em 1864 com Napoleão III e a abertura da câmara que:

“a lei sobre a liberdade dos espetáculos permite ao circo, sem nenhuma restrição, a intercena dialogada. Prerrogativa do Clown inglês nos circos franceses, a contorção lingüística não é mais a rigor o único elemento baseado na comicidade das palavras; agora à comicidade da situação se pode enxertar a comicidade dos gestos e das ações; o

*procedimento acrobático pode deixar lugar à inter-cena dialogada, sem temer uma advertência das autoridades*¹⁶⁹.

Aqueles clowns chegados da Inglaterra não eram acrobatas, porém possuíam dotes de dançarinos e assim começaram a fazer muito sucesso trabalhando tanto nos circos quanto nas casas de variedade. O sucesso foi tão grande que logo os outros cômicos iniciaram a imitar o sotaque inglês e a pintar a cara de branco.

Com a queda do privilégio dos atores surgiram os palhaços ‘faladores’, para competir com os clowns ingleses mudos. Aqueles que não conheciam a mímica, os comediantes grotescos, antigos acrobatas, imitavam e satirizavam os outros artistas do circo, o diretor do picadeiro e até mesmo os animais. Eles utilizavam os antigos “*canovacci*” dos saltimbancos das feiras, adaptando-os à ótica e à acústica circense.

*“De piada em piada nascem na França o clown humorístico, na Rússia o Clown Político, na Espanha o xistoso rapidamente popular pelo seu jogo de palavras. Este tipo de comicidade caracteristicamente nacional, não exportável, rompem com a universalidade do espetáculo mudo”*¹⁷⁰.

No Brasil, de uma certa forma, o palhaço se “tropicalizou”. Segundo Antônio Torres, além de falar muito, o palhaço brasileiro era conquistador e malandro. “Seresteiro, tocador de violão, adorava cantar canções de duplo sentido. O humor brasileiro é cheio de picardia, muito picante”¹⁷¹. O primeiro circo que visitou o Brasil foi o Circo Bragassi, em 1830¹⁷², mas aqui já existiam pequenos circos improvisados, que foram estimulados com as visitas dos europeus. A primeira notícia de apresentações em Minas Gerais data de 1727, foram os ciganos a representarem “comédias e óperas imorais”¹⁷³, sabendo-se da aptidão destes grupos nômades em adestrar animais, podemos imaginar mais uma vez a união de elementos de teatro com elementos circenses.

Na Europa, passados cinquenta anos do século XIX, Haussman¹⁷⁴ faz a reforma urbana de Paris. Somente então as feiras e seus espetáculos de saltimbancos são

¹⁶⁹ RÉMY, 1981. P. 14. “*la legge sulla libertà degli spettacoli permette al circo, senza alcuna restrizione, l’intermezzo dialogato. Appannaggio del clown inglese nei circhi francesi, lo stravolgimento linguistico non è più di rigore come unico elemento basato sulla comicità delle parole; ora alla comicità della situazione può innestarsi la comicità dei gesti e delle azioni; il procedimento acrobatico può lasciare il posto all’intermezzo dialogato, senza temere un richiamo all’ordine da parte delle autorità*”.

¹⁷⁰ RÉMY, 1981. P.15. “*Di battuta in battuta nascono in Francia il clown umoristico, in Russia il clown politico, in Spagna il Chistoso, presto popolare per i loro giochi di parole. Questi tipi di comicità caratteristicamente nazionale, non esportabile, rompono con l’universalità dello spettacolo muto*”.

¹⁷¹ TORRES, Antônio. *O Circo no Brasil. – História Visual*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atracção, 1998. P. 31.

¹⁷² DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses – Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX*. Campinas. S.P. Editora da Unicamp. 1995. P. 81.

¹⁷³ DUARTE, 1995. P.82.

¹⁷⁴ ARAÚJO, Nelson. *História do Teatro*. Salvador. Editora da Fundação Cultural do Estado da Bahia. 1978. P. 165.

extintos. Os edifícios do *Boulevard du Temple* também sofreram alterações: o *Cirque Olimpique*, com problemas econômicos, transforma-se em *Théâtre-Cirque-Opéra-National*, que sem melhorar os rendimentos retorna à antiga linha e muda o nome para *Théâtre du Cirque*, acaba, no entanto, sendo demolido. Nesses anos o circo já se difundiu no mundo: Alemanha, Áustria, Espanha, Rússia e mesmo Estados Unidos e Brasil, como vimos. Nas salas de variedades cria-se o teatro de revista misturando teatro, dança, música e circo com um tênue fio condutor.

“A mera série de exercícios seguidos um depois do outro sem uma aparente conexão lógica parecia não estar mais em grau de satisfazer as exigências do público que parecia, ao invés, preferir os espetáculos com uma trama. (...) Nos circos (...) alguns acrobatas pensaram então poder obter maior sucesso apresentando não mais números normais, mas verdadeiros atos únicos, nos quais os artistas não representavam somente a si próprios mas também personagens, (...) inventando roteiros diversos nos quais inserir os mesmos saltos mortais e as mesmas acrobacias. Os números assumiam assim um esquema narrativo, uma fábula com início, desenvolvimento e conclusão. (...) Naquele período de ouro para a disciplina acrobática: os anos de 1840 a 1940”¹⁷⁵.

O palhaço musicista e o palhaço com acessórios (a máquina de risadas) também fizeram carreira nos circos, mas foi com o nascimento do *Augusto* ou *Tony* que essa arte estabilizou-se. Não conheço os estudos sobre a constituição desta figura: um cavaleiro, talvez no Circo Renz, talvez de nome Tom Belling (ou seria Augusto?), talvez consciente ou simplesmente bêbado, entra em pista para retirar os objetos, mas espantado pelo público, não consegue mais sair de cena sendo insultado pelo diretor diversas vezes e muito aplaudido pela platéia. O nascimento do *Augusto* acontece em torno do ano 1880 e é muito influenciado pelo romantismo: pouco inteligente, solitário, sempre apanha para aprender as boas maneiras do virtuoso *Branco*. Na verdade essa foi uma invenção para possibilitar o diálogo e o desenvolvimento de uma dramaturgia, que culminou com as Entradas Clownescas, verdadeiras cenas teatrais entre o Branco e o Augusto. Como exemplo cito duas formas de redução semiológica¹⁷⁶ das cenas dos palhaços: anúncio de uma prova; execução da prova; superação da prova;

¹⁷⁵ SERENA, 2000. P. 57. “*La mera serie di esercizi eseguiti uno dopo l’altro senza apparente connessione logica, pareva non essere più in grado di soddisfare le esigenze del pubblico che sembrava invece prediligere gli spettacoli con una trama. (...) Nei circhi (...) alcuni acrobati pensarono allora di poter ottenere maggior successo presentando non già dei normali numeri, ma dei veri e propri piccoli atti unici, nei quali gli artisti non rappresentavano più solo sé stessi ma anche dei personaggi, (...) inventando delle ossature diverse nelle quali inserire gli stessi salti mortali e le stesse acrobazie. I numeri assumevano così uno schema narrativo, una fabula con inizio, sviluppo e conclusione. (...) In quel periodo d’oro per la disciplina acrobatica: gli anni dal 1840 al 1940.”*

¹⁷⁶ BOUISSAC, Paul. *Circo e Cultura*. Título original: *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Palermo. Sellerio Editore. 1986.

desmascaramento do truque; punição do palhaço. Ou então: prova do clown branco; superação; prova do agosto; falha; punição do agosto.

Resumo da Epopéia de Gilgamesh

Gilgamesh, rei de Uruk, mortal, era 2/3 deus e 1/3 homem. Construiu a muralha da cidade mas era ao mesmo tempo arrogante e luxurioso, assassinava os seus homens e desvirginava as mulheres. Cansados, os habitantes de Uruk pedem aos deuses alguém para conter a sua ira. Aruru, deusa da criação, cria da argila Enkidu. Ele vai viver no meio dos animais selvagens. Um caçador surpreendeu Enkidu que desfazia as suas armadilhas no bosque; apavorado corre a Uruk e conta a Gilgamesh que viu um homem forte como as estrelas do céu que convivia com os animais. O rei aconselha que ele voltasse para a floresta e levasse consigo uma prostituta, por que assim os animais abandonariam Enkidu imerso em prazeres carnis. Assim foi, por 6 dias e 7 noites eles fizeram amor, depois saciado Enkidu corre aos seus amigos animais que o repelem. A prostituta de nome Shamkhat leva-o a cidade para enfrentar o tirano. Gilgamesh sonha que uma estrela cai do céu e ele não consegue sustentá-la, no sonho leva-a até a sua mãe, Ninsun, que os proclama irmãos. – “Aquela estrela é Enkidu que será seu companheiro nas aventuras”, responde Nissun ao ouvir do rei a estória onírica. Enkidu e Gilgamesh se encontram em uma batalha na defesa de uma virgem atacada pelo rei. Depois de uma longa luta na qual Gilgamesh venceu, Enkidu declara a imensa força do rei, que o assume como irmão.

Através dos sonhos e da interpretação de Enkidu, já seu amigo, Gilgamesh percebe que apesar de toda a sua força não é imortal. Deprimido com tal revelação decide viajar para remediar aquela situação, leva consigo Enkidu. Depois de rezar a Samas, oferecendo seu nome – Gilgamesh – escrito onde jamais nenhum outro homem conseguirá alcançar, ordenou aos ferreiros da cidade que construíssem as suas armas e partiu com o amigo para a floresta de cedros na montanha, onde enfrentou o monstro Kubaba, o guardião da floresta. Depois de enfraquecido Kubaba pede clemência, Enkidu aconselha não ter piedade e juntos matam Kubaba; na luta os dois heróis destroem grande parte da floresta o que irrita o deus Enlil da terra, do vento e do ar.

Apaixonada pela força de Gilgamesh, Istar, deusa do amor, da fertilidade e da guerra, o pede em casamento. Ele recusa o pedido e a acusa de não poder dar o amor eterno pois termina por matar os seus amantes. A deusa, enfurecida, pede a seu pai,

Anu, pai dos deuses, para libertar o Touro dos Céus, que mataria Gilgamesh. Anu responde que com o touro solto Uruk entraria em calamidade. Istar porém teria reservado o trigo para a população e a erva para os animais e assim liberta o touro. Gilgamesh e Enkidu matam o Touro, indignando ainda mais Istar. Enkidu atira em Istar um pedaço do touro morto. Anu e Enlil, contra o desejo de Samas, decidem que Enkidu deveria morrer de doença. Ele morre na cama, desonrado por não ser morto em batalha. Gilgamesh chora e cumpre um solene funeral.

Gilgamesh parte sozinho em busca da vida eterna. Procura Utnapistim, aquele que sobreviveu ao dilúvio e ganhou dos deuses a vida eterna (Noé?). Ora a Sin, o deus lua, e atravessa internamente a montanha Masu por doze dias na mais completa escuridão. Na saída da montanha encontra o jardim dos deuses e o deus Samas, que o desaconselha na busca da vida eterna. Gilgamesh responde que tendo alcançado aquele patamar, agora olharia o sol nos olhos. Depois encontra Siduri, a deusa criança que produz o vinho e a cerveja e vive no jardim do sol, na beira do mar. Gilgamesh conta a sua estória e de Enkidu, e esclarece que está à procura da vida eterna. Ela responde que para atravessar o mar ele precisaria encontrar Urshanabi, o barqueiro de Utnapistim, no bosque. Com raiva da longa viagem nosso herói destrói uma peça do barco e em seguida encontra o barqueiro. Com uma série de novas tarefas ele consegue consertar o barco e juntos, finalmente, encontram aquele que vivia em eterno. Utnapistim diz que nada é para sempre e que todos devem morrer um dia mas que lhe revelaria um segredo dos deuses: a história do dilúvio. Foi Ea, deus da água doce, da sabedoria e da arte, que lhe revelou em sonho o plano de Enlil de extermínio da humanidade. “Derruba a tua casa e constrói um barco, abandona os teus pertences e procura a vida, despreza os bens mundanos e mantém viva a tua alma”, disse Ea a Utnapistim. Assim ele fez: salvou cada casal de animal existente e por aquele gesto ganhou a vida eterna. Após dormir por 6 dias Gilgamesh torna a casa mas antes é presenteado por Utnapistim com a revelação da existência de uma planta da juventude. Em sua última aventura ele desce nas profundezas dos mares e colhe a planta mágica, mas uma serpente a rouba enquanto ele toma banho no lago; a cobra muda de pele e foge. Gilgamesh volta exausto para casa, de mãos vazias e escreve na pedra toda a sua viagem.

TRÓIA ou os aventureiros da cidade perdida.

O espetáculo do Circo Baroque, francês, mais especificamente de Ville Marechale, pequena cidade do interior da França, é um dos mais estupefaciente que eu

jamais assisti em toda a minha vida. A presença cênica do ator é equivalente a de um coro, ou a de um animal no palco. Vocês já viram um cão que atravessa o espaço de representação? É quase impossível tirar os olhos dele. Assim era o ator naquele espetáculo, mais forte que o próprio circo, mais forte que a sua especialização e o seu treinamento, transcendia.

No prólogo eram narrados os motivos da guerra de Tróia. "*Dois exércitos, duas nações em guerra, milhares de mortos por causa somente de uma mulher, Helena*", um texto em italiano dito por um francês. Outro em francês e outro ainda em japonês, no total eram aproximadamente cinco momentos de textos. Compreensível para mim somente um, aquele primeiro. Uma companhia de atores de todo o mundo: franceses, chilenos, japoneses, brasileiros, suíços... Não podemos preocupar-nos com a compreensão integral da fábula, do mito da guerra de Tróia. Mesmo porque, se assim fosse, os textos deveriam ser todos na língua madre e apresentariam somente em países de língua francesa. Mas o teatro há muito tempo já superou essa barreira, hoje as imagens e a montagem das cenas de forma aceitável bastam para criar o estupor no espectador e trazê-lo para dentro do espetáculo. E é exatamente isso que aquele grupo circense fez com essa nova forma de arte chamada novo-circo. Diversas vezes sentia-me saltar na cadeira, o movimento dos atores gerava em mim uma contração muscular, um interesse que a muito não sentia vendo um espetáculo.

É claro que devemos nos libertar de conceitos e regras criados pelo teatro tradicional para assistir a um espetáculo de novo circo. A concepção é outra, não existe mais a seqüência lógica de ações, os personagens são fragmentados e pode acontecer de vários atores fazerem o mesmo personagem. Eu vi a guerra de Tróia, vi Menelau, vi Helena, vi Paris, estava lá quando Paris rouba Helena de Menelau, sofri divertindo-me com a ira patética do rei de Atenas. E com esse tema fazia o papel do público comum pois eu nunca havia lido a *Iliáda*, conhecia somente de ouvir dizer e através de algumas tragédias gregas como *Ájax* e *As Bacantes*. O que eu quero dizer é que não sou um especialista em guerra de Tróia e ainda assim consegui visualizá-la, imagino um grande conhecedor daquele episódio quantos elementos não poderia reconhecer. A mim basta saber que os criadores daquela concepção estudaram, pesquisaram e conseguiram transmitir a essência da *Epopéia*. Agrada-me saber a dificuldade e os meses de ensaio, o tempo e a precisão para a criação de *Tróia*, saber que não foi um pacote multimeio pronto para que o espectador engula; mas uma criação coletiva, um aglomerado de

idéias regidas por um diretor em busca da sua verdade cênica, criando juntos uma obra de arte.

No início, um número de corda de amarração, uma mulher, junto e em uníssono com a música (sempre ao vivo), fazia nós com a corda em torno do próprio corpo, jamais tocando o solo. De cabeça para baixo, pela cintura, sem as mãos, com muita força e tensão dramática me fez crer que era Helena, não aprisionada, mas por causa do destino, atada e infeliz em Atenas. Um grande vestido que usava no início do número se transforma em uma tenda e através de sombras vimos a exploração da ilha feita pelos Gregos.

Um número de trapézio dava continuação ao espetáculo, outra mulher em balanço parecia muito alegre e sonhadora, seria Helena em outra fase ou seria uma das bacantes em Tróia?

Uma outra me aparecia em duas dimensões diversas: uma como se o público visse do alto e outra normal. Mas como assim? A primeira dimensão era uma parede branca, na proporção de uma cama colocada de lado, ela se sustentava com uma corda que passava na cintura e enquanto fazia movimentos apoiados na parede parecia estar deitada espreguiçando-se, rolando pela cama, quando estava com os pés na parede parecia estar em pé na cama. Em um certo momento ela libertava-se da corda e caía (na nossa visão de cima é como se ela voasse lateralmente) em cima de um tapete elástico e com um salto está em pé em cima do muro, entrando assim na segunda dimensão, a visão normal do público no teatro. O jogo estava estabelecido: enquanto ela saltava, eu a via deitada na cama, quando ela estava em pé na lateral da cama, ou melhor, em cima do muro branco, ela voltava a realidade. Na minha cabeça, e penso que todo o público conseguiu ter uma sensação similar, ela estava entre Atenas e Tróia, indecisa, foi quando ela encontrou Paris e fugiram juntos. Mas não sem antes haver uma cena muda de Paris que chegava, das sereias apaixonadas e histéricas que gritavam o seu amor pelo herói.

Depois desse ponto as coisas para mim começaram a não ser muito claras, mas ao menos não havia o pecado da ilustração, de sublinhar a cena com imagens repetidas. A guerra foi declamada, a preparação conseguiu criar uma tensão generalizada, com um truque banal. No fundo de uma clave de malabarismo, na parte mais fina, onde se pega com a mão, o cenógrafo colocou quatro triângulos, transformando a clave em uma bomba, pintada como tal. O ator jogava aquela bomba a um outro ator distante que pegava a poucos centímetros do chão e que se sentia aliviado

porque a bomba não explodiu. Instantaneamente estabelecia um outro jogo, não somente aquela clave era uma bomba, mas todas as outras, e nenhuma podia cair no chão. O malabarismo começava com uma clave, duas, três e progressivamente ia se complicando até um momento em que estavam todos no palco e que trocavam bombas criando a tensão de não deixar cair no chão e formando uma grande indústria de guerra, uma grande máquina perfeita com as engrenagens e os mísseis que voavam de um lado a outro da sala. Ao mesmo tempo no centro da sala havia uma mulçumana que gritava, apavorada com a guerra remetendo a uma visão moderna, a problemas de um contexto social atual. E ela sem o circo, uma simples atriz em cena, conseguia focalizar todas as atenções, como um cão no palco. Milhões de coisas acontecendo, malabarismos de todas as formas possíveis, e a mulçumana e o seu medo, pavor de quem já viveu uma guerra transformava a figura principal (o malabarismo) em fundo (a guerra), e como na gestalt víamos somente uma mulher, será uma mãe? E o seu filho? Quanto ela já não sofreu antes? Aonde irá se esconder?

*"A Iliada de Homero é uma das fontes privilegiadas, aquela lendária, de 'Troie ou les aventuriers de la cite perdue', a qual se somam as re-escrituras-avatar de Racine, Giradoux, Offenbach. Uma outra fonte de inspiração é aquela dos caçadores de tesouros perdidos, cientistas ou charlatões, arqueólogos míticos como Heinrich Schliemann ou impostores com os seus mapas falsos. A passagem da época de Homero a hoje é sugerida pelas mudanças das cenografias/projeções (em todas as cenas são projetadas imagens externas como uma tempestade ou internas como o estado de espírito do personagem), que ganham vida como um papel em branco onde se desenham colinas, homens, cavalos – entre os quais aquele falso legendário por ter provocado a queda da cidade em mãos inimigas – aventureiros, sonhadores e fantasmas do passado. A guerra, o amor, a morte a inveja, o sacrifício, o desejo são os temas que fazem entrar em ressonância, com um novo ritmo de histórias não mais lineares, mas por sobreposição, a plasticidade estatutária/heróica do mundo grego antigo e a imaterialidade eletrônica deste contemporâneo"*¹⁷⁷.

Assistindo um espetáculo de novo circo não podemos esperar um espetáculo de teatro com elementos circenses. A força deles era incrível, eles corriam no palco de uma cena a outra sem nunca se cansar. Mas somente isso não basta, no fundo a

¹⁷⁷ Texto do programa do Festival "Oriente Occidente" realizado a Rovereto, Italia de 30.08 a 09.09.2001. *"L'Iliade di Omero è una delle fonti privilegiate, quella leggendaria, di 'Troie ou les aventuriers de la cité perdue', a cui si aggiungono le riscritture-avatar di Racine, Giradoux, Offenbach. Un'altra sorgente di ispirazione è quella dei cercatori di tesori perduti, scienziati o ciarlatani, archeologi mitici come Heinrich Schliemann o impostori con le loro mappe fasulle. Il passaggio da Omero all'oggi è suggerito dalla mutevolezza delle scenografie-proiezioni (em todas as cenas são projetadas imagens ou externas como uma tempestade ou internas como o estado de espírito do personagem), que prendono vita come su una carta immaginaria dove si disegnano colline, uomini, cavalli – tra cui quello-trappola passato in proverbio per aver fatto cadere la città in mano al nemico – avventurieri, sognatori e fantasmi del passato. La guerra, l'amore, la morte, l'invidia, il sacrificio, il desiderio sono i temi che fanno entrare in risonanza, con un nuovo ritmo di racconto non più lineare, ma per sovrapposizioni, la plasticità statuaria-eroica del mondo greco antico e l'immaterialità elettronica di quello contemporaneo."*

preocupação é circense, o ponto de vista é circense, era um espetáculo de circo com muitos e muito bem feitos elementos teatrais: o jogo, o conflito, a dramaticidade... Mas imaginem um espetáculo de teatro com atores com aquela preparação circense, uma peça concebida teatralmente com uma seqüência um pouco mais lógica. É um salto de qualidade que só poderá dar aqueles de teatro, porque não colocarão uma cena se quer sem um contexto. Em *Tróia*, apesar da beleza de todas as cenas algumas eram gratuitas em função do virtuosismo do ator, e naquele momento se reconhece o circo, ou melhor, o novo circo, e esquecemos da função social do teatro, a transcendência do palco à vida, a pesquisa do que é o homem, seus problemas e alegrias. O certo é que eles conseguiram muitas vezes essa transcendência, mas em momentos isolados. Teatro para mim é mais do que isso: é quando na união das cenas, no contexto global de uma situação, te faz pensar, analisar dialeticamente com prós e contras, retirados do próprio espetáculo, na sua vida pessoal, no que você faz ou poderia fazer para melhorar-se e conseqüentemente mudar alguma coisa naqueles que estão ao seu redor. Teatro para mim é uma situação, um estado de oração em que juntos atores e público, comunguem um pensamento, e um só. Não se pode atirar para todos os lados, deve-se acertar com precisão, não podemos desperdiçar munição com cenas gratuitas, numa espécie de egocentrismo ou narcisismo do ator que não gerará frutos positivos a todos. Mas não podemos culpar o Cirque Baroque, que como o próprio nome diz, é um circo. Eles são claros em sua proposta, direi transparente, mas não fazem teatro e sim novo circo, e o da melhor qualidade possível, mas não penso que sejam capazes daquele salto de qualidade. Esta é uma tarefa para os homens de teatro.

ANEXOS

Programa do Curso de Estudos em Biomecânica¹⁷⁸

Ator

A Material (A2)

- 1 Corpo
 - a) tronco
 - b) extremidades (braços pernas)
 - c) cabeça (rosto: olhos, boca)
- 2 Voz e pronuncia das palavras

B Biomecânica

- 1 Estrutura biológica do organismo: As características dos movimentos e dos atos biológicos são condicionados pelas estruturas biológicas dos organismos
 - a) Organismo do homem como motor
 - b) Atos repetitivos e automáticos
 - c) Mimetismo e seu significado biológico
 - d) Ações motor do homem:
 - movimentos particulares dos órgãos (tremor e inervação muscular, movimento dos olhos, movimentos mímicos dos braços, pernas e série de músculos)
 - complexo de movimentos que envolvam o inteiro organismo ou série de ações (deslocamento do organismo inteiro, marcha ao passo, corrida, atos de leitura, escrita, transporte de pesos, ações mais complexas para executar este ou aquele trabalho – atos do fazer)
 - e) Atos de abstenção (do não fazer), atos exteriores privados de características motoras ou mesmo com efeitos motores perceptíveis (receber passivamente os golpes, abstenção da resistência ativa)
 - f) Jogo como descarrega da energia em excesso
 - g) Receptores, condutores, sensores
 - h) Estudo do mecanismo de reação do sistema nervoso

¹⁷⁸ MEJERCHOL'd, Vsevolod. *L'Attore Biomeccanico*. A cura di Malcovati, Fausto. Ubulibri. Milano. 1998. 1° Ed: 1993. P.67

- i) Reações psíquicas como objeto das ciências naturais
- l) Fenômenos psíquicos = simples reações físico-químico
- m) Reflexo, instinto
- n) Reflexos e suas relações, encadeamento e interdependência
- o) Automatismo (atos inconscientes, habituais)
- p) Normalização física e dos reflexos
- q) Condicionamento de solicitação acústica (papel do grito em um momento de tensão)
- r) Movimento e fundo musical (construção de uma partitura de movimentos em relação a uma determinada partitura musical segundo as leis do contraponto(contra-tempo?), ou mesmo construções de uma partitura musical em relação a uma determinada partitura de movimentos, segundo as mesmíssimas leis)
- s) Metro e ritmo

2 Mimetismo

- a) Estudo (do papel do ator) dos movimentos musculares (direção, força, pressão ou tração produzida pelo movimento, extensão – distância do percurso, velocidade)
- b) Movimento de tronco, braços, pernas, cabeça (centro de gravidade, recursos)
- c) Racionalização dos movimentos
- d) Signos de recusa
- e) Tempos dos movimentos
- f) Legato, staccato
- g) Gesto como resultado de um movimento
- h) Grande e pequeno gesto
- i) Leis de coordenação entre o corpo e os objetos em volta, entre o corpo e os objetos manipulados pelo ator (prestidigitação), entre o corpo e as roupas que o envolvem
- l) Leis de coordenação de tempo e espaço
- m) Geometrização
- n) Leis de concordância e discordância
- o) Leis da construção
- p) Danças

- q) Acrobatismo
- r) *Lazzes* (gags) típicos do teatro
- s) Números da fantasia
- t) *Concepts Manuals*
- u) Palavra-movimento

C Interpretação

- 1 Três sistemas de interpretação (instintiva, psicológica, biomecânica)
- 2 (falta)
- 3 (falta)
- 4 Emploi (dados naturais/congênitos, funções cênicas)
- 5 Grotesco
- 6 Improvisação
- 7 Ator e espectador
- 8 Conjunto das pessoas co-envoltas no espetáculo
- 9 Diário

D Experiência, estudo

- 1 Estudo do tema sobre a base das fontes
- 2 Estudo de escolas, direções, estilos
- 3 Estudo dos métodos de interpretação das diversas escolas

E Organização do trabalho

- 1 Laboratório do ator
- 2 Prozodežda (indicação do macacão de trabalho)

Entrevista com Marcello Chiarenza

Quais são as possibilidades criativas que os elementos circenses podem dar ao teatro?

Talvez, o fato de uma disciplina circense ser o fruto de uma repetição e aperfeiçoamento infinito se aproxime muito da imagem primária e simbólica,



Marcello Chiarenza

assim como: o homem que caminha na corda-bamba, o homem que sobe a escada, o homem que tenta permanecer em equilíbrio... penso no malabarismo que vence a gravidade. Eu acho que esta pesquisa da figura simbólica, de fato, que cria um momento de suspensão, se entra em uma dinâmica teatral pode certamente enriquecer o teatro. Talvez o teatro possa ajudar-nos a ler a arte circense em seu valor arquetípico: é como dizer que atrás do virtuosismo, atrás da habilidade tem a imagem primária, tem o homem que caminha na corda-bamba, o homem no momento do perigo, e isto é teatro, no sentido de história da humanidade.

O que é o malabarismo de Jean Daniel? A consciência de Enkidu?

Sim, porém nós temos dois números, o número de Petchinski de deslocamento corpóreo e o número de Jean Daniel de contorcionismo, yoga e malabarismo, todos dois dedicados à figura de Enkidu. Isto é, Enkidu, o homem primitivo, o homem primordial nasce da terra, a epopéia diz que nasce de um coágulo de terra e é um ser extraordinário, por isso os atores abrem a cena e deixam à vista o deslocador e a sua dança como Adão que se livra da lama. Como uma semente que nasce da terra, assim, o deslocador nos dá esta sensação de coágulo que se move, que ganha vida, que é enfim a semente. Sucessivamente, o número de Jean Daniel, assim a sua dança, yoga e malabarismo é colocada em cena junto com uma mulher, por que esta mulher, Shankat, é mandada de propósito para introduzir na civilização um homem natureza, porque somente assim Enkidu poderá entrar na cidade, poderá destacar-se do reino animal.

Segundo o senhor o público consegue ler esta passagem de Enkidu animal a Enkidu apaixonado, depois que aparece Shankat?

A minha resposta é muito simples. O espetáculo foi todo construído a partir de uma precisa atenção ao texto de Gilgamesh. Depois o texto foi retirado e tudo foi construído em cima das imagens, ações, números, músicas e cores, por isso o público não pode certamente seguir a trama, mas certamente se emocionará ao viver em um nível instintivo as imagens, tendo sempre a imagem primária, arquetípica do nosso percurso. E no futuro o espetáculo se completará com uma série de pequenas inserções de textos, que ajudarão o espectador a tomar consciência das passagens. Porém antes o espetáculo deverá funcionar em um nível de fruição emocional, para além da informação sobre a

estória, daquilo que entendemos por dramático normalmente. Este espetáculo deve entrar no sentido mítico, nós procuramos reviver o mito, o mito golpeia a um nível baixo, instintivo, esta é a primeira fase. Sucessivamente, o texto inserido nos pontos certos nos ajudará a dar as coordenadas ao público, para que também tome consciência dos vários movimentos, das várias sucessões da viagem de Gilgamesh.

Para o senhor o público deve entender intelectualmente o espetáculo ou bastaria uma seqüência de imagens poéticas para satisfazer o desejo mítico?

Aqui nos alinhamos. Eu não sou interessado aos espetáculos que sejam entendidos em um nível intelectual, isto não quer dizer que não dou ao aspecto intelectual da leitura, mas certamente me interessa mais o aspecto popular do teatro, e por popular entendo uma posição comparável a aquela da festa, da dramaturgia da festa, dos ritos da festa, das praças. Este é um momento de alegria, de partilha que não pode ser intelectual, para dizer que não se senta à mesa intelectualmente para comer, se senta à mesa com o instinto mais forte que temos que é aquele da conservação, e devemos nos alegrar por isso, deste espetáculo que é a refeição. Para mim o espetáculo antes de tudo devia ser isso. Naturalmente depois precisa chegar a entender porque um prato de macarrão é bom ou porque não é bom, e assim o nível conceitual e de tomada de consciência é importantíssimo, é fundamental, mas deve chegar depois.

Na Epopéia de Gilgamesh: o que significa a escada?

A escada é como a árvore, a árvore é enraizada na terra e depois sobe levando os galhos ao céu, a árvore é como a coluna que sustenta a volta do tempo, a árvore é como a montanha que se levanta da terra ao céu, a árvore é a primeira escada na natureza em que se sobe para alcançar os níveis da compreensão, o xamã se eleva ao sétimo céu e se torna o intermediário entre a divindade e os homens. Ora! A escada é o eixo vertical, é o próprio sentido da viagem, porque a viagem da humanidade é uma viagem no mistério, por isso é uma viagem não horizontal, é uma viagem vertical que sobe da terra para o céu como um mistério e naturalmente subindo se pode também cair, porque a escada é cansativa, pode também ser feita de espinhos, mas certamente no alto tem a rosa que simboliza o marco limite, isto é o paraíso.

O que significa os bastões de fogo?

Naquela cena nós usamos estes elementos: grandes bambus que formam o bosque dos cedros, aonde chega Kubaba; as canas de bambu estilizam, isto é, representam com simplicidade o bosque dos grandes cedros. Ao mesmo tempo estas grandes canas de bambu se tornam a jaula, porque o bosque é uma jaula, o bosque é um lugar mágico, e dentro desta jaula Gilgamesh e Enkidu enfrentam o guardião da floresta dos cedros que se chama Kubaba. Então o número circense dos bastões de fogo nos parece interessante para criar uma dinâmica centrífuga dentro desta jaula. Sucessivamente, os fantoches, os corpos espetados em outros bambus, são arrastados ao interno da jaula para depois compor o desenho da cabeça de Kubaba, um grande rosto composto por cinco corpos que é cortado por Enkidu. O quadro se conclui com a queda deste fantoche no chão.

Na seqüência...

Nós desenhamos um quadro que se refere à corte de Istah. Istah seria a deusa da cidade de Uruk, como Atenas para a cidade de Atenas. Esta divindade, Istah, é uma divindade lunar e como tal é a rainha do reino da noite, do reino dos infernos; ela se apaixona por Gilgamesh e deseja se casar. Mas Gilgamesh não pode aceitar, porque o percurso de Gilgamesh é solar, é o percurso direcionado para a consciência, para a compreensão, para a luminosidade, como se diz neste caso, a lua e o sol por mais que se amem não podem jamais se encontrar. Assim neste quadro da deusa Istah usamos diversos jogos entre os quais o tecido, os casulos nos tecidos, as acrobacias nos tecidos, e o escolhemos pois esta idéia de larva, esta idéia de branco, esta idéia de suspensão clara na noite, junto aos outros fragmentos do quadro, determina o fascínio da noite, o fascínio de Istah que de forma alguma consegue conquistar o coração de Gilgamesh. Tanto é verdade que logo depois dividirá com o arado, como uma relha do arado que divide o sol da lua, dividirá a cena, grande, progressiva, da terra, do sol, da agricultura etc (...) assim um campo de trigo que de imprevisto emerge: borboletas, papoulas, passarinhos que voam, mascas que enlouquecem o palhaço, até o lançamento e o malabarismo com as frutas, como alegria festeira que a terra oferece. E ainda mais, uma quantidade de sacos cheios de farinha da colheita que são levados aos camponeses, e que depois se engancham magicamente no formato de uma vaca ciclópica que se torna a

grande deusa, a vaca da fertilidade, que dança, e tudo isso é a escalada para a grande festa do deus sol.

Então, esta construção que tem, não um touro, mas esta vaca celeste, que de qualquer forma é parente, nos serve para construir a imensidão da natureza que depois se torna, porém, também a morte da natureza, porque a vaca cai, chegam os coveiros, em uma dimensão que no teatro popular se torna a carestia do inverno. A morte.

A morte de Enkidu. O homem que caminha sobre a corda, sobre o esqueleto, é mais uma vez o homem, é mais uma vez Gilgamesh, que obstinado risca cair continuamente e continua o seu caminho perigoso do labirinto, que quanto mais se aproxima mais se torna distante.

No jardim do sol qual a vantagem de caminhar sobre as mãos e não sobre os pés, normalmente?

É porque tudo é revirado. Por exemplo, este semear de pontinhos de fogo é lançado à terra de uma panela incandescente e determina no plano horizontal da terra a imagem de uma constelação, que é o espelho de uma constelação celeste. Nós vemos na terra, as estrelas. Caminhar entre as estrelas invertidas, porque estas estrelas caíram na terra, inverte também os planos.

A ilha do dilúvio é alcançada atravessando o mar dos mortos. O mar dos mortos é uma figuração composta pelo vestido de uma atriz que se transforma na noite, na lua. O seu manto é grande como o mar, é grande como o céu no qual a lua é uma foice, que ceifa todos os atores, porque caem em continuação neste mar da noite, da morte. Mas um barco transita sobre este mar e é o barco do barqueiro Urshanabi, que transporta Gilgamesh imune à ilha. O homem que sobe no trapézio dos mortos, desde o mar, é Gilgamesh que consegue cumprir este vôo para desembarcar na ilha. É necessário acrescentar que no primeiro plano nós vemos o esqueleto, dentro do qual um circense, contorcionista, yoga, malabarista, cria a imagem da morte de Enkidu e a imagem de debaixo da terra e assim do lado de lá. No alto o trapézio, a imagem de Gilgamesh que salta, voa através da ilha do dilúvio, com um salto que não termina, que não para, e no fundo, sob o portal, vemos o homem na escada. Temos então este triângulo: o homem na escada, o homem na terra e o homem no ar, o trapézio. Este triângulo é, de fato, tido dentro do símbolo da escada que vai de baixo para o alto, do mistério da morte ao

mistério da vida, resumindo. O espetáculo fecha com esta triangulação, Gilgamesh que aproa na ilha do dilúvio para entender de onde vimos e para onde vamos.

Na epopéia clássica a estória termina com o retorno de Gilgamesh da ilha do dilúvio para a sua cidade, um retorno com as mãos vazias. Gilgamesh, mediu a sua fraqueza, através da qual dormiu sete dias sem ter despertado uma única vez, isto para dizer que um homem é um homem, na sua totalidade, mesmo na sua fragilidade. Utnapishtim o manda a casa dizendo: es um homem, fazes o teu dever de homem, não podes saber mais. Porém de presenteio um segredo: tem uma erva no fundo do mar que, se tu a leve para casa, te dará longevidade, a força da juventude, é a erva que revigora. Gilgamesh pega a erva, torna a casa, mas no caminho de volta, numa pausa, passa uma serpente, come a erva, muda de pele, isto é, se revitaliza e vai-se. Gilgamesh chora, volta para casa de mãos vazias, dizendo: todo este cansaço não me serviu a nada. É como dizer que o homem, no final de sua vida, diga: depois de tanto ainda não entendi nada. Porém vendo o muro da cidade, vendo a porta da cidade um calafrio o invade. Observa o muro da cidade e com uma força nova entra como rei da cidade, mais consciente que antes, mais sábio do que antes, mais homem do que antes. Ah! Sim, o homem do dilúvio, Noé para os judeus, mas antes de tudo Utnapishtim, na epopéia Assíria-Babilonesa tem um nome que significa: aquele que confia na morte. Não aquele que tem medo da morte, nem aquele que venceu a morte, mas aquele que confia na morte. E exatamente aquele que confia na morte foi tornado imortal pelos deuses. Porque foi o único que sobreviveu ao dilúvio. Assim é a viagem com destino à confiança na morte que quer dizer: a viagem na busca da razão da vida.

São poucos os temas no mundo, como amor proibido, morte, relação patrão empregado, viagem... Este tema viagem como contribui para uma dramaturgia circense?

Hitchcock dizia que as histórias são sempre as mesmas, são quatro ou cinco as histórias do mundo. Precisa contá-las de uma nova maneira, de um modo atraente, precisa revive-las. No mais, nós comemos todos os dias e respiramos todos os instantes, a vida é exatamente um anel, o circo é o anel, a lona do circo é o globo celeste, o anel de terra é a base, as pilastras, os estandartes são as árvores, freqüentemente no circo tem as estrelas desenhadas, porque é a tenda cósmica. Porque o circo é a representação do

universo, é a criação do mundo. A viagem é um jogo que o homem não concluirá nunca, como fazem as crianças desde sempre. A viagem é o jogo do mundo que se faz, do mundo que se destrói, do mundo que se refaz. É o anel que não termina nunca porque é circular. A mandala talvez seja o arquétipo mais forte, como descobriu Jung, a mandala é o círculo, é o símbolo primário, nós não sabemos muito sobre isso, mas segundo Jung, sentimos que o círculo é a imagem que nos protege do caos, do medo, do desconhecido. O círculo defende e protege do dilúvio externo, do caos externo, por isso é o cosmo.

Conferência Internacional na Bienal de Veneza

Durante a Bienal de Veneza, na manhã do dia quinze de setembro de 2001, foi realizada *A Escritura para o Picadeiro e a Cena – Conferência Internacional*. Nesta conferência os artistas contavam suas experiências pessoais, enquanto os expertos colocavam novas questões para discutir o encontro entre a poesia e o risco, entre jogo, arte e perigo. A conferência foi conduzida por Alessandro Serena, proveniente de uma família circense aparentada com a família Orfei: graduado em letras e disciplinas do espetáculo em Bolonha com uma pesquisa sobre circo e sobre o teatro de variedades dos anos vinte, responsável pela redação da revista *Circo*, colaborador, entre outros, do periódico *O Jornal do Espetáculo*, fez a curadoria da seção *Circo* do *Dizionario dello Spettacolo del '900...* um verdadeiro experto em circo; e por Gigi Cristoforeti, crítico de dança, que desde 1998 dirige *Guardanza – Festival Internacional de Dança Contemporânea*, diretor artístico da *Festa Internacional do Circo* em Brescia, curador, junto com Serena, de *La Pista e la Scena Annex 5* da Bienal de Veneza.

Por causa da longa duração da conferência, preferi selecionar alguns trechos para não entediar o leitor.

Giorgio Barberio Corsetti (diretor do setor Teatro da Bienal de Veneza): Este trabalho que está começando – veremos alguma coisa esta tarde – todas estas experiências, nasceram do trabalho do ano passado. (...) Nos encontramos com Antoine, Agathe, uma parte dos artistas que trabalharam com eles e os atores da minha companhia. Estávamos a Sisandro por uma semana e a um certo ponto percebemos, primeiro, que existia uma grande afinidade e depois que trabalhávamos bem juntos. Na realidade as experiências diferentes combinam-se de uma maneira totalmente orgânica. Antoine começou a me contar um pouco de tudo do seu percurso de artista, que entre

outros encontrou Igor e trabalharam juntos. De repente me dei conta que tinha uma boa parte da história do Novo Circo na França nas experiências de Antoine e Agathe. (...)

Um outro ponto, para mim, é o momento no qual procuramos fazer um espetáculo e ver o que acontece, sem pensar: estes são atores... aqueles vieram de fora da família circense... sem pensar nas especialidades. O que acontece se os colocarmos juntos e procurar criar algo? A pergunta que me faço é que forma de pensamento leva (...), o que significa, por exemplo, caminhar no fio, o que pensa um homem quando caminha no fio? Eu vi Agatha dançar de salto alto em um cabo de aço, Che parecia a coisa mais dura e mais elástica do mundo, com leveza e alegria. Não um sorriso estampado de quem está fazendo uma coisa difícil, de forma nenhuma, o prazer...

(...) Tinha um rapaz muito jovem que veio da escola do Cnac, um francês que trabalhava conosco, infelizmente dessa vez não pode vir a Veneza, que explicava a Felippo, um dos meus atores, como fazer um salto no mini tampo. E não dizia faça assim, dizia: olha, quando saltar deve pensar isso; que não é absolutamente uma coisa real: deve pensar que as tuas pernas farão isso; pois na realidade não farão. Assim é uma imagem. Na realidade, se pensa em uma imagem que nos leva a superar uma dificuldade, que aquela, muito simplesmente, da gravidade (...)

Antoine e Agathe, seus percursos, como vocês chegaram a fazer circo e depois farei as perguntas.

Antoine Rigot: (trabalha em dupla com Agathe Olivier, funâmbulos. Criaram *Histoire du Soldat* no fio, trabalharam na *Ecole Internationale du Cirque* de Annie Fratellini, no *Cirque du Soleil*, com a companhia *Foraine*, com o *Théâtre de l'Unité*, entre outros) (...) Como se chega ao circo. Na realidade, isto nasce da atração quase mágica, com algo que alguém consegue fazer com o próprio corpo. (...) Cada um encontra uma sensação muito particular, que são coisas muito difíceis de explicar. Depois de um pouco, obviamente, ele entende que não consegue menosprezar esta sensação, então deve parar se perceber que são coisas muito difíceis de fazer. Depois de um pouco ele entende também que não pode de imediato utilizar este método de trabalhar com leveza. Mesmo se tudo dependa de como se interpreta esta palavra. Mas de qualquer jeito ele entende que precisará treinar muitíssimo, fazer muitos ensaios, como um musicista, ou fazer tantos vocalizes quanto uma cantora, e que somente mais tarde poderá conseguir tocar esta magia, esta coisa que nos atrai no início. Por isso, requer tanto tempo, tanto trabalho para conseguir alcançar este prazer, esta sensação

mágica e para superar a verdadeira proeza técnica. Depois dessa fase ele consegue viajar e perceber que não é mais obrigado a concentrar-se e a fazer tantos esforços para alcançar esta meta extra-ordinária.

Giorgio Barberio Corsetti: O que há para contar da sua experiência?

Antoine Rigot: Devo dizer que não é que procuramos a experiência, na realidade nós procuramos encontros e estes encontros acontecem sem ser provocados, acontecem quase por instinto. O teatro, a dança nos dá prazer... assim, a nossa pergunta era: o que se pode fazer com um fio? Talvez pudéssemos fazer música, talvez pudéssemos interpretar. Para isso encontramos pessoas com as quais pudemos dividir todas as experiências. No início, obviamente, fizemos sobretudo um trabalho técnico, porque não fazíamos parte da família tradicional de circo, mas muito rapidamente conseguimos... podemos jogar com este fio e podemos, assim, multiplicar esta experiência, este percurso.

Agathe: o que significar jogar com o fio? Jogar com o fio significa, também, espaços. Porque se pode jogar pela rua, jogamos em grandes ou em pequenos espaços, depende. Começamos, antes de tudo, em um circo tradicional na Alemanha, onde fazíamos um número de circo muito complexo do ponto de vista técnico. Trabalhamos neste circo por dois anos, de modo muito intenso, dois espetáculos ao dia. Na época éramos muito jovens, por isso podíamos nos permitir, mas depois muito rapidamente entendemos que a nossa vida não era essa e alguma coisa devia mudar. Assim entramos no *Cirque du Soleil* onde trabalhamos por três anos e onde fizemos uma criação mais ou menos coletiva.

Depois da experiência ao *Cirque du Soleil* quisemos colocar em cena o nosso trabalho, criamos *Histoire du Soldat*. A História do Soldado de Camus, com música de Stravinsky, com uma companhia de teatro que tínhamos encontrado na época. Daquele momento em diante o nosso trabalho se tornou bastante diverso, defasado em respeito àquele que fazíamos antes. Assim, o fio começou a pegar um outro posto na história, não se tratava mais somente de se fazer uma performance, mas o fio se tornava algo de particular. Tratava-se de esquecê-lo, agora, e conseguir se re-encontrar em situações diferentes. Assim, começamos naquele momento a nos pôr certas perguntas e a fazer

também uma pesquisa teórica, uma reflexão, a satisfazermo-nos. Procuramos entender o que podia acontecer com o fio uma vez que conquistávamos a técnica.

Nós criamos um espetáculo intitulado *La Volière*. Neste espetáculo se tratava de divertir-se, ou melhor, de dividir o espaço com os pássaros, de tentar ser tão bons músicos quanto eles e de se tornar leves como eles, para poder caminhar no fio.

Depois teve o espetáculo intitulado Amor Gato. Nos encontramos no palco de um teatro, somente nós dois simplesmente com um musicista e um fio. Um fio que atravessava o espaço, que podia simbolizar a relação entre o homem e a mulher, visto que nós dois não dividíamos somente o trabalho mais a vida. Assim, encontramos algo que em um certo sentido nos escapava, que estava fora do nosso controle, o fio tomou um lugar particular que não podíamos nem mesmo suspeitar (...).

De outra forma é interessante trabalhar em dois sobre um fio, isto é, caminhar junto, dançar junto num fio. Mas esta tarefa se torna perigosa, porque um mínimo desequilíbrio de um pode provocar o desequilíbrio do outro. Quando se caminha ou quando sentamos no fio, sentimos, na realidade, graças às vibrações que provocamos. Assim escutamos muito atentamente ao que acontece ao fio, não conversamos, escutamos somente as vibrações. Naquele espetáculo a dificuldade foi aumentada por causa da iluminação. Fizeram efetivamente um grande trabalho de iluminação, porque tinham momentos em que a luz era fraca, muito tênue, e em outros momentos muito forte, de repente muito forte. Isto aumentava a dificuldade, porque quando se trabalha no fio na realidade se toma como apoio o espaço externo para encontrar o equilíbrio. Ao invés, no circo tradicional os artistas têm sempre uma iluminação muito forte e por isso não devem sofrer estes hiatos nas suas proezas técnicas, mas essa foi uma escolha nossa e fazia parte da dramaturgia.

Depois criamos o espetáculo chamado *Fila O* no qual imaginamos absolutamente tudo: da lona à transformação da estrutura. (...) Interessante foi o fato de apresentar nas técnicas de circo imagens ou situações teatrais com uma “*messa in spazio*” particular. (...) Escrevemos pequenas poesias, um pouco como as pequenas poesias japonesas chamadas Hai-Ku (...) com regras que nos impusemos e a partir das quais podíamos improvisar. O tema de partida foi o romance de Ítalo Calvino *O Barão das Árvores*.

David Larible: (Conhecido nos Estados Unidos como ‘o maior clown do mundo’, solista do Ringling bros. and Barnun & Bailey Circus. Venceu o Clown de

Ouro do no Festival de Circo de Monte Carlo, em 1999) Quando em meio aquilo que digo vocês virem lágrimas escorrerem não é porque me comovo, são cebolas aqui atrás... por isso... Sim, sou de família circense e do momento em que nasci comecei a girar por circos, teatros, teatros de variedade, um pouquinho em cada canto. Dormia nos camarins com papai e mamãe e assim eu estava circundado desta corte de milagres, de anões, contorcionista, malabaristas, e é um modo de crescer belíssimo, para mim. Muitas vezes me perguntavam como eu aprendi o meu ofício. Meu ofício, eu aprendi no picadeiro com papai, porém muitas vezes aprendi também na mesa. E me perguntaram: “como? Na mesa se aprende a profissão?” Eu digo que sim, se aprende na mesa porque desde menino, depois do espetáculo, senta-se à mesa, come, ouve, ouve os adultos, aqueles que fizeram o espetáculo, falarem, discutirem sobre aquilo que fizeram, de um certo modo de executar um exercício, se oxalá fizeram alguma cena cômica: “mas, esta noite você se mexeu antes, deve esperar um pouco mais!” E quase sem querer armazene estas informações e no final se rende conta de saber determinadas coisas sem que realmente ninguém tenha te ensinado, porque estão dentro de você, porque está circundado. Assim, deste ponto de vista, me sinto bastante felizardo nos confrontos com os outros, aqueles que talvez se aproximaram do circo de fora, e que talvez na mesa tenham ouvido seu pai falar de, sei lá, de uma causa que perdeu no tribunal ou das batatas que não cresceram do modo certo.

Vindo de uma família de circo tradicional, (...) criava o número, ensaiava o número, o colocava a posto e o apresentava e depois estava engajado. Depois me transformei em um clown, devagar a minha carreira continuava, tive a felicidade de ter uma carreira bastante afortunada. Depois, os lugares onde fui trabalhar eram diversos e assim comecei a enfrentar novas realidades, isto é, espetáculos que tinham, de uma maneira ou outra, um fio condutor, onde tinham um diretor. Eu não estava habituado, normalmente o clown é o diretor, o criador, o maquiador, o figurinista e o dramaturgo de si mesmo, ele mesmo cria seu personagem, as suas coisas. Assim, me encontrei nesta realidade e às vezes foi difícil para mim, mesmo porque um clown é difícil de dirigir. Eu acho que o clown é o mais anarquista de todos os artistas, é difícil de dizer a um clown o que ele deve fazer, porque fará exatamente o contrário, é de sua natureza.

A passagem do picadeiro para a cena, quando comecei a fazer este espetáculo no teatro, foi por muitos motivos difícil, por muitos outros muito, muito mais simples, explico porque. O artista do circo tradicional, essencialmente o clown, está habituado a trabalhar tendo o público, como o temos agora, completamente... estamos circundados

pelo público. Assim se cria um problema para o clown que é um ‘comunicador’, isto é, alguém que deve comunicar algo: emoção, expressão, estórias. Cria-se o problema que em qualquer ponto que você se encontre terá sempre alguém que estará olhando suas costas. Rhum, um grandíssimo clown do passado, se chamava Enrico Sprocaia, de origem italiana, disse uma frase belíssima, disse: O clown deve saber fazer rir mesmo com as costas. Porque ele, encontrando-se no circo tradicional, tinha entendido que em qualquer situação que se encontrasse tinha sempre alguém atrás de si. Assim, devia exprimir as mesmas coisas que exprimia aqueles que se encontravam na frente, também aquelas pessoas menos sortudas que se encontravam atrás. E não é que pode continuar a girar sobre si mesmo continuamente e mostrar todas as expressões. Existe realmente um trabalho físico que o clown, nascendo no circo, tem de nascença, isto é, é uma coisa que você desenvolve sem perceber, porque entende e pronto. Quando fiz a passagem do picadeiro para a cena me dei conta que o público estava somente de frente para mim, por isso, como posição, me encontrei um pouco perdido, porque me habituei a me mover muitíssimo, girar... enquanto aquilo que achei muito mais fácil é a atenção do público na cena... porque o circo é muito dispersivo. O próprio fato de estar todos assim no círculo, de ter crianças, um que quer ir al banheiro e se levanta, outro que passa com a pipoca, deve comprar... Eu falo do circo tradicional. Assim, é perdido muito do trabalho que é feito, isto é, daquilo que eu quero dizer chega 60, 70%, os outros 30% é perdido. No palco, na cena ao invés, chega quase 100%, porque o público está sentado e no escuro, você está em pé no palco. Depois tem outra coisa: no circo vêm ver um espetáculo, vêm ver tudo, clown, acrobatas, domadores, trapezistas, ao invés no espetáculo de teatro vêm ver somente você, e por isso é diferente, a aproximação é realmente muito diferente.

Livio Togni: (o Circo Togni era o mais tradicional da Itália, fundado em 1872. Livio fundou o Florilégio com a estética ‘à antiga italiana’, nostálgico e auto-irônico. Hoje é senador pelo partido da Refundação Comunista) (...) Eu creio que, como empreendedor de circo, tendo família, de qual dependiam as minhas decisões, não fiz nada mais que levar motivações a aqueles artistas. De fato quando David trabalhou pra gente, em um espetáculo, para economizar, tudo o que tinha para fazer deixávamos para ele (risos). (...) Levamos o circo para a França em um terreno ainda fértil. Nascia há pouco este novo-circo, este circo contemporâneo, enfim, em um terreno preparado para receber coisas novas. Eu creio que como empreendedor, eu levei avante a problemática

do circo, que é uma problemática logística imensa, que somente as pessoas que fizeram podem entender (...) quanto absorve de energia de quem o faz, para poder fazer funcionar. Muitas são às vezes que se perdem até mesmo a visão artística. Deixei livre a todos os artistas com valor de encontrar o ‘como’, para ter prazer. Assim, digamos que o mestre deste novo-circo para nós era o público que com as suas indicações nos fazia mudar. As nossas exibições mudavam constantemente na máxima liberdade. Fez sim que Florilégio, mesmo sendo um circo tradicional, deu seguramente qualquer passo à frente na direção de um circo de forma diferente, onde se ironizava muito freqüentemente o circo tradicional (espaço tem para poder ironizar) e em outros casos formava algo de novo. Eu creio que o resultado de Florilégio, seja um resultado para dividir com o público que nos guiou neste percurso, obrigado.

Gigi Cristoforetti: Dissemos que La Barraca, onde estamos, é um lugar particularmente significativo e simbólico. Creio que seja o momento de perguntar a Igor, de contar-nos algo. É evidente que em um espetáculo como este que acontece aqui tem uma pesquisa precisa sobre o espaço, o vemos, sobre o mecanismo de relação com o público que está sentado nas mesas. Sobre o mecanismo de fruição, porque a cebola que areja em nós se torna uma sopa que depois será servida e assim faz parte de qualquer forma do espetáculo. Mas também uma pesquisa sobre a técnica, sobre a disciplina, sobre o modo de inventar dos artistas que estão muito próximos do público e que evidentemente devem colocar-se de uma maneira completamente diferente, isto é um modo diferente de entender a disciplina, e sai um espetáculo realmente vivo. (...) Ontem a noite vimos uma manipulação de objetos, um malabarista com uma pedra absolutamente... extraordinário do ponto de vista da sensibilidade, e é, evidentemente, algo que tem um sentido por causa da grande proximidade que tem o espetáculo. (...) Peço a Igor para traçar este percurso e sobretudo a satisfação do artista em relação a estas exigências: o espaço, a expressão, as técnicas e, de fato, a sensibilidade.

Igor Dromesko: (de formação musical, passou do teatro de rua ao circo. Em 1977 cria o *Cirque Aligri*, em 1983 funda, com outros, o *Théâtre Equestre Zíngaro*, em 1998 cria a *Volière Dromesko*). Quando somos assim numerosos como hoje na realidade não se tem vontade de falar mas sobretudo de comer. Mas como fui convocado então falarei. Na realidade não quero falar de quanto fiz eu mesmo, porque para mim não é tão interessante, prefiro falar da Barraque. A Barraque, na realidade, não

é realmente um espetáculo. Fala-se hoje de espetáculo, de circo, na realidade La Barraque é uma noitada na qual nós doamos alguns presentes às pessoas que estão presentes. Mas na realidade são estas presenças que são a base do espetáculo, assim como a situação que criamos graças às mesas, graças às músicas, à sopa etc, etc... O resto, na realidade, consiste somente em criar pequenos incidentes que possam animar este espetáculo.

Como nasceu La Barraque; na realidade nasceu em um contexto de guerra que fez com que eu perdesse a vontade de fazer o clown, assim re- vemos um pouco de tudo e procuramos criar nestes duzentos metros quadrados que enchamos de humanidade. Então, nós queríamos sobretudo tomar a palavra, observar os olhares, procurar entender onde estávamos, que ponto alcançamos e sobretudo entender quem tínhamos de frente a nós.

Fala-se muito de técnica de circo, mas para mim, o quanto remete à cena ou ao picadeiro, o problema não se encontra ao nível da expressão. Para mim a verdadeira passagem é antes a passagem social do espetáculo ambulante. Pessoalmente me dá muito prazer ir em um espetáculo de teatro clássico, mesmo se hoje tudo se tornou atípico. Quando observo que hoje no palco é denunciada a miséria, a injustiça... pelos atores que na realidade são exatamente o contrário quando saem de cena, que agem do modo contrário. Porque? Porque na verdade estão fora da vida, o que os justifica quando estão ainda no palco. Por isso se pode dizer que o teatro, num certo sentido, não tem mais os pés por terra, assim, para mim, são reformas artesanais de trabalho que constroem a não esquecer coisas reais da vida. Por isso, para mim, o problema não é aquele da expressão artística. (Aplausos).

Na realidade não tem por que aplaudir. Estes são simplesmente questionamentos, que todos nós devemos nos colocar. Para mim La Barraque continua um milagre, eu que sempre odiei a sopa, eu que sempre odiei a lenga-lenga das crianças, na realidade, quando somos 150 pessoas dividindo, me dou conta que começo a amar até a sopa.

Alessandro Serena: algumas componentes do circo, como a vida nômade, como a possibilidade de usar o corpo de maneira diferente, extrema ou simplesmente de outra forma, atraem artista de diversas naturezas. Antonio Giarola não é de família circense, de forma alguma, não é um artista no sentido da interpretação, de colocar-se em cena, exceto poucos momentos, porém é um estudioso da história do circo, inicialmente, e

depois crítico e diretor de circo, e colaborou também para o nascimento de Florilégio. Antonio, um especialista da disciplina eqüestre, sabe como o circo deve a sua forma circular também ao fato de desde o princípio ter utilizado cavalos. Gostaríamos de perguntar a Antonio quais são as potencialidades expressivas desta forma, que deu origem, de uma certa maneira, ao próprio circo.

Antonio Giarola: (nascido em Verona, graduado ao DAMS de Bolonha, dirigiu o Clown's Circus no Florilégio. Dirigiu o Festival dos Artistas de Rua no carnaval de Veneza de 1990 a 1993. É membro da Comissão Consultiva para os Circos e os Espetáculos Viajantes junto com o Ministério dos Bens e das Atividades Culturais). (...) Eu fundi o momento da minha graduação, graduado no DAMS de Bolonha, com o circo. Engatei um trailer atrás do carro e parti num certo momento com um grande amigo (...) que tinha um pequeno circo. Apaixonei-me por este mundo e tive muito mais do que coragem, porque com 27 anos não era coragem, era assim... me joguei. Eu me perdi com uma aventura que por certo ângulo foi bellissimo. Isto é, tentei levar, e eu vinha do teatro, experiências teatrais ao âmbito circense. Uma experiência que, do ponto de vista da crítica, teve, direi, um bom sucesso – falamos de 1984 – que porém depois, do ponto de vista econômico foi praticamente um desastre. Eu digo com muita tranquilidade, porque são estes desastres econômicos que nos formam, que nos dão sentido. E eu podia ter saído do circo desesperado e ao invés foi uma coisa que me ligou fortemente ao circo, e continuei, e ainda hoje creio de ter feito do circo a minha vida.

O cavalo formou cenicamente o circo, a pista é redonda exatamente para permitir ao cavalo fazer suas evoluções, para permitir ao amestrador fazer com que o cavalo faça aquele leque de números espetaculares que conhecemos e vemos no circo. Logo depois dessa primeira experiência circense tive a chance de propor à Feira de Cavalos de Verona a organização dos espetáculos eqüestres. Creiam, uma coisa era a pista de treze metros, outra coisa são 60 por 60 metros, é realmente um espaço enorme. (...) Me pareceu ter entendido naquele momento o que experimentou Philip Astley quando, na segunda metade do século XVIII, criou o seu espetáculo, por que aquilo não era o circo, até se chamava anfiteatro eqüestre e assim era um grande hipódromo dentro do qual o espetáculo era praticamente, e no início unicamente, eqüestre.

(...) Este aceno é importante porque de fato meu sonho era aquele de poder chegar ao teatro eqüestre de rua. Aqui vocês todos conhecem a experiência clamorosa de Bartabas, onde se pode falar verdadeiramente de teatro eqüestre. (...) Creiam-me

ainda hoje, é uma coisa difícil, como a feira de Verona no ano passado imaginou uma operação de teatro eqüestre bienal. Pegamos o critério da bienal para poder ter o tempo de criar algo de italiano. Ainda não conseguimos. (...) E esta é a pergunta que me faço e que faço a vocês também, e depois fecho: porque não conseguimos se a equitação é extremamente mais difundida na Itália? Evidentemente porque na França tem um subsídio a este tipo de atividade. E não é somente por este motivo; sobretudo tem uma flexibilidade para entender o que significa teatro junto com cavalos, que na Itália absolutamente não tem. (...)

Gigi Cristoforetti: um dos jovens artistas italianos mais interessantes que trabalhou com a família Minetti. Por isso passo imediatamente a palavra para nos contar um pouco das suas experiências, sabendo que não acabou pois o espetáculo deve ainda estrear.

David Iodice: (diretor de Libera Mente, grupo napolitano que entre outros colocou em cena: *Dove gli Angeli Esitano* (1993), *Io Moio, Orazio* (1997) e *La Tempesta* (1999) em forma de variedade, com o qual tiveram o reconhecimento especial do prêmio Ubu de 1999. O Gigante da Montanha de Pirandello é o seu espetáculo na Bienal) Desculpem o cansaço, pois esta noite eu fiz a vigília à lona porque o tempo estava muito ruim. Mas está tudo bem e é isto que importa. É a primeira vez que estou aprendendo, em suma, esta relação com o mundo do circo. É uma espécie de alma externa: como é a lona para este grupo de teatrantes, atores que vêm de uma experiência diversa, da rua ao teatro, e que estão então vivendo este espaço há um mês. Juntos, com uma pequena família de circo, a família Minetti de grande e longa tradição. Por isso o cansaço é devido a esse cuidado cotidiano.

As ligações internas de uma família, como esta que estou trabalhando, são o modelo de uma sociedade possível. Modelo social muito forte. (...) E isto, de fato, me liga aquilo que estava dizendo Igor, isto para mim, é o aspecto mais importante, o aspecto essencial da vida circense e do modo de entender a arte. Modelo de comunidade que vive fora de todos os esquemas rígidos e que ao mesmo tempo é profundamente ligado à sociedade. Elabora um espetáculo, como é o espetáculo de circo, extremamente dedicado a cura do povo, no sentido mais amplo, arriscando por um lado a imperfeição do artista e por outro o reconhecimento dos cidadãos.

Vejam os espetáculos que estamos construindo; O Gigante da Montanha fala exatamente da estória de companheiros que há muito descontentes procuram conhecer o mundo do circo e encontrar os companheiros de estrada. Que acredito tenhamos encontrado, por isso, pedimos aos atores que trabalhem conosco uma forte reflexão. Do circo aprendemos a necessidade, o que é uma arte necessária, mas necessárias em termos existenciais – por isso a verifique imediatamente – que nos permite viver ou não. Esta é a coisa com que estamos refletindo. Perco-me porque estou um pouco cansado... o que mais Giorgio?

Giorgio Barberio Corsetti: Em Brescia e em Veneza se apresenta *Ombra di Luna* que é um processo criativo curioso, (...) que parte de um texto, dramaturgia, e uma cenografia da imagem forte. São tantos elementos, não quero esquecer nenhum, mas prefiro que seja Marcello Chiarenza a contar todos estes fios que foram trançados e que, de certo, ele guiou com o olho externo da direção.

Marcello Chiarenza: Gostei muitíssimo quando, referindo-se a Barraque, foi dito que contém a noite, assim como a panela contém a sopa, e a sopa contém a energia da natureza e naturalmente o trabalho do homem. Neste caso as mesas são os palcos porque a arte deve nutrir o homem. E estes são símbolos. O homem não pode viver sem o mito e simbólico quer dizer aquilo que une, diabólico certamente o contrário.

Então nós tentamos com muito esforço, e hoje satisfação, a via simbólica e o circo, devo absolutamente reconhecer, até o ano passado não teria nem mesmo imaginado, com o seu potente imaginário arcaico nos ajudou verdadeiramente. Por isso o circo, o círculo que entre outros nos manda à imagem da mandala, que, disse Jung, é o arquétipo mais importante, sob a sua lona nos coloca todos juntos. Por isso a nossa sopa, aquela que oferecemos todas as noites (...) esperamos que agrade aos grandes e aos pequenos.

Atrás de qualquer imagem, qualquer objeto, qualquer ação, tem o símbolo, tem o mito, dizem os expertos. (...) Então a primeira imagem importante que nós dedicamos ao nosso espetáculo, que é inspirado na lendária viagem de Gilgamesh, é a escada de espinhos. Tem uma escada que é construída com ramos de rosas e que é muito cansativa para subir, porém no alto tem a rosa branca. (...) Mas na frente uma torta pode ser comparada a uma lona, até mesmo a nossa que por dentro é azul com estrelinhas lembra um Bacio Perugina (bombom de chocolate, risos). É verdade sim! É o Bacio Perugina,

tem o chocolate, e internamente tem uma amêndoa, tem um centro e tem também a poesia (risos). Eu fecharei com o Bacio Perugina.

Giorgio Barberio: É muito positivo conseguir romper os esquemas, devo dizer que desde quando existe o circo existiram sempre lutas, conflitos e ciúmes, pelo menos na França, não sei como seja na Itália. Por exemplo na França, na pantomima, eram permitidas somente doze palavras, salvo se se trabalhasse a cavalo, neste caso se podia falar quanto quisesse, e por isso existiram pequenas astúcias para driblar estas regras. Enfim, foram inventados palcos montados sobre quarenta cavalos, permitindo assim falar todo o tempo que quisessem. Na realidade esta é uma anedota conhecida. Sim, mas gostaria de sublinhar o complexo, alguma inferioridade do circo.

Há um tempo os espetáculos de circo iam a pequenas cidades, mas hoje graças à comunicação não é mais assim, por isso o circo para não se apagar, para não desaparecer, necessitou avizinhar-se do teatro. Eu pessoalmente prefiro os pequenos circos familiares onde permanece aquela atmosfera familiar e na qual o público pode inventar uma estória que vai além das técnicas mostradas. O teatro conta uma estória, enquanto no circo podem ser contadas muitas; a dança, por exemplo, que não conta estórias, todavia não sofre deste complexo. A última idéia é que novos encenadores, diretores de hoje, muitas vezes fabricam coisas falsas que não são necessárias, e essa idéia não é pessoalmente minha.

Alessandro Serena: Temos aqui conosco Pino Mantegazza, autor, jornalista, amigo. Pediu para fazer uma intervenção. Peço para passar o microfone.

Pino Mantegazza: Gostaria de saber quem era de teatro e quem era de circo? Não para fazer uma separação mas para entender o que está acontecendo. É o circo que procura o teatro ou é o teatro que procura o circo? O que é certa é a necessidade de misturar técnicas e saberes de modo que saiam fora novas formas de espetáculos ou recuperar antigas formas de espetáculo. Acho mesmo bastante perigoso dividir em tradicional e novo circo, me parece querer mumificar uma certa coisa e achar aquela outra nova... Jouvet dizia que tudo muda no teatro menos o teatro de vanguarda. O circo como o teatro se divide em grandes instituições e médias pequenas realidades. As grandes instituições se valem de grandes estruturas, de grandes meios mas não por isso garantem novidade e criatividade. As pequenas realidades são de certo mais vivazes

mas ocorre uma pesquisa cultural que freqüentemente é muito cansativa. O teatro com a grande estação da cooperação e com a injeção do cabaré tem hoje uma história que vai bem além do trabalho dos teatros estáveis. O circo não tem ainda esta história nas costas e deve construí-la. São poucos até agora os inovadores, que pena que não esteja mais Livio porque ele foi um dos grandes inovadores. Muito freqüentemente o sentido tribal completa o gosto das pessoas de circo, tão fechado entre eles. Criando uma espécie de autarquia pouco positiva. Hoje estamos em um momento mágico, bem faz a Bienal de Veneza ao abrir esta estrada que é feita também de liberações, de licenças, até mesmo coisas legais estão tramitando... e assim colaborou com artistas e intelectuais de diversas classes. Sair da tribo: este deve ser o impulso que procurarei dar no meu pequeno caminhar, mesmo em sede ministerial, para evitar que o momento mágico se extinga.

Rafaele Di Ritis: (diretor e estudioso circense graduado em história do cinema na Sapienza, trabalhou com a família Togni e dirigiu espetáculos de circo em Moscou, Canadá para o Soleil, Broadway para o Barnun) (...) gostei de uma coisa que disse David Iodice, isto é, o fato que no fundo o circo tem esta necessidade. Como, de fato, o episódio incrível do palco montado sobre quarenta cavalos, o episódio não era uma anedota, existe realmente uma gravura para colecionadores... para dizer que é uma necessidade de sobrevivência, como já era na commedia dell'arte, etc, que motiva a reinvenção da forma, sobretudo a energia do circo. Eu gostaria que (...) no novo circo, não se perca essa necessidade de fazer coisas e acabe por entrar em um tipo de trabalho muito cerebral ou muito distante da natureza própria do circo. (...) Este se aproxima ao mesmo discurso que fez David, que é esta espécie de estética da imperfeição. Que eu gosto muito no circo. Mas, como o circo é uma forma tão perfeita, tão precisa quanto seja possível... Porém exatamente em toda essa experiência inicial de novo circo: o primeiro Cirque du Soleil, o primeiro Circo Roncali (...) foi uma experiência onde tínhamos poucos mestres, muitíssima energia, muita vontade de fazer coisas, mesmo em um modo não muito perfeito. (...) A motivação primária do circo é a precariedade. (...)

Reinventar o próprio número, a própria especialidade, o próprio repertório, mesmo se, simplesmente, é aquele de caminhar no fio. Porém, dar a esta coisa uma estética diferente a depender do contexto artístico de onde se vá trabalhar, não é uma novidade. Infelizmente isso se perdeu nos últimos cinquenta anos quando o circo se esclerosou no seu ecossistema auto-suficiente, tribal. (...) O novo circo foi inventado, para mim, nos anos trinta, vinte, quando no circo iam Picasso, Cocteau que sugeriam

tipos para o clown, figurinos para os acrobatas etc. E hoje, creio que estamos diante a uma nova estação deste tipo. Onde porém não se deve perder de vista esta necessidade que motiva tudo.

Em 1983, numa noite Philippe Petit sobe as torres gêmeas de Nova York, estende seu fio, assim, pelo gosto de fazer. As pessoas que foram trabalhar vêem esta instalação clandestina. Um dos inventores do novo circo como estática gratuita do querer fazer. Sem uma motivação particular, faz uma determinada coisa porque é bela em si. E a beleza do circo, para mim, é interessante no gesto, no ato circense da sua dramaticidade. Sem a necessidade de alcançar muitos conteúdos para depois desnaturá-los. Defeitos que poderiam ser tanto do circo tradicional quanto do novo circo.

Giorgio Barberio Corsetti: eu creio que a este ponto poderemos fechar a manhã, agradeço muito por haverem participado e agora as palavras deixam espaço para o trabalho com os artistas.

Estórias de Clown¹⁷⁹

Colombaione (Itália): Carlo Colombaioni e Alberto Vitali

Alberto: Na Commedia dell'Arte sempre se exagerou com a importância da improvisação: nem no texto falado, nem na mímica, nem na situação se pode falar de improvisação de verdade. Ao contrário, a Commedia dell'Arte vivem de tradições que constituem um repertório de situações, de jogos de palavras, de capacidades mais ou menos acrobáticas. Neste amplo fundo tradicional o ator tem uma certa liberdade de escolha, que não é em função da sua inspiração, mas do público e dos companheiros de jogo. Este gênero se baseia, assim, em um ofício longamente assimilado. O papel da memória – essencial – é aquele de apresentar não um texto definitivamente estabelecido, mas um conjunto de procedimentos espetacularmente testado.

Carlo: hoje o contato ator-público é necessário e as nossas relações com a sala são relações de sedução. Não precisa mais se travestir para fazer com que o público participe, nós vestimos roupas 'normais', de empregado (paletó e gravata): mais Clown que isso? Quando o público vê uma situação se identifica, mas sempre na parte melhor: eu faço o patrão e ele o submisso. Se eu tomo uma porrada na cabeça o público se identifica logo com o submisso, enquanto o poder é identificado em mim, o público se

¹⁷⁹ BALSIMELLI, Rossano; NEGRI, Livio. *Guida al mimo e al Clown*. Milano. Editore Rizzoli. 1982.

satisfaz a nível inconsciente. E este nível subconsciente é aquele que o faz rir. (...) Queremos eliminar todas essas estruturas e infra-estruturas, queremos voltar às origens do teatro, porque houve um tempo em que se fazia nas ruas e nas praças e se contava tudo aquilo que acontecia nas mansões, nas cortes. Até mesmo o teatro popular sofreu um processo de industrialização, tornando-se espetáculo de arte: hoje tudo é clássico, a luz deve cortar assim, a cortina deve fazer assim, aquela música deve entrar assim é tudo cronometrado, preciso. Para mim não é mais teatro. Requer fantasia, cada um pode ver as coisas de uma maneira diferente. O público está realmente cansado: o progresso trouxe regresso em todos os campos, e as pessoas se rebelam, estão cansados de tudo isso.

Anfoclown (Itália): Giuseppe Cederna, Doris VonThury e Hubert Westkemper.

Cederna: O teatro cômico para nós no futuro se tornará também dramático: com uma história e suas ligações, com uma trama e intuições mesmo loucas, mas que se ligam em um espetáculo unitário, mesmo se usamos meios diferentes de expressão como a música, a palavra, a acrobacia, a dança, a energia cômica.

Leo Bassi (França).

Tinha a impressão que fazer jogos de destreza com seis bolas deveria levar-me longe, mas no fim das contas percebi que ninguém se importava. (...) Pouco a pouco comecei a construir um mundo paralelo, comecei a estudar, a querer saber o que eram os malabaristas. E sempre entendia melhor que era o mundo que tinha mudado. Me parecia que no passado existisse uma outra vitalidade, que o circo fosse outra coisa, e quanto mais me rendia conta mais entendia que necessitava construir o mundo. (...)

Quando se faz um espetáculo de rua não precisa sair dizendo: “você que são burgueses”. (...) Ao contrário, é preciso sorrir, rir, brincar; quem tem a vantagem é você. Você está lá para fazer o estúpido, enquanto os outros não ousam se exprimir. Deve ser assim orgulhoso, ter a coragem de exprimir-se, de ser contente, para que você mostre algo que os outros não ousem fazer. Parti com tudo isso na cabeça. Mas requer tempo; precisa aprender. (...) “Vejam este é o menor circo do mundo. Não existem bilhetes. Vou fazer para vocês quarenta minutos de espetáculo. Vocês são inteligentes, eu sou também. Sabem que estou aqui para ganhar a vida.” Declaro imediatamente o meu jogo e digo: Vocês sabem que não existem nem bilheteiros nem recinto. Por isso não posso controlar o dinheiro que me darão. É simplesmente uma questão de honra”. (...) O erro

com as pessoas é falar uma palavra atravessada ou invadir sua privacidade. No meu caso tenho um lado um pouco agressivo. Maltrato a todos; mas se por um fio perco o jogo e percebo metade do público contra mim, acabou. Ao que concerne o dinheiro pelo menos: o público vai embora. A rua me fez aprender isso.

Pierre Byland (Suíça)

O que eu acho formidável no Clown é que não se cria o herói mas o anti-herói. O que é belo no clown é que aceitou a sua fraqueza, de não ser à altura da vida moderna, de não ser inteligente e de não ser belo. Estas suas fraquezas lhe dão uma grande humanidade, contrariamente aos heróis e aos personagens inteligentes.

O clown do circo conservou a dependência de uma tradição que no teatro não tem. No teatro se pode inventar, pesquisar. No circo, ao contrário, nunca ninguém fez pesquisa porque os números se passam hereditariamente na tradição familiar. Evidentemente se se repete o número do pai, do avô..., será menos bom do que um número inventado. Agora o circo, graças ao sucesso dos clowns que vêm de fora, começa a mudar, agora os diretores estão prontos a ariscar. Isto pode romper a hierarquia familiar do circo, e os clowns crescidos fora podem trabalhar e renovar a tradição.

Les clowns du Prato (França): Poupinou (Gilles Defaque), Piquemuque (Alain Dhaeyer).

Fique reto.

As costas! As costas!

Não meta o dedo no nariz! Não roa as unhas! As mãos! Pare de mover as mãos!

Tá com verme?

Tá com o fogo de Santo Antonio, ou o que?

Tá doente?

Fique reto ou ficará corcunda!

Não fique vesgo!

Não fique vesgo!

Fazer o clown: mergulhar em tudo aquilo que não se tem o direito de fazer. Brincar de ser idiota. Rasgar, queimar o olhar social. E jogar com os outros, o público, como em todos os primeiros momentos de um encontro. Quando o clown aparece em

cena: como um *nascimento*. (De mil e uma razões, de fazer o clown e de ser clown, de Gilles Defaque).

Els Comediantes (Espanha).

Não se pode entender o nosso trabalho se não se compreende o fato de que somos quinze pessoas que vivem juntas; e isso quer dizer que se trabalha e se vive, e que o trabalho é estritamente ligado aquilo que acontece na nossa vida comum: até o ponto que não se trata mais de – para nós – de exercer uma profissão, mas da nossa maneira de viver e ganhar a vida. O teatro é uma parte da nossa vida na qual, para não fazermos outros trabalhos, fazemos ‘teatro’. (...)

Na Catalunha, durante o verão, se fazem grandes festas, que se desenvolvem sob as lonas – quase como aquelas do circo – que se chamam ‘ambalats’. Dentro se dança, canta, bebe e se diverte: grande parte do nosso trabalho se desenvolve lá. De lugarejo em lugarejo fazemos espetáculos, paradas. Existem ares de festa e nós devemos conduzi-la.

Dimitri (Suiça)

Enquanto os atores encontram as suas personagens, as suas personalidades, os clowns têm um talento cômico já nato, natural, que desenvolvem depois com técnicas circenses. O clown é um eterno pesquisador, um pesquisador de bom humor, de diversões e de ingenuidade. (...) É um ser sincero e puro nos sentimentos, que conscientemente alcança o estado infantil, mais este dom cômico, que é a base de todos os clowns. A este dom se acrescentam outras qualidades, outras disciplinas: da acrobacia, do funambulismo, da música à dança, e, naturalmente, também a mímica, também a voz. Se quiser, no fundo, o clown pode se permitir de tudo – e há todos os direitos – pode fazer qualquer coisa, até cantar. Com a condição que seja cômico, que faça rir e que seja poético e ingênuo.

Jango Edwards (Estados Unidos)

Fazer o clown quer dizer entender uma forma de arte baseada no dar. As capacidades que o clown possui é uma técnica universal, baseada no amor. O seu espetáculo é um pouco como quando se faz amor, deve ser uma coisa rica de sensibilidade e de ternura tão excitante de conseguir chegar ao topo, quase uma festa, ao fim. (...) O clown é uma forma precisa de ator completo. A dança, a mímica, a acrobacia

e assim por diante, tudo é estudado e usado. (...) Para aprender uma técnica tem somente uma palavra: exercício. É simples, o exercício é a solução. Se não existe a autodisciplina, se encontrará na armadilha de uma das tantas instituições teatrais mecânicas, na qual se torna ator, mas com poucas esperanças de se tornar atores completos. Não é fácil estar inteiro e fazer o clown significa isso. Logo que se para de aprender, se perde totalmente o humorismo. (...) Ser religioso no verdadeiro sentido da palavra é muito importante na minha profissão, é ter a convicção e crer que os clowns e os bufões existiram sempre e continuarão a existir. Os clowns tem a esperança de abrir os olhos dos espectadores, de fazer-lhes refletir sobre o que não realizarão nunca, porque dormem.

Dario Fo (Itália)

Brecht tinha um ódio incrível da alegoria, esta mania de jogar com alusões, com números, com fábulas, sem tomar nunca de peito a realidade: é tão louca e fantástica a realidade que existe ainda a necessidade de metermos – como dizia Brecht – um furúnculo sobre uma corcunda. Hoje se fazem os gêneros: por exemplo o clown, assim como vem sendo utilizado normalmente, é somente uma alegoria, não está sendo usado como ao invés era usado originalmente quando era o palhaço, quando tinha um interesse direto ao mundo civil. Limitar-se no uso do cômico à ‘situação’ somente, e não usar a situação ligada à vida, me parece realmente uma castração, um impotência, um medo, uma traição.

Pamela Kirk (Inglaterra)

Figurino e maquiagem não são necessários para se tornar um clown alternativo, um bufão da nova era. Faça-o em todos os lugares, em qualquer momento. Cante enquanto faz as compras, se quiser! Vá ao trabalho com patins de rodinhas; dê uma bexiga a um desconhecido; coloque um chapéu bufo se quiser e saúde os carros na rua; faça cara feia pro semáforo quando o verde demora muito tempo pra abrir, e diga o que você acha disso; brigue com a sua vassoura, se tem muito pra limpar; ou se quiser dance com ela – ou com quem você quiser; responda às pessoas em rima ou cantando; aposte uma corrida pela rua e na metade grite, o mais alto que puder, “eu venci!, eu venci!”; Saúde as pessoas nos bondes, nos ônibus, nos trens e mande-lhes beijote; bata os pés no solo e salte pra cima e pra baixo gritando, se sentir raiva; passeie com a sua grafite preferida ou seu sapato ou mesmo com seu ursinho de pelúcia e faça-o ver os

monumentos de sua cidade. Resmungue sozinho quando tem que fazer alguma coisa que só você pode fazer. Responda com asneiras quando te fazem uma pergunta besta, embaraçante ou que não mereça uma resposta. Atravesse a rua e finja ser um outro (um espião estrangeiro, um assaltante ou um canibal). De repente dê um beijo no seu vizinho de casa – ou no seu chefe! Deixe que a sua fantasia voe livre – e pode segui-la. Recorde-se que o que quer que faça – cantar, dançar, jogar, fazer o palhaço, qualquer coisa – se o faz por que quer, então é realmente especial porque é *seu*. Encontre a sua própria alegria na vida. Cada dia. Bom clowning! (Pamela Kirk retirado da “Clowning alternativo? Che diavolo è clowning alternativo?”).

Nola Rae (Inglaterra)

O Clown é capaz de refazer e sintetizar retratos e atitudes típicas, presentes em cada um de nós. Não amo demais os clowns do circo porque eles são acrobatas, os equilibristas que fazem os clowns, mas não têm talento. Além do que, no circo, os clowns não têm um verdadeiro papel, mas ocupam o tempo entre um número e outro. Hoje o lugar deles não é mais no circo, mas no teatro, talvez algum dia na televisão ou no cinema. Para ser um bom clown, além de ter o domínio completo do próprio corpo, é necessário ser capaz de sentir se o público consegue entender as destrezas e as habilidades. Nenhum ator deve fazer tudo isso, mas um clown e um mímico sim, porque devem criar um espetáculo total. (...) Não faço treinamentos, a não ser os exercícios antes dos espetáculos, porque faço na média um espetáculo a cada dois dias e acho que é suficiente; um aquecimento acrobático que me toma uns quinze minutos, somente para soltar os músculos.