

RIascunhos

v.12 n.2- ago./dez.2025

ISSN 2358-3703

[Dossiê:]

Poéticas, dramaturgias e
modos de fazer do(s) circo(s)
contemporâneo (s)

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique Martins da Silva/ Vice-reitora: Catarina Machado Azeredo

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas
Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas
- GEAC/Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC
Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia
ISSN 2358-3703

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Editor Chefe (2020 - 2024)

Narciso Laranjeira Telles da Silva (UFU - Brasil)

Editor Assistente: Carlos Eduardo Santos de Oliveira

PPGAC/UFU

Comitê Editorial (2020 - 2024)

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Paulina Maria Caon (UFU - Brasil)

Curadoria / Organização Dossiê

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Diocélio Batista Barbosa

Conselho Editorial

Clara Angelica Contreras (Universidad El Bosque – Colômbia)

Daniele Pimenta (UFU – Brasil)

Eduardo De Paula (UFU - Brasil)

Fernando Aleixo (UFU – Brasil)

Mara Lucia Leal (UFU - Brasil)

Mario Piragibe (UFU - Brasil)

Wellington Menegaz de Paula (UFU – Brasil)

Vilma Campos Leite (UFU - Brasil)

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFBA - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (CAp/UERJ – Brasil)

Ana Maria Pacheco Carneiro (UFU – Brasil)

Célida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagaseta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS/ISA - Cuba)

Diagramador e Design Capa: Carlos Eduardo Santos de Oliveira
(PPGAC/UFU)

Capa: Foto da Família Silva. Acervo Familiar

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas
- GEAC | Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC | Instituto de Artes |
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou ao Portal de Periódicos da UFU.

Rascunhos [recurso eletrônico]: caminhos da pesquisa em
artes cênicas /Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Artes. Vol. 12, n.2 (2025) - Uberlândia: Portal de Periódicos, 2025
Semestral
ISSN 23583703
Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>
1. Artes - Periódicos. I. Universidade Federal de
Uberlândia. Instituto de Artes. CDU: 7

SUMÁRIO

Apresentação

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, Diocélio Batista Barbosa.....06

1. ERMINIA SILVA: multiplicidade de vida e circo

Daniel de Carvalho Lopes, Daniel Marques da Silva, Daniele Pimenta, Eliene Benício Amancio Costa, Marco Antonio Coelho Bortoleto, Mario Fernando Bolognesi.....12

2. ESCOLAS NACIONAIS DE CIRCO DEBATENDO A FORMAÇÃO PROFISSIONALIZANTE NO BRASIL E NO CANADÁ

Rodrigo Mallet Duprat, Marco Antonio Coelho Bortoleto.....29

3. CIRCO-TEATRO IRMÃS FERREIRA: Uma árvore de múltiplos galhos

Murilo de Paula Souza.....49

4. CIRCO E IMERSÃO: Possibilidades de atualização através do Vídeo 360º

Yerko Saraiva Haupt.....65

5. A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO FORA: um projeto que combina renovação e resgate histórico das técnicas de contorção

Alice Rende.....88

6. A ESCUTA DO OLHAR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO PALHACESCO “DORMENTE”

Ana Elvira Wuo, Marco Antonio Coelho Bortoleto.....107

7. O TEATRO DE RUA DE MATRIZ CIRCENSE: um exemplar do Norte do Brasil

Adailton Alves Teixeira.....128

8. A PALHAÇA COMO COLCHA DE RETALHOS: quarenta e um anos de processo criativo – Daiani Brum entrevista Profa.Val de Carvalho	
Daiani Brum.....	138

Sala de Ensaios

9. METALINGUAGEM NO <i>TEATRO DEL NORTE</i>: Uma proposta teórica de Manuel Talavera Trejo	
José Ramón Castillo, Cleiser Schenatto Langaro.....	151

10. CORPOS INSURGENTES E TEATRALIDADES DISSIDENTES: o giro decolonial estético em artes cênicas	
Juliano Casimiro de Camargo Sampaio.....	170

11. CONSTRUÇÕES POLIFÔNICAS E SUAS REVERBERAÇÕES NO CENÁRIO TEATRAL	
Osmar Vanio Fernandes.....	185

12.A AVENTURA DO THÉÂTRE DU SOLEIL A PARTIR DOS FILMES DE ARIANE MNOUCHKINE: Legado, dispositivos de comunicação e pistas para o videoteatro pandêmico	
Julia da Silveira Carrera, Felisberto Sabino da Costa.....	201



Dossiê: Poéticas, dramaturgias e modos de fazer do(s) circo(s) contemporâneo (s)

Apresentação: circo, círculo, movimento, passagens

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira

Diocélio Batista Barbosa

O circo traz em sua história a característica da itinerância e do hibridismo e, portanto, do movimento, da transformação. O circo atravessa a modernidade, chega na contemporaneidade e se torna ainda mais plural. Diversos modos de produção passam a ser nomeados – por exemplo, circos clássicos, circos novos, circos contemporâneos, circos de rua, entre tantos outros possíveis – e cada um deles se desdobra em diferentes poéticas, modos de fazer e modos de ensinar. Não raro, pesquisadoras, pesquisadores, artistas, públicos, aprendizes, perguntam-se sobre o que liga tamanha diversidade de experiências: onde estaria o denominador comum do circo, afinal? Se abirmos mão da tentativa de uma definição essencialista, enxergamos que o fio que conecta as tantas expressões a que nomeamos como circo no decorrer dos anos é justamente o da diversidade. Fazendo esse volteio, talvez sejamos acusados de cair em circularidade, mas isso não é problema para nós, que fomos criados no círculo e prezamos por ele.

Como nas demais linguagens artísticas, afinal, a nossa é marcada por movimentos, tendências, correntes de pensamento, continuidades e rupturas. Apesar de ainda menor quando comparado a outras linguagens, o reconhecimento do circo como campo de saber e seu espaço dentro das universidades cresce a passos largos. Proliferam-se pesquisas de graduação e pós-graduação, atividades extensionistas, seminários e encontros, subáreas específicas de estudos. Em encontros mais gerais, como o da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), a diversidade das temáticas de pesquisa em artes circenses já mal cabe num único grupo de trabalho; ao passo que nos eventos específicos sobre circo, os grupos de trabalho se desdobram em temáticas cada vez mais particulares, o que reflete também o aumento da quantidade de participantes. Se podemos desfrutar desse campo mais consolidado hoje, é graças a uma geração anterior que construiu suas bases, ou em nossos termos, fincou o mastro e subiu a lona.

Enquanto preparávamos esta edição, um acontecimento enorme abalou o mundo do circo: Erminia Silva encantou-se. Mina, uma unanimidade, ocupa aquele lugar que é das mães no nosso campo de pesquisa. Não só levantou e sistematizou tantos dados e saberes sobre as artes circenses, como também abriu caminhos em espaços e circuitos em que o circo passou a poder figurar. Ela própria integrante de família circense, trabalhou toda uma vida para aumentar o conhecimento e o reconhecimento de uma arte (e de gerações de artistas) que, durante muito tempo foi vista como menor. Para além da enorme tristeza em não podermos mais conviver, neste plano, com sua presença tão grandiosa e cheia de afeto; ficamos, todas e todos nós – artistas circenses, estudantes, pesquisadoras e pesquisadores de circo, apaixonadas e apaixonados por essa arte – com a responsabilidade de seguir adiante, de continuar tocando essa grande construção que é o campo de pesquisa nas artes circenses.

Questionadora sagaz e sempre atenta às dinâmicas de poder que também se fazem presentes nos campos do saber, Erminia nos ensinou a duvidar de versões únicas ou hegemônicas das histórias e interpretações do circo, reconhecendo a importância dos conhecimentos gerados por agentes mais invisibilizados, pelos artistas da lona, como também por aqueles que pensam e fazem o circo a partir do sul global. A partir de seu intenso e rigoroso trabalho na pesquisa de dados históricos, Erminia formulou conceitos e interpretações sobre as artes circenses, sobretudo no Brasil, que tornaram-se pontos de partida fundamentais para outras gerações de pesquisadoras e pesquisadores. Suas pesquisas – muitas desenvolvidas também em parceria com Daniel Lopes – demonstram que o hibridismo e a diversidade sempre fizeram parte do circo e que, ao contrário do que interpretações rasas do termo “tradicional” poderiam levar a crer, nossas tradições circenses sempre estiveram conectadas a transformações da sociedade.

Já em seu trabalho de mestrado (Silva, 1996), Erminia apresenta a ideia de circo-família, relacionando os aspectos formais das obras circenses (“o circo que se vê”) ao seu modo de produção (“o circo que não se vê”), que tem a família como elemento estruturante. Essa abordagem nos previne, de um lado, de cair em interpretações que reduzem o circo às suas características formais; e de outro, de minimizar a importância das inovações artísticas e da linguagem que se desenvolve no nível da cena, o que poderia reduzir o circo a uma visão estanque e imóvel, a uma expressão supostamente restrita a uma comunidade fechada. Esses dois extremos poderiam ser considerados visões essencialistas das artes

circenses, e Erminia nos deixa uma série de ferramentas e sensibilidades para pensarmos o circo de forma mais complexa e profunda.

Em seu trabalho de doutorado, que depois se desdobra no reconhecido livro *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, reeditado recentemente em 2022, Erminia, constroi e dissemina a história do multiartista negro Benjamim de Oliveira, tecendo também a historiografia do circo nos séculos XIX e XX no Brasil. Este trabalho, além de apresentar e sistematizar uma série de dados inéditos, desinvisibiliza diversas inovações praticadas pelos circos naqueles períodos e reforça seu diálogo com as questões sociais de suas épocas. Além disso, a nosso ver, a forma como Erminia mobiliza o termo *teatralidades* é digno de nota: a autora lança luz sobre as diferentes maneiras pelas quais o espetáculo circense mobiliza recursos (cênicos, discursivos, sociais, técnicos e tecnológicos) para construir poéticas e discursos específicos, escolhendo ficar, mais uma vez, na zona de intersecção entre o circo que se vê e o que não se vê, e tecendo essas duas dimensões com maestria.

Erminia também nos deixa contribuições preciosas sobre muitos temas específicos numa série de artigos produzidos no decorrer dos anos. Mina nos ensina, sobretudo, a olhar para o circo como um imbricamento de trajetórias que são pessoais e sociais, de modos de produção e formas estéticas, de modos de vida e processos de ensino-aprendizagem, de relações com as outras artes (como o teatro, interlocutor de tantos anos) e com questões mais amplas da sociedade.

Neste Dossiê

O Dossiê Poéticas, dramaturgias e modos de fazer do(s) circo(s) contemporâneo(s) reúne artigos de pesquisadoras e pesquisadores de diversas regiões do Brasil e contempla também uma variada gama de olhares para o circo. Reúne reflexões e relatos sobre experiências circenses que acontecem sob a lona mas também em outros espaços; que abordam diferentes modalidades – e também teatralidades – circenses (como a palhaçaria, o contorcionismo, as acrobacias e o circo-teatro); que refletem sobre os modos de criar e de ensinar circo.

A edição se abre justamente com um texto sobre Erminia Silva, intitulado *Erminia Silva: multiplicidade de vida e circo*, escrito pelos parceiros de trabalho e de vida Daniel Lopes, Daniel Marques da Silva, Daniele Pimenta, Eliene Benício, Marco Bortoleto e Mario Bolognesi. Num artigo sensível que homenageia e dissemina o legado da grande pesquisadora e amiga, os autores retomam as principais contribuições de Erminia para o campo de estudos circenses e também recontam, por meio da própria trajetória de Mina, um pouco da história do circo brasileiro – uma vez que, como bem colocam, vida e obra estão profundamente imbricadas.

Em *Escolas Nacionais de Circo: debatendo a formação profissionalizante no Brasil e no Canadá*, Rodrigo Mallet Duprat e Marco Antonio Coelho Bortoleto discute o uso de tecnologias e conhecimento científico na formação profissional de artistas de circo num estudo comparativo entre as escolas nacionais de circo do Brasil e do Canadá (Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, no Rio de Janeiro, e a École Nationale de Cirque de Montréal). Apresentando dados novos, produzidos a partir de entrevistas qualitativas a profissionais dessas instituições e observações empíricas, o mostra como, a despeito das diferenças no que diz respeito à infraestrutura e investimentos, as escolas apoiam-se fundamentalmente nos saberes empíricos de seu corpo de profissionais, bem como no conhecimento e protocolos desenvolvido pelos mesmos.

Em *Circo-teatro Irmãs Ferreira: uma árvore de múltiplos galhos*, Murilo de Paula Souza tece um emaranhado muito interessante entre memórias familiares e a história cultural do circo como expressão artística, a partir da apresentação da trajetória do Circo-teatro das Irmãs Ferreira, que começou a circular no interior do Estado de São Paulo na década de 1940. Tangenciando questões como a itinerância, os processos de aprendizado no circo e as dramaturgias circenses, o autor vai construindo suas reflexões a partir dos depoimentos dos integrantes da família (obtidos por meio de entrevistas) e de suas próprias memórias.

Em *Circo e imersão: possibilidades de atualização a partir do vídeo 360º*, Yerko Saraiva Haupt reflete sobre as possibilidades de criar circo com uma tecnologia atual, a do vídeo 360º. O circo é uma linguagem que sempre incorporou tecnologias em seus

espetáculos (Lopes e Silva, 2023) e essa prática segue se atualizando – a proliferação de trabalhos que se utilizaram de ferramentas e linguagem de vídeo na pandemia de Covid 19, por exemplo, deixou marcas nas dramaturgias dos trabalhos e dos processos de criação de muitos artistas e grupos atuais. Valendo-se da ideia de imersão, oriunda das artes visuais, o autor situa o circo como uma arte que em si convoca à imersão, e analisa experimentações circenses contemporâneas feitas com a tecnologia do vídeo 360o.

Em *A criação do espetáculo Fora: um projeto que combina renovação e resgate histórico das técnicas de contorção* a autora Alice Rende traça a sua trajetória de ambivalência - claustrofóbica x agorafóbica -, em sua recente referida obra evidenciando desta forma as questões mais relevantes de suas escritas cênica e dramática, as quais se contorcem em aspectos artístico, histórico e social. Uma pesquisa que mergulha a fundo na dificuldade de se enquadrar em modelos pré-existentes, e no suspiro que é se soltar e ser quem realmente é. É legítimo quando por meio da contorção como uma metáfora a autora ressignifica um contexto histórico e social que carrega uma herança de dor e opressão para transformar em um gesto artístico forte e de denúncia.

Em *A escuta do olhar no processo de criação do espetáculo palharesco “Dormente”* a autora Ana Elvira Wuol explorou a noção denominada “Escuta do olhar” transportando-a para o campo da palhaçaria, valendo-se do conceito como uma perspectiva metodológico-conceitual à atuação e pesquisa cênica. Uma escrita imersa em uma homenagem póstuma à diretora da obra Lily Curcio, que assim como a sua palhaça Jasmin traz uma sensibilidade no ato de olhar para público, e para isso destaca aspectos como escuta, observação e presença cênica que na palhaçaria são fundamentais para a criação de uma conexão legítima.

Em *O teatro de rua de matriz circense: um exemplar do Norte do Brasil* o autor Adailton Alves Teixeira evidencia a tomada do espaço público por parte do coletivo Teatro Ruante de Porto Velho/RO para perceber em sua obra o jogo de proximidades nas leituras feitas pelos autores Rafael Barros que dialoga com Chacovachi em torno da palhaçaria que ocupa espaços não convencionais e tem no diálogo com o público a chave para alimentar suas ações cômicas. O estudo amplia desta forma a literatura em torno das escritas

artísticas que se constrói com e por meio da rua como um ato político de ocupação. O autor ainda explora os desdobramentos que a obra tem proporcionado ao Ruante, que vai da possibilidade de se mergulhar em experimentações cênicas a processos de aprendizagens de novos integrantes do grupo.

Em *A palhaça como colcha de retalhos: quarenta e um anos de processo criativo* – Daiani Brum *entrevista Profa. Val de Carvalho*, Daiani Brum traça uma reflexão crítica por meio das palavras da professora que há 41 anos atuando como palhaça e que referencia o seu legado no Circo como uma colcha de retalhos em eterna construção. Os pedaços desse trajeto vão sendo costurados por meio das experiências obtidas nos Doutores da Alegria e no Cirque du Soleil, por exemplo. A entrevistada ainda enfatiza os desafios de alinhar a presença da mulher em determinados espaços, sobretudo da mulher palhaça. Seu olhar voltado para a importância de uma aprendizagem contínua e da renovação técnica, revela uma bela colcha de atuação cômica que há décadas se constrói junto ao público.

Referências

- LOPES, Daniel de Carvalho e SILVA, Erminia. “A contemporaneidade da teatralidade circense: diferenças e re-existências nos modos de se fazer circo.” In: INFANTINO, Julieta (org). *El arte de circo en América del Sur*. São Paulo: Edições Sesc, 2023.
- SILVA, Erminia. *Circo-teatro. Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural e Martins Fontes, 2022.
- SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 1996.



ERMINIA SILVA:
multiplicidade de vida e circo

ERMINIA SILVA:
multiplicidad de vida y circo

ERMINIA SILVA:
multiplicity of life and circus

Daniel de Carvalho Lopes¹
<https://orcid.org/0000-0002-2137-2060>

Daniel Marques da Silva²
<https://orcid.org/0000-0003-0649-7436>

Daniele Pimenta³
<https://orcid.org/0000-0003-0499-253X>

Eliene Benício Amancio Costa⁴
<https://orcid.org/0000-0001-8743-7317>

Marco Antonio Coelho Bortoleto⁵
<https://orcid.org/0000-0003-4455-6732>

Mario Fernando Bolognesi⁶
<https://orcid.org/0000-0001-7513-444X>

¹ Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Graduado em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

² Professor Titular da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Colaborador dos Programas de Pós-Graduação no Ensino das Artes Cênicas (UNIRIO) e em Artes da Cena (UFRJ). Pós-Doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutor, Mestre e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

³ Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando no Curso de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC. Pós-Doutora pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Artes Cênicas (UNICAMP).

⁴ Professora Titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-Doutora pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), Pesquisadora Visitante na Manchester Metropolitan University (UK), Université Paris Nanterre (FR) e Universidad Internacional Menéndez Palayo (ES).

⁵ Professor Livre Docente da Faculdade de Educação Física - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor pela Universidad de Lleida (Espanha). Pós-doutor pela Universidade de Manitoba (Canadá) e Universidade de Lisboa (Portugal). Pesquisador do Centro de Inovação e Transferência do Circo da Escola Nacional de Circo de Montreal (Canadá). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS/UNICAMP).

⁶ Professor Titular (aposentado) da UNESP. Livre-Docente em Estética e História da Arte pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestre e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor Visitante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Bolsista em Produtividade e Pesquisa, nível 2, CNPq.

Resumo

O presente trabalho é uma reflexão sobre a trajetória da professora, autora e pesquisadora Erminia Silva, destacando suas principais atuações no campo da pesquisa histórica e artística, tendo sempre por tema o Circo no Brasil. O texto, escrito por um grupo de pesquisadores da área, é ainda uma saudosa homenagem destes colegas pesquisadores à memória da historiadora.

Palavras-chave: Circo no Brasil; história do circo brasileiro; circo-teatro; Erminia Silva

Resumen

El presente trabajo es una reflexión acerca de la trayectoria de la profesora, autora e investigadora Erminia Silva, destacando sus principales acciones en el campo de la investigación histórica y artística del Circo. Escrito por un grupo de investigadores del área, el texto representa un homenaje nostálgico de sus colegas a la memoria de una de las estudiosas del circo más relevantes de Brasil.

Palabras clave: Circo en Brasil; historia del circo brasileño; circo-teatro; Erminia Silva

Abstract

This article review Erminia Silva's trajectory, highlighting the more important activities as teacher, author and researcher in the field of circus's historical and artistic studies. Written by a group of specialized circus' scholars, it also represents a nostalgic tribute to the memory of such relevant Brazilian historian.

Keywords: Circus in Brazil; history of the Brazilian circus; circus-theater; Erminia Silva

Introdução

Este texto é um registro da trajetória de Erminia Silva, grande historiadora circense que nos deixou recentemente. São apontamentos com certeza insuficientes diante da importância de sua contribuição para o fortalecimento e ampliação das pesquisas sobre o Circo no Brasil, mas, necessários, pois trazem para o universo das publicações acadêmicas um vislumbre da marca que Erminia deixou em cada pessoa deste conjunto de autores, aqui representando milhares de artistas – das lonas, ruas e palcos –, estudantes, docentes e pesquisadores de todo o país.

As incontáveis homenagens que Erminia recebeu em redes sociais dão ideia da dimensão do respeito, afeto e admiração que ela conquistou com seu trabalho, como pesquisadora e docente, e com

suas ações políticas. Mas, a efemeridade dessas publicações deixa um vazio após as 24 horas de visibilidade de um *storie*, ou pela substituição do tema por outras urgências que recorrentemente acometem nosso país e que nos levam a publicar outros assuntos, fazendo aquela foto de uma Erminia serena, sorridente e de cabelos azuis, escapar dos algoritmos e parar de circular.

Então, escrever este breve texto é uma forma de dar alguma permanência às homenagens que ela recebeu - por paradoxal que seja tratar de permanência após sua partida nos deixar tão claro o que seja impermanência -, e nos permite organizar pensamentos, reavivar memórias sobre sua presença em nossas próprias trajetórias, publicizar o reconhecimento de sua importância fundamental para todos que se aventuram a seguir com o Circo, ainda que as estradas sejam as entrelinhas de suas obras.

Aqui, destacamos alguns aspectos da atuação de Erminia e, entre tantos possíveis, escolhemos aqueles sobre os quais pudéssemos discorrer com mais propriedade, a partir dos nossos vínculos, pois, cada um de nós conviveu com Erminia profissionalmente e também construiu laços pessoais, pois não havia outra forma de trabalhar com ela.

Assim, partimos de sua origem circense e seguimos por sua atuação como pesquisadora, autora, professora, orientadora, provocadora, tudo isso impregnado por sua natureza batalhadora pelas causas circenses.

Esperamos, com esta pequena contribuição, honrar sua memória e registrar nossos agradecimentos por sua parceria constante e pelo brilhante trabalho que a tornou referência para todos nós, pesquisadores circenses.

Vida de circo

Erminia Silva pertence a uma das mais tradicionais famílias circenses brasileiras, tendo passado parte de sua vida na itinerância, o que definiu muito de sua atuação como pesquisadora, professora, além de seu incansável trabalho como apoiadora das causas em defesa do circo brasileiro.

Sua família - que tinha o sobrenome Wassilnovitch, mas adotou o sobrenome Silva por volta de 1870, ao migrar para o Brasil - já era circense e circulava pela Europa, mas Erminia considerava-se da quarta geração circense da família, contando a partir da entrada de seus antepassados em nosso país.



Nas fotos acima, as barreiras masculina e feminina do Circo-Teatro Variedades Irmãos Silva, em 1935.
(Torres, 1998, p.153-153)

Seu pai, Barry Charles Silva (pronuncia-se Barrí), além de artista, foi um importante empresário circense, que circulou por todo o país e que estabeleceu uma rica rede de contatos com

artistas e outros empresários, segundo Daniele Pimenta, uma das coautoras deste texto, que passou sua infância no Circo Charles Barry, e que acompanhou sua trajetória posterior, a partir do contato constante entre seu pai, Tabajara Pimenta, e seu “tio” Barry, até o falecimento deste. A questão das relações pessoais, muitas vezes familiares, entre artistas e futuros pesquisadores, verdadeiras redes - de proteção e de contatos - que seria apenas uma peculiaridade em outros campos de pesquisa, no caso das pesquisas em circo é também, muitas vezes, tema, objeto e recorte, em uma indissociável contração permanente entre vida e obra, biografia e bibliografia.



Barry Charles Silva, na década de 1950. (Torres, 1998, p. 150)

Erminia fez parte de uma geração que passou por um movimento de êxodo circense⁷, fruto de mudanças estruturais no país, que impactaram diretamente nas condições de trabalho dos artistas itinerantes de lona.

⁷ <https://www.escolapecirco.org.br/website/noticias/entrevista-erminia-silva/>

Os investimentos na construção de rodovias, e consequente abandono da manutenção da malha ferroviária, por parte do governo, alterou bruscamente o modo de produção circense, até então apoiado no transporte ferroviário. A necessidade de aquisição de caminhões impossibilitou a continuidade do trabalho de companhias de circo-teatro, por exemplo, que precisaram abrir mão da parte teatral de seus espetáculos, para diminuir o volume de material a ser transportado (Pimenta, 2009).

Os próprios artistas também sofreram com a mudança, pois cada artista passou a ser responsável pelo transporte de seus aparelhos e de sua família, tendo que adquirir automóveis. O crescimento populacional urbano também dificultou o acesso a casas alugadas temporariamente. Assim, a solução era adquirir barracas, trailers, ou ônibus adaptados como residência, ou manter o circo por muito tempo em um local, para possibilitar o aluguel das casas. Esse contexto fez surgir inúmeros pequenos circos, que passavam longos períodos em um mesmo bairro, na periferia das grandes cidades.

Soma-se a essa mudança na estrutura das companhias circenses, uma mudança de perspectiva da sociedade brasileira que afetou também os circos, e que se deve, em grande parte, à adoção de uma visão tecnicista da educação, crescente ao longo da chamada Era Vargas, e priorizada desde o golpe civil-militar de 1964.

A busca pela educação formal, estimulada pelas dificuldades econômicas pelas quais os circos passaram desde a adoção do rodoviarismo, fez com que muitas crianças e jovens circenses deixassem a itinerância para estudar. Em alguns casos, as crianças eram enviadas para a casa de familiares, em outros, toda a família deixou a itinerância, abandonando a vida circense ou passando a trabalhar por cachê em eventos e em espetáculos dos pequenos circos de bairro, mas sem vínculo fixo.



Foto lembrança dos artistas do Circo Pan-Americano em 1961.
Erminia é a segunda da esquerda para a direita na primeira fila.
Acervo pessoal de Erminia Silva.

Erminia passou por todas essas mudanças, conviveu com o circo em diferentes fases e levou essas experiências para sua vida acadêmica, tornando-se uma das principais referências dos atuais pesquisadores da área, principalmente no que tange ao conceito de circo-família, que é a base para se compreender a dinâmica da sociedade circense até o final do século XX.

Vida de pesquisa

Ao discutir o conceito de circo-família, tanto em publicações quanto em aulas e palestras, Erminia abordou as diversas facetas da vida no circo itinerante de lona, desde questões administrativas a questões pedagógicas e éticas na formação do artista circense, mantendo a temática viva e atualizada, chegando à discussão dos papéis de gênero na sociedade circense, nos âmbitos profissional e familiar.

Erminia bem pontuou, principalmente em sua pesquisa de mestrado, concluída em 1996 na Unicamp, e que gerou o livro *Respeitável Público... o circo em cena* (2009), o quanto a organização

e produção do fazer circense, na lógica do circo-família, fundamentava-se na transmissão dos saberes e práticas de forma coletiva, oral e por meio da memória e do trabalho, visando que as novas gerações fossem portadoras desses saberes e práticas. Defendia substancialmente que havia um complexo processo de aprendizagem para tornar-se circense e que o aprendizado global de tudo que estava ligado à manutenção e criação do espetáculo era condição básica para a permanência de um membro no circo, criança ou adulto, cabendo passar por uma iniciação que garantia, entre outras coisas, ter acesso ao conhecimento das técnicas que possibilitam ser um artista completo.

Desse modo, Erminia trouxe à tona a perspectiva de que a constituição dos circenses alicerçou-se na conformação de amplos processos de socialização, formação e aprendizagem que aconteciam de forma integrada e simultânea, sendo suas ações intimamente relacionadas. Correspondendo assim à permanente e intensa transmissão dos conhecimentos preservados na memória, culminando na aprendizagem dos singulares e diversos saberes do circo e, conseqüentemente, na formação do artista e na sua identidade como circense.

Ainda, para além do conceito de Circo-Família, desenvolvido principalmente em sua dissertação de mestrado, como já apontado, Erminia nos deixou, com sua tese de doutorado, um legado sobre a constituição do circo no Brasil, tendo como figura central Benjamim de Oliveira e sua atuação no circo, entre os anos 1870 a 1910.

Defendida em 2003 no Departamento de História Social da Unicamp, com o título “As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX”, a tese foi publicada em sua primeira edição em 2007, e com a segunda edição revisada e ampliada em 2022, com o título *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense*. Esse estudo aponta para o processo de produção e organização do espetáculo circense, aprofundando-se na teatralidade singular que se constituiu na estruturação do circo-teatro. Segundo Erminia:

Aqui, o conceito de teatralidade circense engloba as mais variadas formas de expressão artística constituintes do espetáculo do circo. Qualquer apresentação, seja acrobática, entrada ou reprise de palhaço, representação teatral, entre outras, é expressão e constitui a teatralidade circense, pois é composta do ato de conjugar controle de instrumento, gestos, coreografias, comunicação não verbal (facial e corporal) com o público, roupa, maquiagem, música, iluminação, cenografia, e relação com as outras representações no espetáculo. (Silva, 2022, p.26-27)

Erminia Silva destacou que os circenses do período estudado, entre os anos de 1870 e 1910, que constituíam o circo no Brasil, formavam um grupo que articulava uma estrutura, com um núcleo fixo, mas em constante atualização e reelaboração, sendo possível produzir um espetáculo para cada

público, “manipulando elementos de outras variantes artísticas disponíveis. Geravam, assim, novas e múltiplas versões da teatralidade” (Silva, 2022, p. 32).

Isto era possível, segundo a autora, devido às características significativas do trabalho circense:

(...) a contemporaneidade da linguagem circense, a multiplicidade da sua teatralidade, o diálogo e a mútua constitutividade que estabeleciam com os movimentos da época. É possível, assim, lançar novos olhares e questões sobre as complexas relações entre os agentes envolvidos na construção do espetáculo: os circenses, os artistas não circenses que se apresentavam no picadeiro, o público e os empresários da comunicação. (Silva, 2022, p. 27)

A partir dessa análise, a autora demonstrou que, mesmo antes de Benjamim de Oliveira, a inserção do circo-teatro já ocorria, pois desde o início do processo histórico do circo como organização de espetáculo e como categoria profissional, no fim do século XVIII, a produção da teatralidade fazia parte da formação dos diversos artistas que a constituíram.

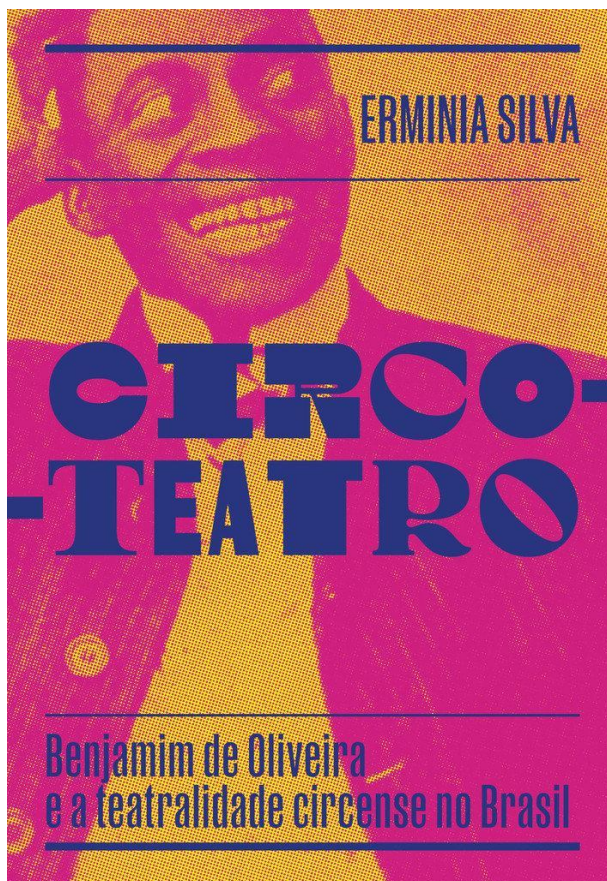
Outro ponto definidor da multiplicidade das produções culturais circenses, ainda segundo Erminia Silva, é o complexo modo de organização do trabalho e da produção do circo, para realização do espetáculo com características próprias:

(...) Esse modo de organização pressupunha certas características definidoras e distintivas do grupo circense, como:
 . o nomadismo;
 . uma forma familiar e coletiva de constituição do profissional artista, baseada na transmissão oral de saberes e práticas, que não se restringia à aquisição de um simples número ou habilidade específica, mas se referia a todos os aspectos que envolviam a produção e implicavam um processo de formação, socialização e aprendizagem, bases de estruturação dos modos de ser circense.
 . um diálogo tenso e constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo. (Silva, 2022, pag. 31-32)

O livro é dividido em quatro capítulos, os quais conduzem os leitores para participar deste conceito de teatralidade circense, a partir da vida artística de Benjamim de Oliveira na consolidação do circo-teatro brasileiro.

Ao testemunhar a trajetória artística e profissional de Benjamim de Oliveira e a multiplicidade de ações do palhaço negro, Erminia Silva fez uma importante reflexão sobre o seu processo de pesquisa, que desvenda uma “cumplicidade” entre o pesquisador e seu tema, que é um belo alerta aos futuros pesquisadores:

Não ter um conceito único para definir o que é circo, o que é artista circense, foi uma das lições mais fortes em toda a minha pesquisa, principalmente depois que eu e Benjamim, ao caminharmos juntas, nos encontramos em muitos outros “Benjamins”. A multidão de anônimos que produziu uma forma de espetáculo artístico que se denominou circo, do final do século XVIII e início do XIX ao século XXI, foram e são os artistas desse modo de produção artística herdeiro de outras multidões. (Silva, p.44, 2022)



Capa da segunda edição do livro
Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil (2022)

As reflexões de Erminia iam além de seus escritos, atravessando sua atuação como docente e, principalmente, sua participação em bancas de dissertações e teses, provocando e estimulando o trabalho de outros pesquisadores.

Nestas oportunidades, Erminia recorrentemente defendia a postura de pesquisador *imundo*, ou seja, aquele que está imerso no mundo estudado, sem receio de parecer pouco crítico ou científico, pelo contrário, tornando o pesquisador afetado pela pesquisa, envolvido. Erminia reforçava essa ideia de envolvimento destacando a sonoridade do termo, e dizia que o pesquisador precisa mergulhar a ponto de se sujar, ficar “imundo”, manchado para sempre por suas pesquisas.

Erminia trazia em sua atuação docente a base da pedagogia circense, que é entender a tradição como ideia de movimento, daquilo que é trazido de uma geração para outra e que, portanto, será transformado a cada geração. Assim, ensinava, mas, também aprendia, e compartilhava seu aprendizado constante, revelando uma dimensão ética e política em suas falas e ações.

Vida de CIRCUS

Em sua partilha de aprendizagem permanente, Erminia Silva participou da criação do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS), no início de 2006, na Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), numa parceria com o docente Marco A. C. Bortoleto, um dos autores deste texto. Assim, retorna à Unicamp, instituição onde realizou o seu mestrado e doutorado, contribuindo em inúmeras bancas na pós-graduação. Erminia tornou-se fundamental para a consolidação desse coletivo e para o diálogo com diferentes setores da comunidade circense brasileira, viabilizando parcerias e uma produção sobre as diferentes vertentes do circo nacional. Com efeito, a sua visão ampliada a respeito do circo contribuiu para a defesa de todas as formas desta arte, considerando a sua diversidade, suas contradições e também os desafios próprios de cada segmento em sua especificidade. Evidentemente, Erminia liderava uma das principais linhas de pesquisa do grupo, no campo da história do circo, aprofundando os debates sobre as relações da Educação Física com o circo e vice-versa, participando como coautora de inúmeras obras (FERREIRA, BORTOLETO & SILVA, 2015; BORTOLETO, ONTAÑÓN, SILVA, 2016). Nessa jornada, contribuiu sobremaneira na formação de outros historiadores, com destaque para Daniel de Carvalho Lopes, também um dos autores desse artigo.

Assim, de modo notável, Erminia Silva mostrou em todas as suas ações uma atuação crítica e amorosa, incentivando incessantemente todos e todas para lerem, mergulharem nas entranhas do circo e de sua longa história, buscando um olhar crítico, curioso e aberto para as múltiplas manifestações circenses.

Para o CIRCUS, não é possível não recordar as aulas magistrais da "Mina", como preferia ser chamada entre amigos. Aliás, cada fala dela resultava em olhares atentos e aprendizagens profundas. Muitas dessas conversas terminavam num convite para um café em sua casa, abrindo um universo de outras leituras, memórias e possibilidades.

A atuação de Erminia Silva frente às diferentes entidades circenses é notória e ampla. Dentre as organizações com as quais ela manteve colaboração durante todos esses anos, cabe destaque para a Rede Circo do Mundo Brasil, coletivo com destacado reconhecimento e pioneiro nos debates acerca do circo social. Participando ativamente em diversas ações desta rede, incluindo diferentes encontros formativos, Erminia colaborou para o entendimento da história do circo e a necessidade de continuar registrando e construindo memórias, incluindo nelas os processos que estavam sendo gerados por cada uma das entidades partícipes da rede. Em 2021 tornou-se "Sócia Honorária" da rede, aclamada

na Assembleia Geral realizada na cidade de Mogi Mirim-SP, na sede da Instituição de Incentivo à Criança e ao Adolescente (ICA).



Erminia Silva em palestra no IV Seminário Internacional de Circo, 2018, na Faculdade de Educação Física da Unicamp.

Foto: Beeroth de Souza.

Sua entrada no CIRCUS trouxe imenso fôlego para se debater, nesse coletivo que surgiu na Faculdade de Educação Física da Unicamp, as problemáticas e embates entre a arte circense e a educação do corpo, seja no passado, seja no presente, e influenciou jovens pesquisadores/as a estudarem essa temática na própria Educação Física, nas Artes Cênicas e na Educação, tendo destaque Lucas William Moreira da Silva (*in memoriam*), graduando e integrante do CIRCUS, que desenvolveu importantes pesquisas sobre essa temática.

Assim, se evidencia aqui que, em seus percursos amplos em diferentes áreas do fazer circense, Erminia Silva foi uma pesquisadora sagaz em evidenciar os saberes circenses sobre o corpo e também sobre os entrelaçamentos históricos entre a(s) história(s) do(s) circo(s) e da Educação Física no Brasil do século XIX e início do XX.

Suas pesquisas de mestrado e doutorado e alguns de seus artigos⁸ ressaltam as disputas entre o circo e a ginástica oitocentista, prática essa de educação de caráter militar, científico e higienista e que questionava fortemente o circo, suas práticas corporais e seus saberes sobre o corpo.

Assim, sua militância se estendeu também sobre a valorização dos múltiplos saberes circenses, sua arte e sua educação, no campo das disputas com a Educação Física, e trouxe um grande arcabouço de fontes, debates e conhecimentos sobre esse universo.

Vida de Docência

Ainda é relevante destacar que, em meio a tantas outras atividades, Erminia Silva foi professora da disciplina “História do Circo” na Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO)⁹, contribuindo para a formação de inúmeros artistas circenses. Erminia sempre defendeu a relevância do saber histórico na formação profissional, como um meio crítico de autorreconhecimento da categoria e de valorização de todos e todas que ajudaram a construir a presença do circo no Brasil. Sua dedicada atuação naquela instituição era acompanhada, quando necessário, pela luta política, como no momento de fechamento da escola em 2021¹⁰. Ali pode também reforçar uma de suas mais importantes causas, a de que todos somos pesquisadores e temos compromisso com o passado, o presente e o futuro do circo. Assim, manteve o incentivo para o registro da trajetória de cada artista, de cada família, de cada companhia, de cada escola, de cada instituição, objetivando, ao incentivar esse exercício historiográfico, construir e consolidar o campo do estudo da história do circo no Brasil.

Nessa renomada instituição, Erminia defendeu a importância dos acervos, das bibliotecas e da ampliação da leitura entre os circenses, de modo a formar artistas críticos, criadores e sabedores do passado dessa arte. Erminia era, como muitos outros mestres e mestras da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha, patrimônio da escola e do circo, e por isso as suas aulas transcendiam a formação técnica e profissional dos/as jovens artistas, inspirando muitos/as a pesquisar e registrar suas memórias circenses.

⁸ Podemos citar: “Circo e ginástica em folhas de papel: o pequeno tratado de acrobacia e gymnastica” (LOPES; EHRENBURG; SILVA, 2021), “CIRCO: percursos de uma arte em transformação contínua” (LOPES e SILVA, 2020) e “Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo” (LOPES; SILVA; BORTOLETO, 2020).

⁹ É importante ainda destacar, em sua generosa atuação como docente, sobretudo na disciplina “História do Circo”, suas aulas na ESLIPA, Escola Livre de Palhaços, iniciativa de formação de palhaços do Grupo Off-Sina, idealizada e dirigida por Richard Riguetti, o palhaço Café Pequeno, e Lilian Moraes, a palhaça Currupita, na qual Erminia deu aulas para muitas turmas.

¹⁰ <https://www.circonteudo.com/colunista/abrace-a-escola-nacional-de-circo-luiz-olimecha-enclo-esta-em-risco/>

Ainda como docente, em 2011, Mario Fernando Bolognesi, um dos autores deste texto, convidou Erminia Silva a participar, como voluntária, no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, com o intuito de reforçar e ampliar as pesquisas em torno das artes circenses, no âmbito do mestrado *stricto sensu*, e ela aceitou.

Assim, o programa de pós-graduação reservou uma pequena verba para custear as viagens de Campinas a São Paulo e, de 2012 a 2016, o Instituto de Artes teve o privilégio de contar com a participação de Erminia em seus quadros, como professora colaboradora.

Naqueles anos ela ministrou a disciplina “Tópicos Especiais: Circo/Teatro - a multiplicidade da linguagem circense”, baseada fundamentalmente em seu doutorado a respeito de Benjamin de Oliveira. Foi uma oportunidade única e diferenciada para os ingressantes na pós-graduação, tanto do mestrado como do doutorado.

Erminia também se dispôs a orientar pesquisas de mestrado e, no período em que foi colaboradora, conseguiu finalizar três pesquisas de mestrado, duas das quais contaram com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior - CAPES, órgão vinculado ao Ministério da Educação.

Daniel de Carvalho Lopes, um dos autores deste texto, como já afirmado, teve o privilégio de contar com a orientação de Erminia em seu mestrado no Instituto de Artes da Unesp, bem como Sarah Monteath dos Santos e Rodrigo Inácio Corbisier Matheus.

A partir de 2016, Erminia decidiu concentrar seus trabalhos de pesquisa e ensino na cidade de Campinas. No entanto, sua dedicação à pós-graduação do IA-Unesp deixou marcas significativas para pesquisadores e pesquisadoras que frequentaram suas aulas e para aqueles e aquelas que puderam conversar informalmente com ela, nos intervalos e corredores, a respeito de suas pesquisas individuais. Erminia estava sempre disponível e incrivelmente generosa para esses papos incentivadores e instigadores para pesquisas em torno do circo e das artes circenses.

Vida de *Circonteúdo*

Como temos ressaltado ao longo deste texto, Erminia Silva traçou percursos amplos em diferentes áreas do fazer circense, da pesquisa e da militância pelo circo. Em especial, dentre as contribuições e lutas que travou, Erminia foi fundadora e continuadora do *website* www.circonteudo.com, plataforma dedicada ao armazenamento e divulgação gratuita de textos, pesquisas e produções bibliográficas circenses em sua diversidade.

Nomeado pela contração das palavras “circo” e “conteúdo”, para dizer “conteúdo de circo”, o portal surgiu em 2002 em parceria com Verônica Tamaoki, circense, pesquisadora e fundadora/coordenadora do Centro de Memória do Circo.

Quando de seu surgimento foi denominado de *Pindorama Circus – Notícias do Circo Brasileiro*. A partir de 2009, Tamaoki, que estava envolvida na criação do Centro de Memória do Circo, tornou Erminia herdeira de toda produção do *Pindorama Circus*. Nesse momento, o *Pindorama* passa a ser *Circonteúdo* e já renasce com um conteúdo respeitável, uma vez que nele foram incluídas todas as informações, revisadas e atualizadas, do *Pindorama*.

Desde esse período, Erminia, juntamente à equipe composta por Giane Daniela Carneiro, Emerson Elias Merhy e Daniel de Carvalho Lopes, ampliou o repositório do portal e dedicou-se ativamente à consolidação do *Circonteúdo* como o portal mais influente e representativo de produções bibliográficas sobre circo, no Brasil e América Latina.

Com o *website*, Erminia exerceu fortemente sua militância a favor da democratização dos saberes circenses e exteriorizou sua maneira política e viva de compreender e o desejo de transformar o mundo. Assim, o *Circonteúdo* é uma de suas bandeiras de vida, uma das materializações de como Erminia Silva se colocava ativamente de forma política, e é reflexo direto de toda sua luta e generosidade com a diversidade circense e todas as pessoas que vivem, produzem e apreciam essa arte.

Conforme bem apontou Erminia:

Há a utopia em transformarmos esse espaço virtual em uma pequena demonstração das principais características presentes em todo o processo histórico da produção do espetáculo circense: a miscelânea polifônica e polissêmica do circo, ou seja, as artes circenses em sua multiplicidade de sons, vozes, linguagens e, especialmente, de sentidos; tudo misturado e construído ao mesmo tempo (SILVA, 2018, s/p).

Sem sombra de dúvida, por toda sua dedicação e luta, o *Circonteúdo* vem se consolidando constantemente como um espaço virtual democrático e aberto a todas as pessoas e que assume, consistentemente, o circo como uma arte polissêmica e polifônica.

Conclusão

Nossa tentativa com este artigo seria mapear e registrar as diversas atividades nas quais Mina - nos permitam chamá-la assim agora - atuou e exerceu sua verdadeira militância pela causa do circo brasileiro e da pesquisa em circo no Brasil. Mas, necessário é afirmar, apesar de tudo aqui escrito, ainda existem muitas lacunas, evidenciando a força, a multiplicidade e a enorme capilaridade de suas ações e a grandeza de sua generosidade.

Para encerrar, tomamos de empréstimo os versos de Gonzaguinha, cantor e compositor que Erminia tanto apreciava, pois, não seria exagerado dizer que ela “Acreditava na vida/Na alegria de ser/Nas coisas do coração” e tinha “Nas mãos um muito fazer”¹¹, fazer esse dedicado ao circo e aos circenses.

Referências

- BORTOLETO, M.A.C.; ONTAÑÓN, T.B.; SILVA, E. *Circo*: Horizontes Educativos. Campinas - SP: Editora Autores Associados. 2016.
- FERREIRA, D.L; BORTOLETO, M.A.C.; SILVA, E. *Segurança no Circo*: questão de prioridade. Várzea Paulista, Editora Fontoura, 2015.
- LOPES, D.C.; EHRENBURG, M.C.; SILVA, E. Circo e ginástica em folhas de papel: o pequeno tratado de acrobacia e gymnastica. *EDUCAR EM REVISTA*, v. 37, p. 01-20, 2021.
- LOPES, D. C.; SILVA, E. CIRCO: percursos de uma arte em transformação contínua. *Cadernos do GIPE-CIT*: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, v. 1, p. 86-100, 2020.
- LOPES, D.C.; SILVA, E.; BORTOLETO, M.A.C. Dentro e fora da lona: continuidades e transformações na transmissão de saberes a partir das escolas de circo. *REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA (online)*, v. 34, p. 142-163, 2020.
- LOPES, D.C.; Silva; E. *Circos e Palhaços no Rio de Janeiro*: Império. Grupo Off-Sina, 2015.
- LOPES, D.C.; SILVA, E. *Um Brasil de Circos*: a produção da linguagem circense do século XIX aos anos de 1930. Campinas: Circonteúdo/Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo (2019), 2022.
- PIMENTA, D. *A dramaturgia circense*: conformação, persistência e transformações. (Tese) Or. Neyde Veneziano. Campinas: UNICAMP, 2009.

¹¹ GONZAGUINHA. "Com a perna no mundo". *Gonzaguinha da Vida*. Rio de Janeiro, EMI/Odeon, 1979. LP.

SILVA, E.; ABREU, L. A.. Respeitável Público... o circo em cena. 1.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. V.1. 262p.

SILVA, E. O *Circonteúdo* – História. Portal *Circonteúdo* (www.circonteudo.com), Institucional, 2018.

SILVA, E. Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. Organização Itáu Cultural. São Paulo: Itáu Cultural. Editora Martins Fontes, 2022.

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



**ESCOLAS NACIONAIS DE CIRCO
DEBATENDO A FORMAÇÃO PROFISSIONALIZANTE NO BRASIL E NO
CANADÁ**

**ESCUELAS NACIONALES DE CIRCO
DEBATE SOBRE LA FORMACIÓN PROFESIONAL EN BRASIL Y CANADÁ**

**NATIONAL CIRCUS SCHOOLS
DEBATING VOCATIONAL TRAINING IN BRAZIL AND CANADA**

Rodrigo Mallet Duprat¹

<https://orcid.org/0000-0003-2827-5922>

Marco Antonio Coelho Bostoleto²

<https://orcid.org/0000-0003-4455-6732>

Resumo

O circo se tornou um espaço que trocou, incorporou e recriou diversos elementos culturais, sociais, artísticos, tecnológicos e políticos. O presente artigo debate o uso da tecnologia e do conhecimento científico na formação de artistas de circo na Escola Nacional de Circo no Brasil e no Canadá. Caracteriza-se por uma pesquisa de natureza qualitativa, com observação direta e entrevistas com 13 profissionais das instituições. A partir dos dados coletados, das análises e da triangulação dos dados, aprofundamos em quatro categorias temáticas. Inferimos que a proximidade de grandes companhias circenses profissionais e empresas do setor e um maior investimento e infraestrutura facilitam o acesso às inovações tecnológicas e científicas. Entretanto, mantém-se um saber empírico quando abordado o treinamento corporal.

¹ Universidade Estadual de Campinas, professor do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Pesquisa de Pós-Doutorado. Concluída 2020. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação Física e Supervisão Dr. Marco Antonio Coelho Bostoleto. Bolsa de Pós-Doutoramento do Programa Nacional de Pós-Doutoramento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD-CAPES). Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Ex-coordenador pedagógico da área de Circo da Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França (Goiânia). Co-autor do livro "Artes Circenses no âmbito escolar" (2010). Artista profissional e pesquisador de circo. DRT Artista acrobata 21885-05/RJ da Cia Bravata de Circo e Teatro.

² Universidade Estadual de Campinas, professor do Departamento de Educação Física e Humanidades (DEFH) da Faculdade de Educação Física. Doutorado pela Universidade de Lleida na Espanha. Livre Docente (Professor Associado) FEF-UNICAMP. Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa (Portugal) e Universidade de Manitoba (Canadá). Professor visitante na Universidad A Coruña (Espanha), Universidad Nacional de La Plata (Argentina), Univ. de la República (Uruguai) e Univ. Concordia (Canadá). Professor de Acrobacia na Escola de Circo de Barcelona (Espanha, 2001-05). DRT Artista de Circo 0056352/SP. Pesquisador Associado do CRITAC (Escola Nacional de Circo de Montreal - Canadá).

Palavras-chave: circo, circo escola, formação profissionalizante, tecnologia, conhecimento científico

Resumen

El circo se convirtió en un espacio que intercambiaba, incorporaba y recreaba diversos elementos culturales, sociales, artísticos, tecnológicos y políticos. Este artículo analiza el uso de la tecnología y el conocimiento científico en la formación de artistas circenses en la Escuela Nacional de Circo de Brasil y Canadá. Caracterizase por una investigación cualitativa, con observación directa y entrevistas a 13 profesionales de las instituciones. A partir de los datos recopilados, del análisis y de la triangulación de datos, profundizamos en cuatro categorías temáticas. Inferimos que la proximidad de grandes empresas circenses profesionales y del sector y una mayor inversión e infraestructura facilitan el acceso a las innovaciones tecnológicas y científicas. Sin embargo, aún quedan conocimientos empíricos a la hora de abordar el entrenamiento corporal.

Palabras clave: circo, escuela de circo, formación profesional, tecnología, conocimiento científico.

Abstract

The circus became a space that exchanged, incorporated and recreated various cultural, social, artistic, technological and political elements. This article discusses the use of technology and scientific knowledge in the training of circus artists at the National Circus School in Brazil and Canada. It is characterized by qualitative research, with direct observation and interviews with 13 professionals from the institutions. Based on the collected data, analysis and data triangulation, we founded four thematic categories. We infer that the proximity of large professional circus companies and the enterprise sector and greater investment and infrastructure facilitate access to technological and scientific innovations. However, empirical knowledge remains when approaching body training.

Keywords: circus, circus school, professional training, technology, scientific knowledge

INTRODUÇÃO

O Circo é uma manifestação artístico-cultural secular (SILVA, 2011), cuja contemporaneidade revela enorme pluralidade de possibilidades que abrangem distintos âmbitos sociais, dentre eles: artístico, social, terapêutico, lazer, educativo a promoção da saúde (ONTAÑÓN; DUPRAT, BORTOLETO, 2012). As diferentes experiências produzidas nos âmbitos acima indicados têm gerado análises a partir de múltiplas áreas do conhecimento, incluindo as Artes Cênicas, Educação Física, Educação, História, Economia, Sociologia, dentre outras (LEROUX; BATSON, 2016).

De fato, o circo vem ganhando cada vez mais destaque no cenário atual brasileiro com aumento progressivo de investimentos e estudos na área (ROCHA, 2010). Destaca-se, o crescimento, ainda que insuficiente, da abertura de editais nos âmbitos federais, estaduais e municipais

direcionados para manutenção de companhias, montagem e circulação de espetáculos, entre outros (DUPRAT, 2014). Além disso, o setor privado, por meio das leis de incentivo fiscal, tem valorizado e patrocinado projetos específicos para área do circo, permitindo a criação de setores especializados em gerenciar projetos com a temática circense em diferentes organizações³.

Nesse território artístico em expansão (FERREIRA, 2015), observamos ademais o aumento progressivo da quantidade de festivais, mostras, escolas de circo e outros espaços formativos (DUPRAT, 2014; BARRETO; DUPRAT; BORTOLETO, 2021) que, em conjunto, contribuem para a consolidação do circo como um objeto de estudo e pesquisa (FERREIRA; BORTOLETO; SILVA, 2015).

De forma geral, entendemos que o circo encontra sua legitimidade enquanto arte, reivindica deixar as margens da sociedade, tem sua presença nos mais diferentes espaços sociais e sua relevância em múltiplos âmbitos e, sobretudo, mostra que pode contribuir de distintas maneiras com os processos educativos em curso (HOTIER, 2001; 2003; BORTOLETO; ONTAÑÓN; SILVA, 2016); assim como, com o desenvolvimento econômico (DAVID-GIBERT, 2006), artístico e estético (ROSEMBERG, 2004; WALLON, 2009; LEROUX; BATSON, 2016).

Nesse contexto, o ensino do circo também se mostra como um fenômeno em expansão. Muitos podem ser os argumentos que comprovam a anterior afirmação. A constituição da Federação Europeia de Escolas de Circo (FEDEC), European Youth Circus Organisation (EYCO), nos Estados Unidos, a American Youth Circus Association (AYCO) e American Circus Educators (ACE).

No Brasil, verificamos que os espaços voltados para o ensino do circo crescem significativamente (DUPRAT, 2014) e alcançam 293 espaços de formação de circo (BARRETO; DUPRAT; BORTOLETO, 2021). Somente na região Oeste e Sudoeste do Paraná, por exemplo, em 2018, estavam em desenvolvimento 36 projetos de Circo Social que atenderam mais de 5.000 crianças e jovens (GUERRA; PIAZZETTA; BOMBONATTO, 2018).

Nesse sentido, como descrevem Sterling e McDonald (2020), os desenvolvimentos científicos e tecnológicos impactam cada vez mais os diferentes setores da sociedade, o que inclui as artes. Por isso, de acordo com Silva (2007; 2009) e Lopes (2015), o circo, ao longo de sua história, se tornou um espaço que trocou, incorporou e recriou diversos elementos culturais, sociais, artísticos,

³ Para acessar informações de projetos aprovados e executados a partir de leis de incentivo fiscal e empresas patrocinadoras, acessar: <http://portal-cultura.infra.cultura.gov.br/editais-e-apoios/lei-rouanet/> e http://www.proac.sp.gov.br/proac_icms/consulta-a-projetos/. Também podemos citar a criação da pasta “Circo” no Serviço Social do Comércio (SESC), setor responsável por desenvolver e gerenciar as atividades ligadas ao circo, tais como: espetáculos, intervenções, oficinas, mostras, entre outras.

tecnológicos e políticos. No âmbito de formação profissional, algumas frentes de trabalho vêm sendo desenvolvidas e alguns estudos e pesquisas no âmbito acadêmico contribuem para esse debate.⁴

Ao considerar os pressupostos indicados, a presente pesquisa tem como objetivo debater o uso da tecnologia e do conhecimento científico na formação de artistas de circo na Escola Nacional de Circo Luis Olimecha do Rio de Janeiro - Brasil (ENCLO-RJ) e na Escola Nacional de Circo de Montreal - Canadá (ENC-MTL).

A escolha foi baseada no critério de **excelência e relevância regional**,⁵ ou seja, na relevante influência dessas instituições em seus contextos nacionais e também por serem reconhecidas pela importância em termos de formação profissional em circo (KRONBAUER; NASCIMENTO, 2013; DUPRAT, 2014; LEROUX; BATSON, 2016; SANTOS, 2016; BURTT, 2016; FUNK, 2017).

METODOLOGIA

A presente pesquisa pode ser caracterizada como um estudo de natureza qualitativa (THOMAS; NELSON; SILVERMAN, 2009) e inclui um levantamento em diferentes bases de dados nacionais e internacionais, com uso dos termos: circo, tecnologia, ciência, esporte, ginástica, acrobacia, educação, formação profissional e conhecimento acadêmico. Realizamos diversas combinações entre os temas nos idiomas Português, Inglês, Francês e Espanhol. Consultamos diversos indexadores (*Latindex*, *Lilacs*, *Sportdiscus*, *Scielo*, *MedLine – PubMed*), assim como, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e *Circus Arts Research Platform* (CARP⁶).

Efetuamos um estudo de campo, com base em Prodanov e Freitas (2013) e realizamos observação direta da atividade das escolas com registros em diário de campo, com permanência de quatro semanas em cada instituição, entre os meses de junho e novembro de 2019. Além de realizar entrevistas semiestruturadas (MASON, 2002) com o diretor geral e 3 professores da ENCLO-RJ, assim como com a diretora de criação, a diretora assistente do programa Universitário e Educação Continuada, o coordenador e-learning, o coordenador montagem (*rigger*), 2 conselheiros artísticos e

⁴ Os projetos MAILLONS, MIROIR e SAVOIRS são exemplos do grande investimento econômico, científico e organizacional e podem ser acompanhados em: <http://www.fedec.eu/en/articles/?c=216>

⁵ Por sua extensa história formando artistas que trabalham nos mais diversos espaços artísticos, pela excelência na formação e pela notoriedade perante os pares da comunidade circense.

⁶ Projeto colaborativo de centros de pesquisa e pesquisadores de circo, organizados pelo *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC/França), *École National de Cirque de Montreal* (ENC/Montreal), *Flemish Centre for Circus Arts* (Circuscentrum/Bélgica), *Stockholm University of the Arts* (DOCH/Suécia) e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/Brasil). Acessar: <https://circusartsresearchplatform.com/>

3 professores da ENC-MTL. O estudo foi aprovado pelo Comitê de Ética (CEP) da [REDACTED] (Processo n. [REDACTED]).

Todos os dados obtidos foram transcritos para arquivos digitais (formato.doc) para uso exclusivo na pesquisa. Esses dados foram categorizados e sistematizados a partir de uma análise categorial temática (BENITES et al, 2015). Ao seguir o processo metodológico apresentado por Bardin (2011), identificamos 5 categorias temáticas. Para o presente artigo, aprofundaremos 4 delas, a saber: infraestrutura e equipamentos; cotidiano escolar de professores e coordenadores; cotidiano escolar dos alunos; e parcerias. Por fim, realizamos a triangulação (FLICK, 2007) desses dados com as observações do diário de campo e a documentação indireta.

DIALOGANDO COM AS ESCOLAS NACIONAIS DE CIRCO

a) Infraestrutura e equipamentos

Ao longo dos anos, percebemos que um espaço voltado para o ensino/aprendizado preocupado com sua estrutura, uso de diferentes equipamentos e preparado para esse ambiente, propicia um local de maior aprofundamento técnico, artístico e, muitas vezes, investigativo. Para que esse nível seja alcançado, as escolas profissionalizantes buscam desenvolver espaços específicos para melhor responder a essa demanda.

A ENC-MTL se instalou em sua sede atual em 2003, o prédio foi desenvolvido a partir de um projeto específico para suprir as necessidades da formação de circo. A princípio, foram construídos 7.200 m². Além de salas de dança, teatro, musculação e fisioterapia, a escola conta com um espaço multiuso (*Chapiteau*), um ginásio de acrobacia (com equipamentos fixos), uma sala de ensaio e, em 2009, foi construído mais um prédio em anexo, chamado *Studio 2009*, também multiuso.⁷

Devido à localização geográfica, o clima local é caracterizado por invernos severos, com temperaturas que chegam a -25°. No entanto, como todas as construções locais, a temperatura interna é totalmente controlada, o que possibilita a utilização de todas as salas em todos os horários disponíveis, independentemente das condições climáticas.

O espaço *Chapiteau* recebe esse nome em alusão à lona do circo. Apesar de ser um espaço multiuso, possui uma pista de *Tumbling* fixa com saída para fosso que se estende por baixo da estrutura do trapézio em balanço e é coberta pelo piso quando não utilizado, o que aumenta a área de

⁷ Entendo o espaço multiuso como locais em que diversas disciplinas podem ser desenvolvidas, simultaneamente, com equipamentos e aparelhos que são montados e desmontados, mantendo-se no ambiente somente durante o seu uso.

utilização da sala, além de uma arquibancada retrátil, e possibilita o uso do espaço para as diversas apresentações ao longo do ano letivo.

O ginásio de acrobacia é organizado de forma que os aparelhos fiquem fixos em seus lugares e contém um tablado e trampolim instalado no nível do solo, ambos com saída para fosso. Um espaço preparado e com uma ótima infraestrutura para desenvolvimento das habilidades acrobáticas, o que facilita a organização pedagógica do professor.

Todas as salas multiuso (*Chapiteau*, *Studio* 2009 e sala de ensaio) contam com muitos pontos de ancoragem para equipamentos aéreos e de sistemas de segurança (lonjas, cabeamento redundante, etc.), espaço para armazenamento de aparelhos, sonorização profissional, para suprir as necessidades cotidianas com segurança e agilidade. Os alunos e professores recebem orientação da equipe de montadores (*riggers*) para poder utilizar de forma autônoma os espaços e os equipamentos necessários para as suas atividades, ainda que exista um monitoramento regular por parte dos montadores. Além das estruturas de ensino, a ENC-MTL também conta com uma sala de figurinos e um almoxarifado/oficina, onde são guardados os equipamentos de circo, de ancoragem e também onde são construídos alguns dos aparelhos e realizadas a manutenção e inspeção periódica.

Segundo o coordenador de montagem ENC-MTL, sua equipe é composta por três funcionários: ele e mais dois *riggers*, com papéis na escola diferentes do que normalmente existem em outras situações. Além de serem responsáveis por toda estrutura de ancoragem, montagem e manutenção, com vistorias a cada três meses, também são responsáveis pela oficina, que está ao dispor das necessidades da criação e montagem do número do aluno.

Aqui fazemos tudo. Então, vamos construir o complemento, o aparelho do zero, comprar o componente de que precisamos. Temos uma loja local aqui, uma loja de metal. Eles farão a solda e as coisas que precisarmos para que seja chancelado e aprovado. (Trecho da entrevista de coordenador montagem ENC-MTL, tradução livre do autor).

Ao utilizar os conhecimentos tecnológicos para soluções de problemas, eles buscam oferecer a melhor situação possível. Muitas vezes, modificam o próprio aparelho do aluno e pensam na segurança, como, por exemplo, empatar um cabo de aço no meio da corda do trapézio. Em outros casos, desenvolvem e instalam novas ancoragens. Essa equipe é responsável pela estrutura da escola, mas também realizam todas as montagens externas relacionadas à ENC-MTL: “Queremos que o aluno esteja seguro o tempo todo. Então, qual a melhor situação para nós? Ir instalar e saber tudo” (Trecho da entrevista de coordenador montagem ENC-MTL, tradução livre do autor). Nos espaços nos quais vão apresentar, pensam na segurança dos alunos e tomam os devidos cuidados referentes à tolerância da carga de trabalho dos equipamentos e estruturas: “Para nós, é sempre 10 para 1” (Trecho

da entrevista de coordenador montagem ENC-MTL, tradução livre do autor), quando comenta a diferença entre a utilização de equipamentos no circo em comparação aos utilizados nas indústrias, em que os montadores utilizam a razão de 5 para 1.

A ENCLO-RJ também desenvolveu um espaço pensado para a formação em circo, num terreno de 7.000 m². Suas novas instalações foram inauguradas em 2013, com salas de teatro/auditório, dança/multiuso, musculação e fisioterapia, além de contar com uma lona⁸ redonda de quatro mastro com 50 metros de diâmetro (aproximadamente 1.960 m²) e um galpão multifuncional. Tanto a lona quanto o galpão estão sujeitas a intempéries climáticas. O galpão, por não possuir paredes laterais, fica exposto à poluição, visto que a escola fica localizada na Praça da Bandeira, entre avenidas muito movimentadas. Também, em alguns momentos, a realização das atividades fica dependente da ocorrência de ventos e chuvas.

A lona é um dos grandes ícones dos circos e é um dos espaços mais reconhecidos das itinerâncias de tantas famílias, grupos, trupes e companhias. Ainda hoje no Brasil, assim como em outros países, é um lugar místico, que carrega em si muitas memórias e lembranças coletivas e individuais.

Apesar de ser interessante o uso da lona, por conter tantos signos e representar um formato e um tipo de estrutura arquitetônica, pensá-la como um espaço educativo pode carregar alguns problemas. Isso porque esse espaço fica exposto a variações climáticas. Por exemplo, o calor excessivo sob a lona pode prejudicar sua utilização. Na cidade do Rio de Janeiro, onde a temperatura durante o verão pode ultrapassar 40°C embaixo da lona, mesmo com o pano de roda levantado, a sensação térmica pode chegar a mais de 50°C. A chuva também pode afetar seu funcionamento. Com infiltrações e com a possibilidade de molhar os materiais guardados neste espaço, estes têm de ser montados e desmontados diariamente e armazenados em locais específicos.

Apesar de ter muitos equipamentos de segurança, como colchões e lonjas, a ENCLO-RJ não possui fosso de queda, *Tumbling* ou Trampolim no nível do solo, algumas das tecnologias elásticas que facilitam o aprendizado e desenvolvimento de determinadas técnicas acrobáticas (Bortoleto; COELHO, 2016). Há, entretanto, possui duas pistas de *Tumbling* e dois Trampolins móveis.

A ENCLO-RJ também conta com uma oficina para confecção e manutenção de aparelhos, contudo:

A gente tem uma oficina na escola, mas a gente não tem um bom soldador. O soldador já não enxerga mais, então é difícil criar os aparelhos. O cara não consegue mais soldar. Pra gente

⁸ No ano de 2020, a lona foi desmontada e até a presente data deste artigo não havia sido reinstalada. Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=jdK6cjt7JwI>

criar, a gente tem que comprar por fora. Você viu o monte de aparelho que eu tenho lá, todos foram feitos fora. (Trecho da entrevista do professor 2 ENC-RJ).

Apesar da ENC-MTL possuir uma infraestrutura imponente, alguns aspectos referentes a gestão de órgãos públicos no Brasil, principalmente, relacionadas ao investimento e estrutura organizacional, refletem um problema sistêmico, o pouco investimento financeiro em compra de equipamentos, como exposto em entrevista:

Pra você ter um bom equipamento, pra eu comprar os meus quadrantes, em Europa, custa 4.000 dólares. 4.000 dólares canadenses lá no Canadá, os quatro originais, não tem! 8.000 dólares canadenses para comprar dois quadrantes. Não tem dinheiro para isso. Então, o que tenho que fazer, construir eles, para eu poder dar aula. [...] Eu tenho um monte de aparelho de circo, porque eu também invisto para dar aula. O professor pega seu dinheiro e compra aparelho para dar aula. Você vê, todos aqueles aparelhos são meus, [...] porque não tem dinheiro para comprar aparelho. (Trecho da entrevista do professor 2 ENC-RJ).

Com relação aos responsáveis pelos equipamentos de ancoragem e sua manutenção, não há um setor na escola responsável pela segurança e ancoragem como acontece na ENC-MTL. No entanto, a partir das possibilidades contextuais brasileiras:

Aqui na escola busquei uma parceria com uma empresa (Ultraclimber) que cuida de montagem de aparelhos e equipamentos em altura. E eu os contratei também para que a gente refizesse as nossas ancoragens de aparelhos aéreos. (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Com similar preocupação com a segurança e utilização de equipamentos certificados com tecnologia testada e especificações precisas indicadas, o que é fundamental conforme argumentam Ferreira, Bortoleto e Silva (2015), vemos:

Hoje a gente tem um outro formato de ancoragem. A gente utilizava ancoragem, anteriormente, até por falta de recursos com equipamentos que poderiam ser melhores. A gente buscou esses equipamentos mais aprimorados, certificados (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Observamos, em ambas as escolas, respeitando as diferenças estruturais e financeiras, a cultura de segurança (FERREIRA; BORTOLETO; SILVA, 2015). Trata-se de um quesito extremamente importante nesses ambientes educativos, em que a presença cotidiana de riscos nas práticas circenses, principalmente em níveis de virtuosidade (DUPRAT, 2014), deve motivar todos a manter uma constante atenção e preocupação com a segurança.⁹

Ainda com relação à infraestrutura das escolas, ambas possuem uma biblioteca em suas dependências. A ENCLO-RJ tem uma sala multimídia com um acervo bibliográfico. A

⁹ Assunto muito atual na comunidade circense e científica. Disponível em: <https://circustalk.com/news/hanging-by-a-thread-calculated-risks-in-circus>

ENC/Montreal, por sua vez, possui uma biblioteca com mais de 15.000 exemplares de documentos em diferentes idiomas, dentre livros, videogramas de livros antigos, coleções de revistas, programas de espetáculos e festivais, dossiês, documentários de artistas e de companhias de circo, entre outros. Juntamente com outros centros de pesquisa, faz parte dos organizadores da Circus Arts Research Platform (CARP) uma base de dados de pesquisa relacionada ao circo, com uso de novas plataformas e novas tecnologias para que diferentes pessoas possam acessar esses documentos.

b) Cotidiano escolar de professores e coordenadores

Podemos dizer que, em todos os âmbitos e níveis de ensino do circo, existe uma complexidade ímpar, na qual muitos conhecimentos estão envolvidos para se criar um espaço pedagógico com condições específicas para o melhor desenvolvimento dos alunos. Diferentes conhecimentos de distintas áreas complementam-se e criam um amplo rol de saberes, nos quais professores/técnicos/pedagogos se baseiam para criar sua própria metodologia de ensino.

As exigências das escolas impõem determinados direcionamentos para a contratação dos professores em ambas as instituições de ensino, focos desta pesquisa.

Nós vamos escolher pela competência do professor, se ele é polivalência, uma forma para que tenha um pouco mais de horas contratadas, porque você não está fazendo apenas uma coisa, você pode fazer outras coisas. (Trecho da entrevista da diretora assistente ENC-MTL, tradução livre do autor).

O perfil ideal de um professor da Escola Nacional de Circo é um professor que ele tenha múltiplas habilidades. Claro que ele vai ter sempre alguma área de especialidade, mas que ele consiga atuar em outras áreas caso seja necessário. (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Observamos um grupo heterogêneo com diferentes culturas, vivências e formações, o que enriquece o espaço pedagógico e possibilita que o aluno vivencie diferentes formas de ensino/aprendizado. “Culturalmente às vezes é um desafio. Nós temos um professor russo e outro chinês, duas diferentes culturas” (Trecho da entrevista do conselheiro artístico 1 ENC-MTL, tradução livre do autor).

O uso de tecnologia¹⁰ e conhecimentos científicos irá depender muito do tipo de formação e do tipo de aula que os professores ministram. Nesse contexto, o conceito de tecnologia que muitos utilizam relaciona-se com a gravação e análise de vídeo (por exemplo, câmera lenta, equipamentos e

¹⁰ A tecnologia pode ser compreendida como o conhecimento que nos permite controlar e modificar o mundo (VAZ; FAGUNDES; PINHEIRO, 2009) e pode ser definida como um acervo de conhecimentos de uma sociedade (REIS, 2004). Hall (1984) apud Manãs (2001) definem o conceito geral de tecnologia em três componentes: Tecnologia de operações; (2) Tecnologia de materiais; e Tecnologia de conhecimento.

softwares de mixagem e criação musical), utilização de mídias sociais para comunicação e pesquisas de referências visuais (vídeos do YouTube, Vimeo e pequenos exercícios em vídeos nos feeds das redes sociais). “Verifico que os professores utilizam vídeos de registro de movimento também, para trabalhar nas aulas deles” (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

A própria direção da ENCLO-RJ utiliza-se de vídeos gravados e editados, como forma de divulgação dos exercícios propostos nas provas de aptidão para seleção dos candidatos, “para que todos pudessem saber o que a gente pretende, como a gente pretende que fosse realizada a execução” (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Quando pensamos em tecnologia, muitas vezes pensamos apenas nas novas tecnologias que surgem e que fazem uma revolução digital. Contudo, ao refletirmos sobre o conceito de tecnologia, podemos identificar o uso de programas de computador (não tão atuais), tecnologias do dia a dia, como o próprio entrevistado comenta:

A gente usa tão rotineiramente que às vezes a gente não tem a dimensão de que a gente até depende das tecnologias para trabalhar. Eu utilizo plataformas, planilhas e indicadores para todas as atividades que eu realizo aqui na escola. Não realizo nenhuma atividade de planejamento e nem administrativo e da parte pedagógica sem a utilização de pelo menos uma ferramenta de tecnologia. (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Pensando em outros tipos de tecnologia e conhecimento científico, muitos desses são adquiridos pela formação em um determinado curso superior ou pós-graduação.

Fiz um bacharel em Kinesiologia, onde víamos todos esses tipos de parâmetros. Me chama muito a atenção que em outros esportes, não que o circo seja esporte, o circo se utiliza, para medir a frequência cardíaca, para medir velocidade de movimento (Trecho da entrevista do professor 1 ENC-MTL, tradução livre do autor).

Com certeza, todas as coisas que aprendi com Adagio (partnering), a biomecânica, para mim pessoalmente, é minha expertise. Eu uso muito, com certeza quando eles estão em dupla (Trecho da entrevista do conselheiro artístico 1 ENC-MTL, tradução livre e grifo do autor).

Mesmo com esse tipo de certificação, não significa que essa formação, mesmo que inicial, seja suficiente para que esses conhecimentos sejam aplicados no fazer diário dentro da instituição de ensino.

E, ao mesmo tempo que muitos saberes são complexos de serem incorporados, muitos professores buscam continuar sua formação. Por isso, complementam-na com leituras de novas metodologias de ensino, atualizam seus conhecimentos e os incorporam na prática pedagógica.

Tento estar em dia enquanto pedagogia de ensino no geral e não somente de circo. Eu gosto. Penso que é meu projeto em geral. Gosto de fazer, ter uma pedagogia relativamente forte, a partir de leituras, de coisas que vi na Universidade. Isto implica em novos tipos de ensino. É dizer, desde a maneira de como dar o feedback, até a relação com o aluno, tento manter-me em dia ao nível pedagógico. Nesses três aspectos, ao nível pedagógico, ao nível tecnológico

e ao nível, digamos, da psicologia, e claro ao nível técnico também, estes novos híbridos que começam a haver. (Trecho da entrevista do professor 1 ENC-MTL, tradução livre do autor).

Observamos que muitos professores estão receptíveis às novas estratégias de ensino e novos conhecimentos. E, muitas vezes, as próprias metodologias e formas de aplicá-las são afirmadas, o que mostra a complexidade em torno do ensino de circo.

Quando eu fiz o curso da Escola de Montreal, isso é, muitas coisas que eu já praticava, eu vi que tinham fundamento, que foi ótimo para mim enquanto pessoa, eu não era maluco. Eu vi umas estratégias que me atentaram para coisas que tinha deixado de fazer e outras que poderia fazer melhor, poderia fazer mais. E isso passou a ser um certo balizador das minhas atividades, o que foi bastante interessante. (Trecho da entrevista do professor 3 ENCLO-RJ).

Ao mesmo tempo que temos professores que buscam ampliar sua formação, também temos as figuras dos mestres, detentores de saberes empírico, técnico e teórico, que são atrativos para alunos que buscam excelência na formação. “Percebemos que o aluno, na verdade, eles querem vir aqui para trabalhar com certos professores. É super importante. [...] muitos alunos querem fazer Trapézio em Balanço, porque é o Victor” (Trecho da entrevista da diretora de criação ENC-MTL, tradução livre do autor).

Essas narrativas nos conduzem a refletir sobre a importância dessa “união” (ação integrada) entre diferentes gerações, saberes advindos de diferentes espaços e formações, assim como nas distintas experiências que podem enriquecer o ambiente educativo, tanto para alunos quanto para os próprios professores e instituições:

Eu tenho professores aqui com 80 anos que praticamente não tiveram educação formal. E, assim, é muito interessante depois você mostrar para eles: “Olha, você participou de tal pesquisa, de projeto, está aqui o seu depoimento, a sua contribuição, a disciplina que você ministra, pesquisada por um pesquisador” (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

E ao mesmo tempo em que os professores buscam incorporar saberes mais tecnológicos e científico de distintas áreas do conhecimento, eles desenvolvem pesquisas empíricas no seu próprio fazer artístico e pedagógico:

uma busca do movimento, uma busca de jogos com o aparelho, para poder levar a técnica para outros lugares. Exatamente, tentar isso. Sinto que a partir do jogo, o aluno se abre. Em certo momento, saem novos movimentos também. É jogando. (Trecho da entrevista do professor 1 ENC-MTL, tradução livre do autor).

c) Cotidiano escolar dos alunos

Passadas quatro décadas formando algumas centenas de artistas de circo, ambas as escolas ao longo desses anos transitaram por diferentes momentos que transformaram suas estruturas físicas,

pedagógicas e administrativas. Não obstante, essas mudanças interferem nas exigências postas em relação aos alunos, desde sua admissão até a conclusão do curso.

Tecnicamente, é um nível super alto, sabe, Daniela, diretora do programa de estudos, ela vem da ginástica e da competição, então ela sempre elevou a um nível muito alto de técnica, que é o que eles têm quando saem da escola. (Trecho da entrevista da diretora de criação ENC-MTL, tradução livre do autor).

Na ENCLO-RJ, isso se intensificou a partir de 2015, quando implementado o novo formato de curso técnico.

O perfil de alunos mudou. O modo de seleção passou a ser outro, o aluno ingressante passou a ser outro. Os alunos já chegam na escola muito mais direcionados, muitos já são profissionais, ou tem um processo de profissionalização. Então, já tem uma melhor perspectiva do que estar no circo e o que eles querem com o circo. (Trecho da entrevista do professor 3 ENC-RJ).

Para alguns professores, a formação de base ainda está muito fraca. A ENCLO-RJ acaba recebendo alunos de todas as regiões brasileiras, com diferentes contextos e formações, o que cria uma heterogeneidade em nível técnico e artístico.

Porque é difícil esse trabalho, é um trabalho de base, que é muito fraco, entendeu? Se chegasse algo mais concreto, mano, com certeza a escola hoje em dia estaria em um ranking maior no mercado. (Trecho da entrevista do professor 2 ENCLO-RJ).

Hoje, ambas as escolas possuem cursos com uma altíssima carga horária de trabalho em um curto espaço de tempo, um grande desafio de conseguir desenvolver e atingir altos níveis de performance técnica e artística. De forma geral, os alunos chegam muito mais bem preparados para poder acompanhar o ritmo e as altas exigências.

Tenho a percepção de que a formação internacional cada vez é muito melhor, comparado há 10 anos onde tinha esta percepção também. Parecia que o nível era muito mais distante com que se tinha aqui (ENC-MTL). Agora sinto que este nível é mundial e falo de todo o mundo em geral. (Trecho da entrevista do professor 1 ENC-MTL, tradução livre e grifo do autor).

Parece ser que as novas gerações têm tido maior acesso às informações, mediante redes sociais e recursos digitais. Aliás, a internet tornou-se um grande divulgador dos perfis das escolas e meio de orientação daqueles que pretendem acessar essas instituições.

O fato de poder assistir artistas e/ou outros estudantes de circo que mostram nas redes digitais suas novas façanhas, novos truques, sequência de movimentos, exercícios de preparação física e, até mesmo, espetáculos completos, parece definitivamente ter invadido a formação técnico-artística (antes, durante e depois) dos postulantes às escolas nacionais. Com isso, há uma maior heterogeneidade (cultural, geográfica, classe social, nível técnico-artístico), o que torna as escolas

mais diversas e o processo mais complexo. Assim, o uso das tecnologias da informação, vinculadas na internet, foi definitivamente incorporado no hábito das novas gerações.

Hoje em dia está muito fácil. Você tem informação, né? Isso evoluiu muito. Antigamente não era assim. Hoje em dia o artista, o aluno, tem um pouco mais de conhecimento daquilo que está no mundo atualmente, por causa de YouTube, Facebook, Instagram, essas coisas, Twitter, todo esse negócio. (Trecho da entrevista do professor 2 ENCLO-RJ).

Como ressaltaram alguns docentes, esse tipo de recurso que pode ser uma ferramenta de grande valor e contribui no processo formativo e também nas inquietações técnicas e artística. Mas é preciso ter cuidado, pois também pode expor a riscos e até mesmo interferir no processo pedagógico desenvolvido pela instituição.

A bolsa passada ficou muito na tecnologia e ficou fora do treino. Os caras ficavam mais no celular tratando de filmar um truque para postar que treinava uma sequência inteira. Então, você perde um pouco disso. Aí a coordenação da escola cortou isso, ficar filmando, porque era mais para o link que o treino mesmo. (Trecho da entrevista do professor 2 ENCLO-RJ).

Assim, como acontece com os professores, o entendimento de tecnologia acaba ficando reduzido ao uso de tecnologias digitais. Muitas das iniciativas de pesquisa que as instituições propõem aos alunos, geralmente, estão no campo da investigação artística. Na ENC-MTL, há a semana de criação, em que são convidados 5 diretores de diferentes formações (teatro físico, dança, circo, teatro pós-moderno) para trabalharem em 5 grupos, mesclando os 3 anos de formação (DEC1, DEC2 e DEC3). Cada diretor trabalha com sua metodologia e perspectiva artística e estética, e os grupos apresentam o resultado desse processo, cada dia uma cena diferente.

É a semana em que eles não fazem o que estão acostumados a fazer no curso normal. [...] Eles têm um dia para preparar uma peça que eles vão apresentar à noite. Nem todos os dias, é como na segunda-feira, será um grupo com um criador e, então, eles se apresentam. Daí, eles têm terça e quarta-feira para trabalhar em uma outra produção e quinta e sexta-feira para trabalhar em outra. Então, eles realmente gostam disso. (Trecho da entrevista da diretora de criação ENC-MTL, tradução livre do autor).

Na ENCLO-RJ, além das aulas de teatro, música e dança da grade curricular, no primeiro semestre letivo de 2019 o período da manhã das quartas-feiras foi destinado para o desenvolvimento da proposta de criações artísticas, ação coordenada pelos professores de artes (dança, teatro e música). Os alunos foram divididos em dois grandes grupos (de acordo com suas especialidades), os dois primeiros horários um grupo permanece com as professoras de dança, enquanto o outro grupo é direcionado pelos professores de teatro e música, e nos dois últimos horários os grupos fazem a troca de orientação. A cada encontro, os professores propõem diferentes estímulos para as criações que são apresentadas no mesmo dia.

Mesmo sendo uma formação artística, muitos alunos por não terem vivenciado, ao longo de sua formação inicial, propostas de exploração e experimentação cênica, sentem muita dificuldade ou não se sentem confortáveis com tais propostas: “Para alguns alunos é a primeira experiência em termos de pesquisa criativa” (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Além disso, também notamos que, ao serem solicitados para participar de algumas pesquisas, como por exemplo na ENCLO-RJ, o fisioterapeuta envia e-mail para os alunos toda sexta-feira com um questionário sobre suas condições físicas para saber se eles têm algum tipo de dor, lesão ou algo que não permite que eles treinem perfeitamente. Conforme mencionado pelo profissional, não há representatividade estatística na participação.

Uma possibilidade para que os alunos efetivamente participem de pesquisas científicas seria estimulá-los desde o início de sua formação a conhecer processos investigativos, como parte de um processo educativo, avaliativo e sistemático. Isso para que no futuro essas práticas façam parte de seu cotidiano.

Para levar todo o conhecimento científico existente, para fundar uma boa base, como se fosse uma pirâmide, se a base da pirâmide é larga e sólida [...]. Lendo pesquisas esportivas, sei que, por exemplo, em associações, podemos chamá-las assim, tão importantes e comerciais quanto um Barcelona, um Real Madrid, onde eles começam desde muito jovens com esse tipo de base científica, onde eles já ensinam até psicologia do esporte, todo o trabalho da respiração, controle das emoções, mudança de discursos, mas também ensinam a importância de usar todas as tecnologias da fisiologia. Porque, precisamente, são as bases para que quando se tornem profissionais não haja resistência. (Trecho da entrevista do professor 1 ENC-MTL, tradução livre do autor).

d) Parcerias

A parcerias com universidades e centros de pesquisa, assim como, com outras instituições de ensino do circo, amplia a rede de contatos, sendo uma forma de amplificar as influências e as possibilidades de ações conjuntas.

Nesse período de 2017 a 2019, a gente realizou projetos mais pontuais. [...] Por intermédio da Unicamp, teve um contato mais próximo com a escola de circo de Montreal. A gente conseguiu ter um contato mais próximo com a escola superior de artes do circo de Bruxelas. A gente realizou projetos de cooperação com a La Grainerie, que é um espaço de residência artística e de criação de circo que fica situado em Toulouse, na França. (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ).

Destaca-se a parceria com instituições de pesquisa que realizam estudos sobre diferentes aspectos do circo, um deles a segurança, amplamente discutida em pesquisas da Unicamp: “Eu cito a referência da Unicamp, da FEF, com a nossa cooperação, que a gente iniciou um trabalho voltado para segurança no circo” (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ). Estão sendo realizadas algumas pesquisas sobre desenvolvimento e certificação de equipamentos circenses, utilizados tanto

para o aprendizado, como para o aprimoramento de diferentes modalidades circenses, principalmente pelo Circus – Unicamp. Contudo, como aponta o diretor ENCLO-RJ, muitos dos fabricantes de equipamentos ainda não têm esse olhar para certificação dos aparelhos como se tem em outros países.

Mesmo havendo na ENC-MTL a parceria com o CRITAC, muitos dos professores não se interessam pelas pesquisas ou mesmo nem sabem muito do que se tratam essas pesquisas, “[...] Não sei muito o que fazem aqui, mas está bem, estes tipos de estudos para ajudar os alunos” (Trecho da entrevista do professor 2 ENC-MTL, tradução livre do autor). Isso mostra o distanciamento da produção científica e tecnológica do espaço de atuação de alguns profissionais. Conforme observado, depende um pouco do tipo de formação do professor, para ter um pouco mais de familiaridade com os processos investigativos dos centros de pesquisas.

Hoje, o CRITAC é um dos centros de investigação responsável pela maioria das produções científicas circenses no Canadá com diferentes enfoques. Em uma delas, realizada com professores da ENC-MTL, avaliaram a aplicação do *Decision Training* no contexto circense, que buscou compreender como esse conhecimento, desenvolvido para o esporte, afetou o trabalho de três professores de diferentes modalidades (LAFORTUNE; BURTT; AUBERTIN, 2016).

O fato de estar localizada na cidade de Montreal e instalada na mesma rua do Cirque du Soleil e muito próxima a outras companhias de circo criadas nas últimas duas décadas fez com que a ENC-MTL desenvolvesse distintas parcerias, e incentivou a produção de pesquisas artísticas, desenvolvimento tecnológico e produção científica.

Além disso, o Cirque ocasionalmente testa as novas produções na escola. Um artista de circo e graduado se lembra: “No meu terceiro ano na escola de circo, antes de lançarem o show dos Beatles Love, o criador do show veio à nossa escola e fez um workshop de uma semana conosco. Ele experimentou ideias”. (LESLIE; RANTISI, 2016, p. 237)

Ao mesmo tempo, com a parceria entre CRITAC e Cirque du Soleil, as pesquisas científicas aumentaram e mantiveram essa relação de simbiose entre escola e empresa. Um desses estudos buscou examinar aspectos mentais, sociais e físicos de artistas, tanto de alunos da ENC-MTL como de artistas do Cirque du Soleil (DONOHUE et al, 2018). E em alguns casos, a própria pesquisa artística se torna foco de investigação: em 2019, desenvolviam um projeto com dois alunos da escola (Trampolim e Mastro Chinês): “Eles estão trabalhando juntos, isso é bom, eles estão buscando financiamento para a pesquisa” (Trecho da entrevista da diretora de criação ENC-MTL, tradução livre do autor).

Observamos também que estar em uma cidade que já foi sede de eventos esportivos internacionais possibilitou parcerias. Em 2014, a cidade do Rio de Janeiro foi uma das cidades sedes

da Copa do Mundo do Brasil e recebeu alguns jogos e, inclusive, a grande final. E, no ano de 2016, a cidade foi sede das Olimpíadas. Assim, estar localizada na mesma cidade desses acontecimentos esportivos possibilitou à ENCLO-RJ participar de diferentes eventos com diferentes parceiros.

A gente estava montando um espetáculo que foi apresentado na casa da Suíça aqui, durante as Olimpíadas. E esse espetáculo, se eu não me engano, se chama Orbital Core, um coral clássico, e que durante a execução das músicas por esse coral, havia um trabalho com música produzidas eletrônicas, com sintetizador, com um trabalho da Universidade de Lausanne, pesquisa científica e artística. E também eles produziram catapultas que foram feitas para lançar acrobatas no ar. [...] Uma catapulta que foi desenvolvida no laboratório de Pesquisas na Suíça. Esse projeto foi todo escrito na Suíça e foi trazido para cá para ser executado por acrobatas brasileiros. (Trecho da entrevista do diretor ENCLO-RJ)

O RELEVANTE PAPEL FORMATIVO DAS ESCOLAS NACIONAIS

Apesar do fato da ENC-MTL estar localizada em um dos polos econômicos mais profícuos para o circo na atualidade e manter proximidade com importantes companhias circenses e empresas do setor, isso não garante direta troca de conhecimento com a comunidade circense. Notamos um grande acesso às inovações tecnológicas e científicas, ainda que a transferência para a formação profissionalizante (3 anos) seja parcial. O programa oferece uma intensa grade horária que requer dedicação plena dos alunos, o que dificulta o uso de diferentes tecnologias e a implementação de processos baseados no conhecimento científico, mesmo com um dos principais centros de pesquisa instalado no seu edifício principal que reúne dezenas de pesquisadores/as.

Ao mesmo tempo, observamos que a ENCLO-RJ, por ser a única escola federal de circo no Brasil, é estudada por muitos pesquisadores, principalmente, com o objetivo de compreender os processos pedagógicos, artísticos e históricos que culminaram nas transformações e modificações dessa Instituição. Mesmo assim, ainda carece de um maior número de pesquisas que proponham o uso de diferentes tecnologias, conhecimento científico no processo pedagógico, como também aplicação de diferentes métodos pedagógicos.

Podemos concluir que um melhor e mais regular investimento e infraestrutura poderiam levar a um maior acesso às tecnologias de treinamento e monitoramento desse processo, assim como na atualização da infraestrutura e dos sistemas de segurança e ancoragem. A ENC-MTL, por ter uma infraestrutura muito mais complexa, necessita de uma estrutura organizacional mais bem articulada e constante. Isso quer dizer que o sistema de equipamentos (de segurança ou de equipamentos) é diretamente gerenciado por uma equipe especializada que permanece todos os dias na escola. Estar em um ambiente organizado e com grande variedade de equipamentos de tecnologia facilita o aprendizado.

Na ENCLO-RJ as limitações financeiras e a instabilidade política foram recorrentemente relatadas, o que impactou na aquisição de equipamentos, muitas vezes importados, dispendioso e com vida “útil” limitada. Certamente, ter acesso a equipamentos e tecnologias de qualidade pode ajudar positivamente na formação do aluno. Não obstante, essa instituição tem realizado um trabalho formativo bem-sucedido, permitiu uma formação de qualidade, equivalente às outras escolas internacionais, e possibilita que muitos dos alunos egressos adentrem no mercado de trabalho nacional e internacional.

Em ambas as instituições, observamos que, mesmo havendo um esforço regular em otimizar o treinamento corporal, na prática a fundamentação se dá pela experiência empírica do corpo de profissionais, com poucos protocolos sistematizados e standardizados para a preparação física e a periodização do treinamento, como sugerem Bortoleto, Castro e Bellotto (2023) e Decker, Aubertin e Kriellaars (2021) para as respectivas escolas. Por fim, uma maior presença dos conhecimentos científicos não garante um monitoramento mais preciso do treinamento corporal e respostas mais eficazes (estresse/fadiga, lesões, especificidade com relação as modalidades circenses, etc.).

Pensar uma formação profissional em circo é vivenciar um mundo complexo que permeia diversas áreas do conhecimento humano, com múltiplos saberes que interagem e se complementam. O grande desafio dessas escolas é conseguir incorporar tecnologia e ciência como parte dos processos para responder às demandas artísticas, profissionais, sociais, econômicas e estéticas, para permitir o diálogo entre elas e para buscar a excelência pedagógica.

REFERÊNCIAS

- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 4ªed. Lisboa: Edições, v. 70, 2011.
- BARRETO, Mônica (Lua); DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. De norte a sul: Mapeando a formação em circo no Brasil. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0210>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19785>. Acesso em: 9 maio. 2024.
- BENITES, Larissa Cerignoni; NASCIMENTO, Juarez Vieira do; MILISTETD, Michel; FARIAS, Gelcemar Oliveira. Análise de conteúdo na investigação pedagógica em educação física: estudo sobre estagio curricular supervisionado. **Movimento**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 35–50, 2015. DOI:

<https://doi.org/10.22456/1982-8918.53390>.

Disponível

em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/53390>. Acesso em: 23 abr. 2024.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; COELHO, Tiago Furtado. Ginástica artística masculina: é sistemático o uso das superfícies elásticas no processo de treinamento? **Revista Brasileira De Educação Física E Esporte**, 30(1), 51-59. DOI: <https://doi.org/10.1590/1807-55092016000100051>. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/rbefe/article/view/115448/113051>. Acesso em: 09 maio 2024.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; ONTAÑÓN, Teresa Barragán.; SILVA, Erminia **Circo: horizontes educativos**. Campinas - SP: Editora Autores Associados. 2016.

BORTOLETO, M. A., CASTRO, A. C., & BELLOTTO, M. L. (2023). Body composition profile of Brazilian national circus school students. **Retos**, 52, 69–75. DOI: <https://doi.org/10.47197/retos.v52.101121>. Disponível em:

<https://recyt.fecyt.es/index.php/retos/article/view/101121>. Acesso em: 09 maio 2024.

BURTT, Jonathan Paul. **Pedagogy in performance: an investigation into decision training as a cognitive approach to circus training**. 2016. 369f. PhD thesis (Performing Arts). Western Australian Academy of Performing Arts. Edith Cowan University, Australia, 2016.

DAVID-GIBERT, Gwénola. **Les arts du cirque: logiques et enjeux économiques**. Paris: La documentation Française, Ministère de la culture et de la communication (DDAI), 2006.

DECKER, Adan; AUBERTIN, Patrice; KRIELLAARS, Dean. Body Composition Adaptations Throughout an Elite Circus Student-Artist Training Season. **Journal of Dance Medicine & Science**. 2021;25(1):46-54. DOI: [10.12678/1089-313X.031521g](https://doi.org/10.12678/1089-313X.031521g).

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. 2014. 345f. Tese Doutorado (Educação Física). Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FERREIRA, J. A Economia da Cultura e o Desenvolvimento do Brasil. CASTRO, F. L. de; TELLES, M. F. de P. (Coord.). **Dimensões econômicas da cultura: experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.

FERREIRA, Diego Leandro; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; SILVA, Erminia. **Segurança no circo: questão de prioridade**. Várzea Paulista, Editora Fontoura, 2015.

FLICK, Uwe. **Designing qualitative research**. Sage Publication, 2007.

- FUNK, Alison MacNeal. **Circus education in Québec: balancing academic and kinaesthetic learning objectives through an artistic lens**. 2017. 148f. Master (Arts). Department of Individualized Studies, Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, 2017.
- GUERRA, Arildo Sanches; PIAZZETTA, Tânia Regina; BOMBONATTO, Paula Regina. O circo da alegria e seus impactos sociais em Toledo PR e região. In: BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. (Org.). **Caderno de resumos do IV Seminário Internacional de Circo: inovação e criatividade**. Campinas, SP: FEF/UNICAMP; Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2018. Disponível em: https://www.fef.unicamp.br/fef/sites/uploads/caderno_resumos_-i4-sic_2018-12-12.pdf. Acesso em: 09 maio 2024.
- HOTIER, Hugues. **Un cirque pour l'éducation**. Paris: L'Harmattan, 2001. (Collection Arts de la piste et de la rue)
- HOTIER, Hugues. (Org.). **La fonction éducative du cirque**. Paris: L'Harmattan, 2003. (Collection Arts de la piste et de la rue)
- STERLING Jennifer J.; MCDONALD, Mary (Org.). **Sports, Society, and Technology: bodies, practices, and knowledge Production**. Singapore: Palgrave Macmillan, 2020.
- KRONBAUER, Gláucia Andreza; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. O circo e suas miragens: a escola nacional do circo e a história dos espetáculos na produção acadêmica brasileira. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, nº 52, p. 238-249, set, 2013. DOI: <https://doi.org/10.20396/rho.v13i52.8640240>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8640240/7799>. Acesso em: 08 maio 2024.
- LAFORTUNE, Sylvain; BURTT, Jon; AUBERTIN, Patrice. Introducing decision training into an elite Circus Arts training program. In: LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles R. **Cirque global: Quebec's expanding circus boundaries**. 1 ed. McGill-Queen's Press, 2016.
- LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles R. **Cirque global: Quebec's expanding circus boundaries**. 1 ed. McGill-Queen's Press, 2016.
- LESLIE, Deborah; RANTISI, Norma M. Creativity and place in the evolution of a cultural industry: the case of Cirque du Soleil. In: LEROUX, Louis Patrick; BATSON, Charles. R. **Cirque global: Quebec's expanding circus boundaries**. 1 ed. McGill-Queen's Press, 2016.
- LOPES, Daniel de Carvalho. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. 2015. 149f. Dissertação (Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2015.

- MAÑAS, Antonio Vico. **Gestão de tecnologia e inovação**. São Paulo: Érica, 2001.
- MASON, Jennifer. **Qualitative Researching**. 2nd Edition. SAGE Publications, 2002.
- ONTAÑÓN, Teresa Barragán; DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. Educação física e atividades circenses: o estado da arte. **Movimento**, v. 18, p. 149-168, 2012. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.22960>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/22960>. Acesso em: 09 maio 2024.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico**. 2ª Ed. Editora Feevale, 2013.
- REIS, Dálcio Roberto dos. **Gestão da inovação tecnológica**. São Paulo: Manole Ltda, 2004.
- ROCHA, Gilmar. Circo no Brasil: Estado da Arte. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. BIB, v. 70, p. 51-70, 2010. Disponível em : <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/344>. Acesso em: 09 maio 2024.
- ROSEMBERG, J. **Arts du Cirque: esthétiques et évaluation**. França: L'Harmattan, 2004.
- SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Fascínio Circense: arte e pedagogia da Escola Nacional de Circo**. Belo Horizonte: Editora Rona, 2016.
- SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana; Rio de Janeiro: Funarte, 2007
- SILVA, Erminia. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar. **Palco Giratório 2011: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas**. Rio de Janeiro, p. 12-21, 2011. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/d4771e5b-06c0-47a9-9d5f-e588c6de824a/catalogo_Palco_Girat%C3%B3rio_2011.pdf?MOD=AJPERES&CONVERTTO=url&CACHEID=d4771e5b-06c0-47a9-9d5f-e588c6de824a. Acesso em: 09 maio 2024
- THOMAS, Jerry R.; NELSON, Jack K.; SILVERMAN, Stephen J. **Métodos de pesquisa em atividade física**. Artmed Editora, 2009.
- WALLON, Emmanuel. (org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.



CIRCO-TEATRO IRMÃS FERREIRA
Uma árvore de múltiplos galhos

CIRCO-TEATRO IRMÃS FERREIRA
Um árbol com muchas ramas

IRMÃS FERREIRA CIRCUS-THEATER
A tree with many branches

Murilo de Paula Souza¹

<https://orcid.org/0009-0002-9592-8612>

Resumo:

Neste artigo parto de entrevistas, documentos e memórias da família Ferreira para apresentar seu processo de entrada para o circo-teatro na década de 1940, no interior do estado de São Paulo, sua constituição como família circense e as diversas transformações vivenciadas em sua trajetória no picadeiro até a década de 1990, refletindo o caráter mutável e de constante diálogo com a realidade sociocultural, espaços geográficos e períodos históricos. Proponho também uma reflexão sobre a memória e saberes circenses como geradoras do processo ativo de construção de narrativas, experiências e afetos que constituem a identidade e o modo de vida da família mesmo após deixar as lonas. Com esse artigo busco contribuir com os esforços de diversas/os pesquisadoras/es na construção da história e memória do circo no Brasil.

Abstract:

In this article we start from interviews, documents and memories of the Ferreira family to present their process of joining the circus-theater in the 1940s, in the interior of the state of São Paulo, their constitution as a circus family and the various transformations experienced in their trajectory in the arena until the 1990s, reflecting the changing character and constant dialogue with sociocultural reality, geographic spaces and historical periods. We also propose a reflection on circus memory and knowledge as generators of the active process of constructing narratives, experiences and affections that constitute the family's identity and way of life even after leaving the stage. With this article we seek to contribute to the efforts of several researchers in the construction of the history and memory of the circus in Brazil.

Palavras chave: Circo-teatro, Circo e Memória, Circo-família, Circo itinerante, Identidade circense

Keywords: Circus-theater, Circus and Memory, Circus-family, Traveling circus, Circus identity

Vestígios e heranças circenses – um caminho aberto pelo imaginário

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da universidade de Brasília - UNB. Pesquisa em andamento. Linha de Pesquisa Cultura e Saberes em Artes Cênicas - Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Boas - bolsa CAPES. Integrante da Nave Gris Cia. Cênica e professor de artes na Secretaria de Educação do Distrito Federal.

A escrita desse artigo se deu durante o processo de pesquisa acadêmica de mestrado em artes cênicas¹ e cujo objetivo é o registro e a contextualização das memórias do Circo-Teatro Irmãos Ferreira e das diversas experiências da família Ferreira e seus integrantes no contexto circense. Os Ferreira adentram o universo do circo em meados da década de 1940, no interior do estado de São Paulo e se constituem como família circense em atividade contínua até a década de 1990. Tendo por material as entrevistas realizadas com a geração mais velha da família, as observações “em campo” e o acervo documental preservado por seus membros, a pesquisa tem como bases metodológicas a história oral e documental em diálogo com a etnografia, aliadas para a construção de narrativas e análises de materiais que entrelaçam memórias, vivências, falas, afetos de muitas pessoas.

As entrevistas utilizadas para a pesquisa foram filmadas entre setembro e dezembro de 2021, inicialmente com o intuito de realizar um filme documentário sobre o circo. A captação audiovisual foi possibilitada na época por um apoio do Itaú Cultural, resultando também na produção do mini documentário Circo-Teatro Irmãos Ferreira, que integrou a programação paralela da Ocupação Benjamim de Oliveira². Como os entrevistados moravam em diferentes municípios as entrevistas foram realizadas em Franca e Rincão/SP e Camanducaia/MG. Embora não houvesse uma finalidade acadêmica naquele momento, havíamos pensado um recorte para o documentário, elencando pontos fundamentais a serem abordados. Na condução das entrevistas buscamos ao máximo preservar a espontaneidade dos relatos, solicitando às/aos entrevistadas/os inicialmente que simplesmente falassem sobre a história da família e sua experiência no circo. A partir dos temas surgidos durante o relato, íamos introduzindo perguntas previamente elaboradas ou mesmo suscitadas durante a entrevista. Para esse artigo, os trechos das entrevistas utilizados foram transcritos preservando ao máximo a forma como foram ditos. Solicitamos previamente a cada entrevistada/o que pudessem nos apresentar fotos, panfletos e outros registros que tivessem disponível, o que contribuiu para a construção de uma base documental e também como suporte no momento das entrevistas.

Já o diálogo etnográfico se dá a partir de minha condição como membro da família, que me possibilitou ao longo dos anos uma observação do cotidiano familiar, mais próximos de parte dos parentes e em outros casos através de encontros pontuais, porém muito significativos. Deu-se também pela vivência e observação durante as gravações das entrevistas. Esse olhar para o cotidiano e para os processos de construção de memória e identidade familiar torna-se uma das linhas fundamentais para pensar a pesquisa.

² A Ocupação Benjamim de Oliveira foi realizada pelo Itaú Cultural em São Paulo, de 27 de novembro de 2021 à 13 de março de 2022. Com curadoria do Núcleo de Artes Cênicas e do Observatório do Itaú Cultural e Erminia Silva.

Descendente da família Ferreira por parte dos meus avós maternos, mas não tendo vivido sob a lona, minha experiência com o circo se construiu pelos seus vestígios: as histórias contadas pela minha avó e avô; bordões de palhaço e frases dos melodramas presentes na fala cotidiana de minha avó; as vezes em que ela me pintava de palhaço; as modas de viola, xotes e guarânias tocadas no violão e sanfona - pão diário na casa de meus avós; os álbuns de fotos que me fascinavam com imagens de um circo em preto e branco; os encontros de final de ano em que saíamos de Franca, minha cidade natal, para nos juntarmos ao restante da família, minhas tias-avós, primas e primos, no pequeno município de Rincão. Nestes eventos familiares, a festa se estendia por dias e, à celebração natalina ou réveillon (datas em que geralmente se davam esses encontros), se sobrepunha uma espécie de celebração do circo. Em meio aos risos, conversa alta e a fumaça do churrasco, montava-se a banda com direito a microfone, bateria e guitarra. As pessoas se fantasiavam, maquiavam, improvisavam cenas. Vedetes, palhaços e músicos surgiam e desapareciam inesperadamente, num espetáculo caótico em que todos eram artistas e espectadores, e mesmo quem se furtasse a ocupar o “foco da cena” poderia ser convocado ao improviso.

Esse circo manifesto através de seus vestígios sempre teve sobre mim um poder de sedução, seja pela produção de um imaginário muito diverso daquele produzido por uma cidade industrial como Franca, seja pela incompletude com que esse mundo do circo se apresentava para mim, abrindo larga margem para um mergulho vívido na imaginação. Herdar essa história familiar influenciou escolhas pessoais e profissionais, como a opção pela formação em Artes Cênicas e, mais recentemente, uma busca por registrar e adentrar mais profundamente as memórias familiares do circo. Esse processo de registro tem se dado através da produção de um filme documental iniciado em 2021³ e da pesquisa acadêmica, que me permite outras interlocuções e aprofundamento do olhar, contextualizando a experiência circense da família Ferreira dentro de um panorama mais amplo da produção circense, sobretudo naquela referenciada no interior paulista a partir da década de 1940. Como pesquisador pertencente à família que estudo, não me é possível realizar a pesquisa ignorando a dimensão simbólica e afetiva a que estou sujeito e o lugar que ocupo no contexto familiar, nem tão próximo da experiência circense, nem tão distante, uma vez que o circo sempre esteve presente na tessitura do cotidiano e memória familiar. Ao organizar e mapear visualmente os materiais de pesquisa e diante de histórias que se desdobram através de suas diversas personagens, formou-se para mim uma estrutura semelhante à imagem de uma árvore de múltiplos galhos.

Genealogia do Circo-Teatro Irmãs Ferreira – uma árvore de múltiplos galhos

³ Para essa etapa de registros e produção do minidocumentário contei com a parceria artística de Sandra Mara de Paula, Maria Thais Santos Lima, Ygor Boy e Morris Picciotto, além do apoio do Itaú Cultural.

Joaquim Ferreira era descendente de portugueses, violeiro e compositor autodidata, nascido em Guará, um pequeno município no interior paulista. Sua esposa, Gersina Ferreira, era uma mulher de descendência afro-indígena, cuja história anterior ao circo é repleta de lacunas e narrada pelos familiares com alguma resistência por ser “uma história muito triste”. Joaquim, segundo relatos da família, trabalhava no campo, mas foi acometido por um problema de saúde que causou grande dificuldades de caminhar, o que, para um homem interiorano e analfabeto, minava as possibilidades de trabalho. Com a família passando dificuldades financeiras, dispôs de seus dotes musicais para ensaiar as duas filhas mais velhas que se apresentavam em bares e rodoviárias da região onde passavam o chapéu. Cantavam no “Bar do Mamute” quando foram vistas por um “secretário de circo”, chamado Mário Furquim, o Miúdo, que estava na cidade de Barrinha/ SP para “fazer praça”, o que na linguagem circense significa ir a próxima cidade em que o circo irá montar a lona para negociar com as autoridades locais e datas de montagem da lona, conhecer as condições do local e estradas, obter informações sobre o público local, entre outras atribuições (Silva, 2008).



Irmãs Mercedes e Carmelinda Ferreira, primeira década de 1940.
Acervo particular da Família Ferreira.

Encantado com a apresentação das irmãs Carmelinda (Fia) e Mercedes, então com aproximadamente 12 e 10 anos, o secretário se aproximou para com falar de Joaquim Ferreira. Carmelin da Ferreira lembra esse momento em seu relato:

Ele [o secretário] falou assim: nossa, essas meninas cantam demais. O senhor me dá licença, o senhor não vai mais trabalhar aqui em bar. De hoje para frente o senhor vai ficar na sua casa e nós vamos contratar o senhor para fazer um show no circo. (Carmelinda Ferreira, em entrevista concedida ao autor, 2021)

Aceito o convite para se apresentarem no Circo Irmãos Miranda, dias depois estrearam no picadeiro como Irmãs Ferreira. A apresentação agradou ao público e a família seguiu com o circo

iniciando sua longa trajetória circense. Na época já eram nascidos cinco filhos do casal, as já citadas irmãs, José Joaquim (Pipoquinha), Merle Mare e Eurípedes (Lico). Outros seis nasceriam já sob a lona: Dirce, Diva, Devanir (Deva), Gilberto, Sônia e Cida.

O Circo Irmãos Miranda foi a escola para a família Ferreira. Os relatos da família reiteram o papel de Miúdo, secretário do circo, que se tornaria futuramente esposo de Carmelinda, como aquele que lhes “ensinou tudo”. Foi o maior responsável por transmitir à família os conhecimentos circenses, processo que fica evidente na fala de Merle Mare:

Ali começou nossa jornada no circo, ali eu aprendi as coisas no circo, minhas irmãs, além de cantar, trabalhavam no teatro, aprenderam a fazer trapézio, aprenderam a fazer acrobacia. Ali que começou nossa vida artística, a família foi aumentando, meu pai fez um circo para ele, estava tudo gente criada, moças, moços, tudo trapezista, malabarista, equilibrista... (Merle Mare de Paula, em entrevista concedida ao autor, 2021)

Essa forma de iniciação no circo-família, mediado por um “mestre”, e o processo de reconhecimento de sujeitos e famílias que entram para o circo como artistas “tradicionais” é estudada pela pesquisadora Erminia Silva em sua dissertação de mestrado, que a esse respeito irá observar:

Ser tradicional, para o circense, não significava e não significa apenas representação do passado em relação ao presente⁴. Ser tradicional significa pertencer a uma forma particular de fazer circo, significa ter passado pelo ritual de aprendizagem total do circo, não apenas de seu número, mas de todos os aspectos que envolvem sua manutenção. (Silva, 1996, p.56)

A experiência no circo Irmãos Miranda constituiu as raízes que permitiram que, já na década de 1950, meu Bisavô Joaquim Ferreira montasse seu próprio circo. Miúdo, que era casado com uma das artistas do circo dos Miranda, rompe com ela e se torna sócio de Joaquim. A nova lona estreia em Guaraçaí/SP, adotando o nome do município – Circo Guaraçaí.

Não foi possível ainda precisar o ano exato de sua inauguração, mas há fotos datadas de 1957 que atestam que neste ano o circo estava em atividade. A partir desses registros também conseguimos observar a estrutura física, formada apenas por picadeiro e onde se vê ao fundo uma cor tina sobre a qual se lê a palavra “Variedades”.



Apresentação circo Guaraçaí - Clementina/SP – déc.1950. Acervo particular da Família Ferreira.

O Circo Guaraçaí, pouco tempo depois, foi rebatizado como Circo-Teatro Irmãos Ferreira. Embora fosse comum a alguns circos da época levarem o nome das cidades de origem, a escolha destoava do caráter itinerante do circo, o que teria motivado, segundo relata os familiares, a renomeação. A data da mudança, bem como o período em que manteve o novo nome é imprecisa, o que se sabe é que também foi utilizado por um curto espaço de tempo, possivelmente até os primeiros anos da década de 1960.

Apesar da brevidade de seu uso, o nome Circo-Teatro Irmãos Ferreira é central e simbólico na memória familiar. Um nome-tronco que sintetiza muitos elementos da trajetória e identidade familiar. É o nome mais evocado pelas/os entrevistadas/os para se referir aos primórdios do circo. A força deste nome na memória familiar me parece estar fundamentado em alguns elementos: evoca o nome da dupla formada por Carmelinda e Mercedes, a gênese da história da família no circo e traz o nome Ferreira, afirmando sua identidade como família circense. O protagonismo feminino presente no nome do circo é um importante aspecto a ser analisado. Era muito comum naquela época que os circos familiares fossem nomeados como “Irmãos...” seguido do sobrenome da família, mas eram raros os circos nomeados de “Irmãos...”, como é o caso do Circo-Teatro Variedades Irmãos Silva (Silva e Abreu, 2009) e Circo-Teatro Irmãos Ferreira. O protagonismo feminino no circo da família já se evidencia na proporção de mulheres, de 11 irmãs/irmãos, 7 são mulheres e apenas 4 homens. No

contexto em que os circos mantinham uma estrutura patriarcal - o que não deixou de ser realidade também no circo estudado -, a preponderância de mulheres na família nos provoca a olhar as tensões e interseccionalidades das relações de gênero no contexto deste circo familiar e para a participação das mulheres nas várias instâncias que constituem a vida circense. No decorrer da trajetória da família Ferreira, as mulheres da família assumem em diversos momentos, funções administrativas e de direção do circo, mais comumente a cargo dos homens nas divisões dos trabalhos presentes nos circos familiares.

Ainda sobre o nome adotado pelo circo, é notável que passam a se anunciar como Circo Teatro. Há imprecisão nos relatos quanto ao período em que o teatro passou a ser representado, mas as falas das irmãs mais velhas indicam que as peças já eram representadas desde a experiência no circo da família Miranda. De qualquer forma, a incorporação de circo-teatro ao nome atesta um momento de consolidação e evidência desse formato de espetáculo, comum entre os circos familiares da época. O espetáculo de circo-teatro, em geral, era dividido em duas partes, sendo a primeira de variedades e a segunda de teatro, com apresentação de diferentes gêneros como farsas, operetas, comédias, dramas, pantomimas (Silva, 2022) ou mesmo dividido em três partes, com variedades, hora do rádio e o teatro como terceira parte, como aparece nos relatos da família:

Antigamente o espetáculo de circo era dividido em três partes: circo de variedades, que era trapezista, malabarista, no picadeiro. Depois tinha a hora do rádio, que era show. As artistas viravam cantoras, aí cada uma cantava. Eu cantava vestida de baiana com os negócios na cabeça, a Mercedes fazia dupla com a Fia (Carmelinda). Assim era a hora do rádio no circo, todos cantavam. E depois tinha as peças, os dramas, que hoje não se faz mais. Era a coisa mais linda que tinha. O mundo não me quis, o Céu uniu dois corações, Cabocla Tereza, Canção de Bernadete, o Ébrio... (Merle Mare de Paula, em entrevista concedida ao autor, 2021)



Panfleto de divulgação do Circo-Teatro Irmãs Ferreira, déc.1950. Acervo particular da Família Ferreira.

O fato da “hora do rádio” ser referenciada pelos Ferreira como uma parte independente no espetáculo, enfatiza o lugar de destaque que a música ocupava no espetáculo e a sua importância para a família, mas aponta também para um contexto mais amplo do circo na época. Os circos foram no século XIX e ao menos até a década de 1970 um dos principais espaços de apresentação e divulgação

da produção musical, que incluía a atuação dos palhaços cantores, como Polydoro, Eduardo das Neves e Benjamim de Oliveira (Silva, 2022; Tamaoki, 2020), como a circulação de músicos já reconhecidos pela indústria do rádio e do disco, no início do século XX, além dos próprios artistas circenses, que tocavam nas bandas dos circos, e músicos da praça, a exemplo da própria dupla composta por Carmelinda e Mercedes Ferreira.

Para além dos momentos musicais, houve uma permeabilidade muito grande entre a música sertaneja e a cena teatral circense, com dramas que representavam o universo cultural sertanejo, canções que inspiravam roteiros e incorporação das canções ao próprio espetáculo, cujo um dos exemplos mais conhecidos são os dramas escritos por José Fortuna⁴⁵ representados pela sua trupe Os Maracanãs e presentes nos repertórios de grande parte circo-teatros da época. Ainda é muito pouco reconhecida a importância do circo como arte de amplo alcance social, circulando desde as maiores às menores cidades do país. O circo se constituiu como importante base cultural na formação do gosto popular, com significativa influência na música e na indústria radiofônica e na formação da televisão e do cinema nacionais, uma vez que na instauração desses meios de comunicação no Brasil, muitos artistas que foram para frente das câmeras haviam construído suas carreiras ou ao menos passado pelo picadeiro (Silva, 2022).

Em 1959, Joaquim Ferreira falece, instaurando um momento de crise e rompimentos. Sem a presença do “patriarca” – adjetivo frequente nos relatos de seus filhos – e parte dos filhos já adultos, tornou-se difícil manter a unidade familiar. Pouco tempo depois de sua morte o tronco se dividiu: José Joaquim, que na família só é chamado por seu nome de palhaço, Pipoquinha. Era o irmão mais velho do sexo masculino e, de acordo com o costume patriarcal da época, herdou a administração do circo, rebatizado posteriormente como Circo Nacional, nome que se manteve até a década de 1990. Embora a maior parte da família se manteve sob esta lona, alguns de seus membros saíram em busca de outras experiências, trabalhando como artistas contratados ou inaugurando outros circos.

Mercedes e seu então marido Miguel Valasco, um homem da praça que abandonou sua carreira de bancário para se tornar artista de circo, deixam o Circo Nacional e vão trabalhar como artistas contratados do Circo Irmãos Santos. Eurípedes Ferreira, depois de um tempo também se junta a eles. Em 1965, Eurípedes e Miguel constroem em sociedade o Circo-Teatro Colina. Dessa outra

⁴ A tese A ARTE POLISSÊMICA DE JOSÉ FORTUNA: DA MÚSICA SERTANEJA AO TEATRO CIRCENSE (1948-1983), de Jaqueline Gutemberg, é um importante trabalho para a compreensão da relação entre o circo e a música sertaneja.

ramificação que se abre, irá se seguir uma série de desdobramentos que passam por sociedades com outras famílias circenses, rearranjos entre os membros da família e recorrentes mudanças de nomes. Dos circos que se sucederam ao Circo-Teatro Colina, mapeados a partir do relato de Devanir Ferreira, estão: Circo-Teatro 7 Estrelas (década de 1970), Circo Latino Americano (década de 1970), Circo Record (1980-1984), Circo Brasil 2000 (1986-1992), Gran Miami Circus (1989-1994), New World Circus (1994-1997), Circo-Teatro Tiriri (2016-2017).

A partir dos nomes adotados desde o Circo-Teatro Irmãs Ferreira é possível estabelecer uma relação direta com as transformações vivenciadas pelas artes circenses de forma mais ampla em relação ao contexto histórico do país. Partem inicialmente de uma experiência prévia do circo de variedades; se identificam como circo-teatro de meados da década 1950 a 1970; observa-se, sobretudo entre as décadas de 1970 e 1980, nomes que denotam uma identificação nacional, explícitos em Circo Nacional e Brasil 2000 e indiretamente em Circo Latino Americano; já na década de 1990 é notável nos nomes a forte influência do “circo americano”, referenciado também como circo de tiro, com maior ênfase nos números de variedades e que exigiam grandes estruturas, como globo da morte, jaulas para números com animais e sem a presença do teatro.

Interessante notar que, em 2016, há uma breve iniciativa de retomar ao circo-teatro, com uma estrutura bem reduzida e voltada exclusivamente a representações teatrais. No espaço de um artigo não é possível analisar profundamente as motivações de cada uma dessas mudanças, mas em linhas gerais chama a atenção o processo dinâmico da experiência circense da família Ferreira, num período de profundas mudanças do contexto sociocultural e político do país, com a expansão dos meios de comunicação digitais e diversificação da indústria cultural (Souza Junior, 2011).

Uma das características mais interessantes do circo é sua capacidade de transformação e adaptação e incorporação de diversos elementos técnicos e estéticos ao seu espetáculo, constituindo-se como “um grupo que sempre articulou saberes e técnicas artísticos tendo como referência definidora um processo de permanente de (re)elaboração e (re)significação” (Silva, 2008, p.94). Em constante diálogo com seu público, as transformações de ordem social, política, cultural e econômica implicam sempre na busca de novas estratégias pelo circenses para manutenção de sua arte e modo de sobrevivência. Tal processo não deve ser visto como resultante de uma subserviência do artista circense ao seu público ou às condições contextuais vividas. Há, sem dúvida, no artista circense a necessidade e o desejo de agradar a plateia e garantir as arquibancadas cheias, mas observa-se também um constante processo de criação, inovação e proposição formal e temática na dinâmica do circo.

Para além das transformações motivadas pela relação com o contexto externo, há também outras de ordem interna e muitas vezes privada das famílias e que podem passar despercebidas se não olharmos para a dimensão íntima da vida do circo. É o caso por exemplo do nome Circo-Teatro Sete Estrelas, que marca o período em que a família se iniciou na umbanda e faz referência ao Caboclo Sete Estrelas. De forma velada, os cultos eram realizados em uma barraca no fundo do circo, onde entidades da religiosidade afro-indígena – Exus, Caboclos e Pretos velhos –, eram recebidas numa gira sem atabaque – evidente estratégia de autoproteção. A religiosidade afro-brasileira seria mais uma motivação para o preconceito, uma vez que sobre os circenses “havia uma constante vigilância sobre como viviam, trabalhavam, dormiam, comiam, moravam e sobre o comportamento de seus homens, mulheres e crianças, por parte da sociedade sedentária” (Silva, 1996, p. 113).

Embora a relação com a umbanda não tenha influência formal sobre o espetáculo, estava implicada na vida cotidiana da família como sustentação espiritual. Recordo-me que, em uma das poucas vezes em que estive no circo durante a infância, na década de 1990, vi a tia Mercedes defumar as arquibancadas após o espetáculo, eu não compreendi na época o significado daquele ato, mas a imagem fixou-se na minha memória. Esse e outros eventos de ordem privada me instigam a olhar o circo não somente por um viés histórico e espetacular, mas também em intersecção uma análise antropológica, que contemple o processo dinâmico de produção e manutenção da memória familiar que se dá no cotidiano. Como o circo se mantém como memória, afetos, modos de viver mesmo após o baixar das lonas?

Em entrevista Devanir Ferreira faz o seguinte relato:

O circo é um mundo à parte. Todo circo tem uma cerca e você vive ali dentro, seu mundo é ali. Você sai para comprar alguma coisa fora, mas você está em um lugar completamente diferente, porque você não pertence a lugar nenhum. Naquela época você morava no circo, a sua convivência era ali. (Devanir Ferreira, em entrevista concedida ao autor, 2021)

Como esse mundo à parte encontra ecos na forma como a família se reorganizou em um contexto sedentário? Esse mundo no mundo, dividido entre o lado de dentro e de fora do gradil, é recorrente nos relatos de circenses. A pesquisadora Erminia Silva ao estudar o circo-família, conceito utilizado pela autora, identifica como elementos centrais para sua estruturação processos de “sociabilização/formação/aprendizagem e organização do trabalho” (Silva, 1996) próprios e diversos daqueles encontrados na sociedade sedentária, produzindo uma relação complexa entre esses dois mundos (Duarte, 1993). A partir do relato de Devanir Ferreira, em consonância com as falas de di

versos outros circenses, podemos afirmar que o mundo atrás das cercas do circo produz sujeitos autônomos e com múltiplas habilidades que, além das habilidades artísticas, incluem também pintar, “desenhar letras”, fazer instalação elétrica, soldar, consertar automóveis, costurar a lona do circo, criar figurinos e cenários etc.:

O cara de circo é polivalente, qualquer pessoa... por exemplo, os meus meninos, tudo quanto é tipo de emprego que eles tiveram (fora do circo), eles sempre foram o topo, os caras já iam passando eles. Por quê? É desenrolado! Naquele mundo do circo que a gente vivia, você tinha que aprender tudo, você aprende tudo ali. Se você precisar de costura, eu sei costurar, se você precisar que eu pinte, eu vou pintar: casa, portão, qualquer coisa. Porque se aprende no circo. Você pinta cenário, não tem ninguém para pintar. Escrever tabuleta, na época em que eram cartazes, a gente que escrevia. Você aprende a fazer letra. Você faz tudo, então o circo é uma escola... (Devanir Ferreira, em entrevista concedida ao autor, 2021)

Relatos como estes são recorrentes entre circenses que viveram a experiência do circo itinerante e atestam como a memória e os aprendizados no circo são a base de sustentação a partir da qual se estabelecem outras formas de se relacionar com mundo sedentário. A diferença entre esses dois mundos – espaço externo e interno à cerca – é frequentemente evocada nas falas de circenses, no entanto, o processo de pesquisa tem me levado a analisar o circo a partir de uma divisão tríplice. O circo familiar me parece se constituir na relação de três espaços/instâncias que simbolicamente tenho identificado como: a praça (mundo exterior), o picadeiro (onde acontece o rito de encontro entre o mundo exterior e interior através do espetáculo) e o fundo do circo (espaço da vida cotidiana e privada do circo). Cada um destes espaços parece exigir da pessoa circense modos diferentes de comportamento e interação social, atravessadas por questões morais, culturais, recortes de gênero e raça, cuja complexidade só pode ser compreendida ao olhar para o inter cruzamento destes três aspectos da vida do circense. Nessa tríade, o fundo do circo é revelador de camadas inimagináveis a quem observa apenas o espetáculo, desde aquelas que correspondem às práticas comuns e necessárias à manutenção dos circos familiares, como aquelas que são específicas a cada família.

Saberes, memória e identidade circense no mundo sedentário

Após deixar os picadeiros e assumir uma condição sedentária, a dimensão do espetáculo deixa de existir e o artista circense se integra e se adequa ao mundo exterior, antes identificado como praça. Os múltiplos conhecimentos técnicos aprendidos no circo são instrumentos para inserir-se nesse outro

contexto, mas é justamente no convívio familiar, nos momentos de encontros festivos restritos à família, que se manifesta a memória do circo. Seria possível estabelecer um paralelo entre o fundo do circo e o fundo da casa em Rincão, quando através da festa se atualiza a memória circense?

Anos atrás, em uma das festas familiares, os parentes que viveram a experiência do circo decidiram recriar um espetáculo para que os mais jovens conhecessem como era. O fundo da casa se tornou então picadeiro. A memória do circo é sempre evocada com muito orgulho por todos, e esse espetáculo cujos espectadores foram os próprios familiares teve a evidente intencionalidade de reviver a experiência do picadeiro e de manutenção da memória circense e familiar, o que se desdobrou também nos registros fotográficos e audiovisuais feitos durante a apresentação, posteriormente, replicados em DVDs e distribuídos entre os familiares.

Há outros modos de manutenção da memória que só podem ser observados com a observação feita ao longo dos anos e se manifestam de forma sutil. Quando parte da família se estabeleceu em Rincão, na década de 1990, Gilberto Ferreira, um dos irmãos mais novos, instalou seu trailer no fundo do quintal. Eu era criança e o trailer do tio Gilberto no fundo do quintal exercia sobre mim um certo fascínio, mas com os anos e a exposição ao tempo foi se deteriorando. Nas últimas visitas que fiz a Rincão encontrei uma construção de alvenaria exatamente no lugar antes ocupado pelo velho trailer, o que comumente chamamos edícula, mas que ao sobrepormos à imagem do trailer podemos identificar alguns elementos que fazem lembrá-lo, o formato, a porta elevada do chão por alguns degraus, a posição da janela, é como se ele quisesse manter na construção de tijolos algo da experiência de habitar o trailer. Aficionado por cinema, Tio Gilberto é um colecionador de filmes e tem a coleção completa do Chaplin, dos três patetas, comédias, mas é também em sua edícula-trailer que ele guarda muitos registros da família em vídeo e áudio, incluindo gravações em fita K7 de composições musicais de seu pai Joaquim Ferreira, cantadas pelas irmãs Ferreira.

Inevitavelmente a materialidade dessa pesquisa está fundamentada na memória e no processo dinâmico de produção e manutenção da memória familiar. As memórias não se deixam escravizar pela cronologia dos fatos, ainda que se pergunte algo específico sobre determinado momento histórico, há sempre digressões, referências as experiências do circo que atravessam o tempo, uma vez que na oralidade “se cruzam passado, presente e futuro; temporalidades e espacialidades; (...) registro e invenção; fidelidade e mobilidade; dado e construção; história e ficção; revelação e ocultação” (Neves *apud* Delgado, 2006, p. 18). As memórias mais antigas do circo são fruto do constante processo de reconstrução das narrativas, do processo de contar e recontar e, assim, produzir e partilhar memórias que parecem influir diretamente na experiência presente e na construção da

identidade como circense e de seus descendentes, em construções simbólicas e práticas da vida.

Em sua fala para o minidocumentário gravado em 2021, Sandra Mara (filha de Merle), que tem sido uma importante interlocutora para esta pesquisa, tece a seguinte reflexão:

O circo no modo como eu o percebo, não é apenas um local de entretenimento. É uma estrutura, é um lugar capaz de promover sustento, moradia, rica experiência, pertencimento, dignidade e oportunidade de desenvolvimento de habilidades e talentos. A forma como meus avós maternos saíram de uma cidadezinha do interior de São Paulo, onde viviam em situação de escassez, e vieram a se tornar proprietários de um circo é no mínimo curiosa. Essa circunstância tão singular que compõe a história da minha família e perpassa minha vida desde sempre, acredito que é uma história que merece ser contada. (Sandra Mara de Paula, Minidocumentário Circo-Teatro Irmãs Ferreira, 2022)

Sua fala atesta um sentimento de pertencimento e de potência compartilhada por toda a família. Nas entrevistas, quando perguntados sobre as dificuldades vivenciadas no circo, não deixam de relatar várias e duras adversidades, mas essas nunca são as primeiras memórias narradas, nem as que são mais enfatizadas. Há, de modo geral, um sentimento positivo em relação às memórias do circo, transitando entre a alegria e a nostalgia. Como pesquisador, me cabe a dúvida se há uma tendência dos entrevistados em ocultar experiências negativas e narrar aquelas memórias mais felizes. Em entrevistas, em que a produção de um registro é explícita há sempre uma escolha por parte dos narradores sobre o que gostariam de ver registrado de sua história, no entanto, mesmo em conversações informais o circo raramente é lembrado por suas agruras. As dificuldades enfrentadas pela família e o processo que inviabilizou a continuidade da atividade circense não são ocultados, por outro lado a experiência do circo muitas vezes é evocada como possibilidade de soluções para as adversidades cotidianas, seja pela aplicação da pluralidade de saberes adquiridos, seja por uma certa ética de família circense que permanece viva, como o forte vínculo familiar e um modo ativo de lidar com os problemas.

Minha avó quando perguntada sobre como está, às vezes responde em tom jocoso “do que tem não falta nada”, provavelmente mais uma das tantas falas reaproveitadas das peças que encenava na juventude, mas por muito tempo achei que era uma forma de dizer, não dizendo, que algo não estava bem, que algo faltava. Compreender melhor o mundo do circo me fez olhar com outros olhos para esta fala, que entendo como uma certa subversão pelo humor das dificuldades cotidianas e a capacidade de produzir soluções criativas a partir daquilo que se tem. Esta capacidade dialógica entre

resiliência e criatividade me parece permear não só as experiências cotidianas dos ex-circenses que observo, mas está na base do modo de viver circense e necessária à sobrevivência do próprio circo, à sustentação de sua autonomia, de sua natureza mutável, relacional, em constantes transformação.

Nas últimas décadas temos observado um crescente número de pesquisas sobre circo, o que só vem a reafirmar a multiplicidade e diversidade das experiências circenses, uma arte que nasce e se mantém através de sua capacidade de agregar múltiplas linguagens e de adaptação a cada contexto, o que de algum modo torna o circo sempre contemporâneo, ou para dizer de outra forma, “na moda” (Silva, 2008). É justamente por sua diversidade e características regionais que a historiografia do circo se torna importante para sua melhor compreensão e para confrontar perspectivas muito seletivas as artes circenses. A partir da história da família Ferreira é possível estabelecer vários paralelos com a experiência de outros artistas circenses e é exemplar do processo de iniciação que artistas e pessoas da praça passavam para integrar esse “mundo à parte”. É possível observar as formas específicas de como essa família se organizou, construiu sua identidade circense e protagonizou sua trajetória no circo e fora dele. A pesquisa contribui também para a construção de uma historiografia regionalizada dos circos que circularam o interior do estado de São Paulo e Minas Gerais para o reconhecimento de sua importância cultural nessas regiões ainda muito pouco estudadas em comparação aos estudos circenses voltados ao eixo Rio-São Paulo. Assim esse artigo busca contribuir para a construção desse mosaico da presença no circo no interior do país.

Entrevistas

FERREIRA, Carmelinda; VALASCO, Mercedes Ferreira. Entrevista concedida a Murilo de Paula Souza. Rincão/SP, 10 de dezembro de 2021.

FERREIRA, Devanir. Entrevista concedida a Murilo de Paula Souza. Camanducaia/MG, 07 de outubro de 2021.

PAULA, Merle Mare de. Entrevista concedida a Murilo de Paula Souza. Franca/SP, 26 de setembro de 2021.

PAULA, Sandra Mara de. In: Circo-Teatro Irmãs Ferreira. Direção de Murilo De Paula. São Paulo, 2022. <https://youtu.be/V012inoP2tU>

Referências

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo e identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUTEMBERG, Jaqueline. **A arte polissêmica de José Fortuna: da música Sertaneja ao teatro Circense (1948 -1986)** Tese. Doutorado em História. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em História, Uberlândia, 2018.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes: o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX**. 1996. 162f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1583268>. Acesso em: 30 abr. 2023.

SILVA, Erminia e ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2009.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. Org. Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural. Editora WMF Martins Fontes, 2022.

SILVA, Ermínia. “O circo sempre esteve em moda”. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (org). **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos**. São Paulo: Hedra, 2008. v. 1, p. 90-97.

SOUSA JUNIOR, Walter. **Mixórdia no Picadeiro - Circo Teatro Em São Paulo 1930-1970**. São Paulo: Editora Fapesp, 2011.

TAMAOKI, Verônica (org). **O Diário de Polydoro**. 1. ed. São Paulo: Centro de Memória do Circo, 2020.



**CIRCO E IMERSÃO:
Possibilidades de atualização através do Vídeo 360°**

**CIRCO E INMERSIÓN:
Posibilidades de actualización mediante Vídeo 360°**

**CIRCUS AND IMMERSION:
Possibilities of updating through 360° Video**

Yerko Saraiva Haupt¹

<https://orcid.org/0009-0005-2505-5256>

Resumo

Desde sua fundação, o circo pode ser reconhecido como uma arte imersiva, com elementos estruturais e estéticos que transportam o espectador para ambientes fantásticos. Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre a imersão no contexto circense, baseando-se no conceito de imersão de Oliver Grau (2007) e Janet Murray (2003), relacionando outras artes imersivas. O artigo também analisa as possibilidades de atualização dessa característica imersiva do circo por meio das tecnologias contemporâneas de imersão, com ênfase no vídeo 360°, a partir de experimentações circenses com essas tecnologias. Ao reconhecer o potencial das novas tecnologias, abrem-se oportunidades para inovações nas criações circenses, promovendo renovação na era digital.

Palavras-chaves: Circo, Imersão, Tecnologias, Vídeo 360°.

Resumen

Desde su fundación, el circo puede ser reconocido como un arte inmersivo, con elementos estructurales y estéticos que transportan al espectador a ambientes fantásticos. Este artículo propone una reflexión crítica sobre la inmersión en el contexto circense, a partir del concepto de inmersión de Oliver Grau (2007) y Janet Murray (2003), relacionando otras artes inmersivas. El artículo también analiza las posibilidades de actualizar esta característica inmersiva del circo a través de tecnologías de inmersión contemporáneas,

¹ Universidade Federal da Bahia, mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). Bacharel em Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor de Circo do Espaço OKAN. Artista independente.

con énfasis en el video 360°, a partir de experimentos circenses con estas tecnologías. Al reconocer el potencial de las nuevas tecnologías, se abren oportunidades de innovación en las creaciones circenses, promoviendo la renovación en la era digital.

Palabras clave: Circo, Inmersión, Tecnologías, Vídeo 360°.

Abstract

Since its foundation, the circus can be recognized as an immersive art, with structural and aesthetic elements that transport the spectator to fantastic environments. This article proposes a critical reflection on immersion in the circus context, based on the concept of immersion by Oliver Grau (2007) and Janet Murray (2003), relating other immersive arts. The article also analyzes the possibilities of updating this immersive characteristic of the circus through contemporary immersion technologies, with an emphasis on 360° video, based on circus experiments with these technologies. By recognizing the potential of new technologies, opportunities for innovation in circus creations open up, promoting renewal in the digital age.

Keywords: Circus, Immersion, Technologies, 360° Video.

INTRODUÇÃO

"e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço" (Campos, 1984)

Investigar e criar proposições artísticas circenses que ultrapassem a lona e interajam com outras linguagens e tecnologias sempre me provocaram, sugerindo um conjunto de ações que me possibilitem contribuir à linguagem circense, assim como oferecer ao público novas formas de fruição das artes em consonância com as ferramentas e questões dos tempos atuais.

Desde sua formação em 1768 como linguagem artística, o circo alimentou o desejo do público de maravilhamento com habilidades extraordinárias e exhibições de fenômenos surpreendentes, unindo encenação, invenção, imaginação e conhecimento científico-tecnológico (JURGENS, 2020). Ao se tornar um espaço de assimilação de novos saberes e fazeres por onde passou, o circo se tornou um lugar imersivo por sua inovação e maravilhamento, provocando medo, admiração e fantasia no público que é transportado para uma nova realidade extraordinária: o ambiente circense.

Para este artigo, busco retomar algumas questões que permearam minha pesquisa de mestrado, com o intuito de provocar uma reflexão sobre as possibilidades de atualização dessa qualidade imersiva do circo na criação de um ambiente virtual por imagens em 360°, na busca de aproximar e envolver o espectador com a obra, a fim de produzir novas experiências e sentidos.

O circo que me faz

Para iniciar nossa conversa, acho importante me apresentar, dizer de onde venho e de como cheguei até esse estudo. Sou um circense contemporâneo urbano, brasileiro, mais especificamente de Salvador/ Bahia, homem negro periférico, não nascido e criado sob a lona, de formação plural, informal e que resiste em fazer circo. Resistência essa que faz parte da cultura do circo, como bem nos lembra Mandell (2016), "a resistência do circense é como a do surfista, que não luta obstinadamente contra a onda e nem tampouco se deixa levar completamente por ela" (MANDELL, 2016).

Dentro dessa realidade socioeconômica e formativa, percebi que minha abordagem para fazer circo seria singular devido a uma formação fragmentada, à falta de espaço e acesso a equipamentos, bem como à ausência de uma política cultural robusta para o circo. A alternativa seria abraçar a precariedade, valorizando a diversidade de saberes e o espírito aguerrido, entendendo também que esses foram elementos impulsionadores para invenções artísticas significativas na história da cultura, como o samba, o jazz e o movimento da tropicália. Assim, minhas práticas artísticas no circo dialogam com outras linguagens que atravessavam minha trajetória, a exemplo da vivência arteterapêutica "Malabar-se" (2017), na qual fundi estudos de arteterapia e malabarismo ao longo de 4 dias, incorporando simbologias do tarot (Figura 1 e 2). Além disso, destaco a exposição circo-fotográfica "Inversões Urbanas" (2018), criada em parceria com a fotógrafa Isabela Bugmann, que estabeleceu um diálogo entre a prática da parada de mão em espaços públicos da cidade e a fotografia urbana, sendo exibida na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (Figuras 3 e 4).

Durante a concepção de "Inversões Urbanas", questões rondavam minha cabeça insistentemente: Como o circo pode se relacionar com os equipamentos tecnológicos do momento, como celulares e computadores? Como tornar o circo interativo por meio da tela? Percebi o quanto interagimos, consumimos e produzimos arte por meio da tela, mesmo antes da pandemia, e como essa dinâmica se intensificou posteriormente.

No decorrer da pandemia, ao assistir a espetáculos virtuais, percebi a falta de proximidade com as obras artísticas, possivelmente devido à distância que a tela impõe ou à limitação do campo de visão. Diante dessas inquietações geradas pela arte virtual e da vontade de encontrar um circo mais interativo e virtual, lembrei-me de uma citação de filósofo e sociólogo francês Pierre Lévy que afirma que "o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual" (Levy, 1996, p. 15). Frente a esse cenário, explorei dentro do meu repertório e das tecnologias possíveis como poderia apresentar o circo de outra forma ao espectador. Encontrei no vídeo que captura 360° a possibilidade de criar um ambiente imersivo para as artes circenses, onde o espectador poderia se sentir imerso na cena e interagir direcionando seu olhar para qualquer ponto da tela.

A supressão dos espaços físicos do circo e a falta de financiamento são grandes impulsionadores para essa pesquisa, uma vez que a necessidade de continuar criando e experimentando me fez enxergar o espaço virtual como um campo fértil e ainda pouco explorado para criação e difusão das artes circenses. Além disso, a desestruturação das políticas de incentivo à cultura vividas no país em governos passados, gerando uma falta de editais e leis de incentivo às artes,

contribuíram para essas condições, levando-me a experimentar de forma independente e com recursos próprios.

Desse modo, fui desenvolvendo experimentações com a câmera de vídeo 360º e as artes circenses, como o malabarismo e a acrobacia, investigando essa nova forma de criação e entendendo como essa imersão virtual proporciona a fruição do circo.

As investigação e experimentações com o vídeo 360º vieram a ser minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênica da UFBA (PPGAC/UFBA), na qual me provoquei a imergir na criação de experimentações imersivas em vídeo 360º ao investigar as artes circenses dentro dessa mídia, descobrindo caminhos criativos, entendendo as potencialidades e limitações dessa tecnologia para emergir com os possíveis achados desse mergulho e, assim, poder compreender quais conceitos ela carrega e suas contribuições para o desenvolvimento da linguagem circense contemporânea, abrindo caminhos para a construção de um possível circo digital imersivo.

Neste artigo, busco retomar brevemente aspectos apresentados durante a pesquisa, revelando que dentro do mundo do circo em perspectiva histórica esse tipo de investigação estava alinhada com características fundamentais do circo, que são: a assimilação de tecnologias de sua época e a imersão, na qual através da pesquisa buscava um resgate dessa qualidade imersiva do circo, só que agora com uso da tecnologia de vídeo 360º.

Nesse sentido, nos parágrafos subsequentes, buscarei explorar os diferentes tipos de circo, contextualizando-os historicamente e destacando as características que contribuem para a imersão do espectador. Em seguida, aprofundaremos nossa análise no conceito de imersão, discutindo sua aplicação ao longo da história das artes e, de maneira específica, no universo do circo.

Os circos e seu espaço imersivo

No século XVIII, as artes circenses foram consolidadas, com a criação do circo moderno em 1779, segundo a pesquisadora Ermínia Silva (2007), com a fundação do Astley Royal Amphitheater of Arts, em Londres, aquele tipo de ambiente artístico criado poderia ser considerado o primeiro circo assim como tradicionalmente o conhecemos: um espaço fechado, circular, coberto, cercado por uma arquibancada e com cobrança de ingressos. Seu fundador e ex-militar inglês Philip Astley juntou as trupes de saltimbancos que se apresentavam nas feiras europeias com a arte equestre da aristocracia inglesa criando assim um espetáculo com acrobatas sobre cavalos, malabaristas, saltadores, equilibristas e domadores de animais. O empreendimento foi um sucesso e seu modelo de espetáculo

se espalhou e cresceu pela Europa e Américas, se tornando uma arte nômade e familiar que se perpetua até hoje.

Esse circo é caracterizado por elementos fundamentais como: números de diferentes modalidades com narrativa própria, mas que não se interconectam, o picadeiro, a lona, a utilização de recursos de tensão e relaxamento para a dramatização, uma estética composta pela forte presença de cores, cheiros e texturas variadas, a ausência de texto para os artistas, a presença de animais e figuras emblemáticas como o acrobata, o mágico e/ou o palhaço, e a música, muitas vezes, tocada ao vivo. Esse circo, que está no imaginário da maioria das pessoas e em filmes, é chamado de Circo Tradicional, também conhecido como Circo de Variedades.

Um círculo efêmero, mutável e adaptável que circula um espaço temporário, porém com uma estética impactante a ponto de marcar o espaço que circunda. Um acontecimento sinestésico e espacial. Ao evocar essa imagem utilizamos a força poética presente no nosso imaginário sobre o circo, e essa força poética é resultado de lembranças, construções e representações sociais, artísticas e políticas construídas ao longo da história. (PIEADADE, 2018, p. 24)

Proponho, agora, fazer um exercício de imaginação. Respire fundo. Ajeite-se na cadeira e imagine por um instante: Você anda em direção ao circo para assistir uma apresentação e, de longe, vê aquela lona luminosa e colorida que parece uma nave espacial. Chegando mais perto, na entrada, sua visão é inundada por aquelas cores fortes de vermelho, amarelo, azul, branco, listrados e coloridos e, ao adentrar na lona, seu olfato é preenchido por um cheiro único, mistura de terra mexida, madeira, animais, estrume e pipoca. Caminhando mais um pouco você chega no picadeiro circular, vê aquele espaço interno enorme com a lona lá em cima e aquela arquibancada gigante em volta, então você senta o mais pertinho que pode, sentindo-se deslumbrado com aquele universo, ávido para o que vai acontecer! O show começa: trapezistas voam no ar, malabaristas fazem o impossível, acrobatas desafiam a gravidade, contorcionistas desafiam o corpo humano e palhaços te fazem rir e jogam água em todo mundo. Ali, você perde a noção do tempo, da realidade, da lógica, é mergulhado, imerso nesse ambiente fantástico e mágico do circo. O show termina, você volta pra sua realidade ainda anestesiado, meio tonto, o sonho acabou.

O circo configura uma passagem para um espaço irreal que se abre temporariamente dentro do esmagador cotidiano. Um oásis de fantasia em meio ao deserto da realidade...Há uma aura de mistério e sedução cercando os habitantes do circo. O espaço que ocupam é uma metáfora do próprio universo onde, diante de olhos incrédulos, ainda que por um curto período de tempo, tudo se transforma para,

finalizado o período de encantamento, voltar ao lugar de origem, conduzindo o mundo de volta à sua órbita costumeira. (ANDRADE, 2006, p. 17).

É bem possível que você já tenha passado por uma experiência assim ao ir no circo. Todos esses elementos sensoriais, narrativos e estéticos que compõem o circo tradicional fazem dele um ambiente imersivo que transporta o público para outro mundo, imergindo as pessoas naquele universo único do circo. Podemos acreditar então que o circo tradicional é uma arte imersiva, conforme vamos compreender no próximo capítulo, no qual aprofundaremos as reflexões sobre o conceito de imersão.

Os movimentos de contracultura, na década de 60, provocaram transformações no circo tradicional e o surgimento de um outro circo, o Novo Circo. Impulsionado pelo movimento estudantil francês de maio de 68, que incitou uma revolução cultural em toda a Europa.

Guinada rápida para 1970, na França. Um grupo de jovens diretores de teatro está à procura de formas mais acessíveis e populares de se fazer teatro, fiéis às suas crenças de maio de 1968, em que a arte deve ser trazida para o povo. Nessa busca, eles trabalham com o Circo na sua disponibilidade imediata, na linguagem física e no uso dos espaços públicos e populares – a rua e a lona. Inicialmente, eles inserem técnicas circenses em suas performances teatrais, mas o seu trabalho logo influencia o próprio Circo (LIEVENS, 2016).

A criação de escolas de circo, na França e União Soviética, rompeu com a formação tradicional do circo, que anteriormente ocorria de forma oral e familiar. A partir de 1980, começaram a aparecer produções circenses com novas estéticas que carregavam um forte hibridismo com o teatro e apresentadas para além da lona. Segundo Lievens (2016), as mudanças estéticas do Novo Circo refletem também uma mudança do entendimento de mundo à época, trazendo consigo reflexões sobre o fazer circense.

O Nouveau Cirque (Novo Circo) nasce e a visão do homem expressa pelo circo tradicional é aparentemente substituída por outra coisa: a persona dramática e a história linear. Na raiz do Novo Circo então, encontra-se a ideia de que forma e conteúdo são duas entidades separadas, que podem de alguma forma ser divididas sem que nenhum dos lados perca: as habilidades circenses tradicionais (forma) são isoladas, a fim de combiná-las com as narrativas do teatro da década de 1980 (conteúdo). Comum à todas as formas de arte, no entanto, é o entrelaçamento da forma (como?), do conteúdo (o quê?) e do contexto (por quê?). Os três estão intimamente ligados e inseparáveis. Em outras palavras: a escolha da forma e/ou da mídia exprime sempre uma visão ou conteúdo, a qual, por sua vez, está sempre ligada ao contexto no qual um artista faz o trabalho e a questão de porque ele faz o trabalho (LIEVENS, 2016).

O Novo Circo, segundo Guy (2001), questionou alguns códigos em vigor do circo tradicional, como a circularidade do palco, a sucessão de números sem conexão lógica entre eles, a estética carregada de elementos como cores fortes, brilho e toda a ambientação sinestésica composta pelos cheiros de esterco e serragem, assim como elementos emblemáticos como as perucas, o tamborete e até nariz vermelho. É importante entender que o Novo Circo proporcionou o surgimento de leque diverso de circos e companhias, com espetáculos bem diferentes, uns bem distantes do circo tradicional e outros mais próximos. Uma referência visível do Novo Circo no Brasil é o Cirque du Soleil (1984), que apresenta características do circo tradicional como o palco circular, cores fortes e figurinos muito elaborados; no entanto, há uma forte mescla com o teatro, dança e uma linha dramaturgica bem definida.

Essa hibridização no Novo Circo com as "formas teatrais" é uma característica marcante, segundo Hamon-Siréjolis (2009), que rompe com o modelo anterior de uma linha narrativa caracterizada pela sucessão de números e cria uma nova forma de se pensar narrativa, dramaturgia ou escritura do espetáculo circense. Esse aprimoramento da narrativa possibilita um maior envolvimento do espectador no espetáculo, pois agora há uma linha dramaturgica que estrutura todo o espetáculo. Assim, acredito que o Novo Circo pode aumentar a qualidade imersiva do circo tradicional quando mantém suas características fundamentais, tais como: a lona, a circularidade do picadeiro, a presença de cores fortes, o jogo de tensão e relaxamento, alternando entre números virtuosos de riscos e números cômicos, assim como mantendo a interação com o público.

Hoje, há no circo um movimento de renovação, na qual artistas/fazedores/produtores buscam entender as potencialidades das artes circenses para além da técnica e da reprodução estética e poética do circo tradicional e do novo circo. Eles buscam compreender melhor a relação do corpo do circense com as técnicas, aparelhos e outros corpos, compreendendo que assim como o dispositivo - conceito desenvolvido Agamben a partir do filósofo Michel Foucault - às técnicas e aparelhos tem a "capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou proteger os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos" (Agamben, 2009, p. 13), na demanda de um circo mais contemporâneo.

Nesse contexto, compreendo que o circo contemporâneo emerge como um campo de reflexão sobre práticas artísticas e questões sociais, trazendo essas reflexões para a cena, usando as técnicas em favor de um discurso e elucidando questões da atualidade. É também aquele que revisita sua história para entender as potências do circo tradicional e novo circo - a interatividade, que cria uma relação de troca, interagindo com o público; a imersividade, que é a capacidade de transportar o

público para seu universo e o extraordinário, tanto no sentido do extra cotidiano, como no sentido do inesperado e sensacional, que nos causa sensações, que nos surpreende. Acredito que essas qualidades são fundamentais para se pensar e fazer o circo contemporâneo, aspectos que movem minha pesquisa.

[...] a linguagem do circo se elabora em uma dupla negociação: de um lado com a tradição, aquela que foi constituída durante o século XIX e codificada no princípio do século XX; por outro lado com as artes vizinhas, em que os inventores modernos azucrinam de bom grado esse primo ao charme brutal. (WALLON, 2009, p. 18)

Em suma, acredito que o circo é uma arte imersiva pela sua capacidade de fazer o público mergulhar no seu universo artístico, seja por meio de sua estrutura única, como a lona e o picadeiro, seja por seus elementos cênicos ou pelos números que criam uma variedade de sensações, transportando e aproximando o espectador da arte circense. Para uma melhor compreensão do que são as artes imersivas e do conceito de imersão, aprofundaremos a seguir.

Imersão

A possibilidade de criação de imersão através de imagens tem sido algo constante desde o tempo das cavernas até os dias atuais. As estratégias para diminuir a distância entre obra e espectador, proporcionando uma compreensão mais profunda e uma experiência mais intensa da arte, fazem parte do objetivo de muitos artistas, utilizando as mais variadas técnicas disponíveis em cada tempo.

O termo "imersão", de acordo com o dicionário Michaelis (2015), significa o “ato ou efeito de imergir”, tendo sua origem no latim “immersio”, que se relaciona com o ato de mergulhar em um líquido. "O termo imersão foi introduzido recentemente nas áreas de realidade virtual e vídeo game para se referir ao modo peculiar como o sujeito “entra” ou “mergulha” dentro das imagens e sons gerados pelo computador" (MACHADO, 2002). No entanto, para alguns pesquisadores da história da arte esse termo vai assumir outros desdobramentos e aprofundamentos conceituais.

O conceito de imersão, apresentado por Oliver Grau em seu livro "Arte Virtual - Da ilusão à imersão" (2007), nos revela que se trata de uma propriedade de aproximar o espectador da obra, fazendo desaparecer a linha divisória entre obra e mídia. Conforme o autor, “A imersão é produzida quando convergem as obras de arte e o aparato de imagem, ou quando a mensagem e o meio formam uma unidade quase inseparável, de modo que o meio se torna invisível” (GRAU, apud Domingues, 2009, p. 251).

De acordo com Grau (2007), a criação de espaços imagéticos de imersão é um fenômeno antigo do relacionamento do homem com as imagens, e que atualmente se manifesta por meio da invenção das realidades virtuais como uma continuidade desse processo. Mas a ideia de criar um espaço imagético de ilusão fechado não veio com a invenção de realidades virtuais assistidas por computador, "pelo contrário, a realidade virtual faz parte do núcleo de relacionamentos dos seres humanos com as imagens" (GRAU, 2007, p. 18).

Em cada época, muitos esforços foram feitos combinando ciência e arte para alcançar o máximo de efeito imersivo com os recursos técnicos disponíveis. De acordo com Grau, a imersão é compreendida apenas nas obras que apresentam imagens que ocupam 360º do espaço ou que praticamente preenchem toda a visão do espectador, como as salas de afrescos, o panorama, o cinema circular e a realidade virtual.

Antes do panorama, registram-se algumas tentativas bem-sucedidas de criar espaços de imagens ilusionistas com imagens tradicionais, e depois de seu declínio - com muitas visões artísticas que nunca saíram do bloco de desenhos -, aplicou-se a tecnologia na tentativa de integrar a imagem e o observador (GRAU, 2007, p. 19).

A imersão também pode ser caracterizada pela experiência de estar submerso, imerso em ambiente diferente, como diz Janet Murray numa analogia de uma "experiência física de estar submerso na água" (MURRAY, 2003, p. 102).

Buscamos de uma experiência psicologicamente imersiva a mesma impressão que obtemos num mergulho no oceano ou numa piscina: a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto à água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial (MURRAY, 2003).

Nesse sentido, a imersão retoma o sentido original da palavra, remetendo ao ato de "imersão" ou "mergulhar", descrevendo uma experiência sensorial que inunda a nossa mente de sensações. É "um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água" (MURRAY, 2003, p. 102), podendo essa experiência de imersão ocorrer através de interações táteis, visuais ou apenas narrativas, como um livro que tem o poder de criar um mundo "mais real que a realidade", como é o caso de *Don Quixote* (1605), de Cervantes².

² *Dom Quixote de la Mancha* é um livro escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) com sua primeira edição publicada em Madrid, em 16 de janeiro de 1605. O livro surgiu em um período de grande inovação e diversidade por parte dos escritores ficcionistas espanhóis.

Segundo a autora, há um "desejo ancestral de viver uma fantasia num universo ficcional" e do poder de uma boa narrativa de um livro, filme ou peça de teatro. Essa narrativa funciona como um "canto das sereias", permitindo-nos projetar nossos sentimentos, evocar nossos desejos e medos mais profundos.

Uma narrativa excitante, em qualquer meio, pode ser experimentada como uma realidade virtual porque nossos cérebros estão programados para sintonizar nas histórias com uma intensidade que pode obliterar o mundo à nossa volta" (MURRAY, 2003, p.101).

No entanto, toda essa imersão causada por uma boa narrativa pode ser intensificada com o avanço tecnológico dos computadores e equipamentos atuais. Com eles, é possível criar imagens e sons mais intensos e dispositivos que possibilitam a interação direta do espectador. Dessa forma, além da narrativa, as tecnologias contemporâneas têm o poder de estimular outros sentidos, tornando a experiência de estar em outro lugar mais completa pela maior percepção do ambiente virtual. Entretanto, segundo Murray (2003), é crucial manter o "equilíbrio limiar do encantamento", que consiste em estabelecer fronteiras claras entre o mundo virtual e o mundo real.

A existência de um reino mágico no qual nossos sonhos se tornam realidade também desperta nossos piores pesadelos. Quanto mais próximo o mundo encantado, mais precisamos nos assegurar de que ele é apenas virtual e mais precisamos visualizar a lua de Harold, lembrando-nos de que há uma saída de volta ao mundo real. (MURRAY, 2003, p.105)

Em outros termos, para Murray, a diferença de imersão provocada pelas mídias tradicionais e digitais reside no fato de que, nas mídias tradicionais, a imersão ocorre principalmente no âmbito mental, através da imaginação e do envolvimento com uma boa história. Por outro lado, nas mídias digitais essa imersão transcende o campo mental e se estende ao campo estrutural oferecido pelos equipamentos tecnológicos. Nestes casos, é possível ver, ouvir e até mesmo interagir com essa nova realidade apresentada, intensificando a sensação do espectador de estar presente no local ficcional. Como afirma Murray, "Diferentemente dos livros de Dom Quixote, o meio digital nos leva a um lugar onde podemos encenar nossas fantasias" (MURRAY, 2003, p.101). Assim, a concepção de imersão pode ocorrer tanto por meio de livros quanto por meio de sofisticados aparelhos de realidade virtual.

Para essa análise, vamos considerar a visão de imersão mais ampla, concordando com Murray, no entendimento que a imersão pode se dar por um mergulho na narrativa, mas que é potencializada quando o ambiente apresenta suportes tecnológicos sensoriais. Compreendemos que, mesmo que uma

história seja cativante, ela possui uma capacidade imersiva inferior à de um sistema de realidade virtual, pois é o grau de dissolução das fronteiras entre o espaço real e o virtual que proporcionará uma experiência imersiva. Nesse sentido, entendemos essa dissolução de fronteiras como a sensação de deslocamento do espaço.

A imersão pode ser alcançada tanto na esfera do sensível, com o envolvimento, aprofundamento e mergulho em determinada narrativa quanto em ambientes com múltiplos estímulos sensoriais derivados da alta tecnologia" (MACHADO, 2014, p. 4).

Podemos constatar que a imersão ocorre por diversos fatores, para aprofundar quais são esses fatores da imersão Cleomar Rocha em seu artigo denominado “Arte, ciberespaço e imersão” (2011), utiliza às definições apresentadas por Murray e Grau para identificar três categorias de imersão.

- A) imersão estrutural - estímulo sensorial proporcionado por ambientação física ou digital;
- B) imersão diegética - envolvimento emocional caracterizado pela aceitação da ilusão;
- C) imersão psicológica - absorção mental compreendida pela atenção e concentração.

Logo, podemos observar que a imersão estrutural (A) corresponde à estrutura, ambiente ou mídia, como um filme, espetáculo, ambiente virtual ou até mesmo o próprio corpo ou cérebro, que proporciona estímulos sensoriais (visão, gustação, olfação, equilíbrio e a audição). A imersão diegética (B) está ligada ao envolvimento emocional do indivíduo à narrativa e sua aceitação ao universo ficcional contida na diegese, sendo mais intensa quando o indivíduo consegue projetar seus sentimentos ou evocar seus medos e desejos. Por fim, a imersão psicológica (C) é entendida como a assimilação mental através da atenção, concentração e do entendimento da lógica e da narrativa apresentadas.

Essas categorias se enlaçam e se potencializam a depender da obra artística que estamos apreciando, da forma e da condição como ela é apresentada. Por exemplo, um bom livro pode gerar imersão diegética, mas a intensidade da imersão psicológica vai depender de onde o leitor está e a imersão estrutural pode depender se o livro traz imagens ou outras formas de interação que favoreçam o mergulho na narrativa. Um filme visto no cinema 3D oferecerá mais imersão estrutural do que assistido em casa e provavelmente mais imersão psicológica e caso a história sensibilize o espectador, haverá também mais imersão diegética. Da mesma forma, uma obra de realidade virtual, vista com

óculos de realidade virtual e fones de ouvido, proporciona uma boa imersão estrutural, e se incluir elementos diegéticos, certamente terá imersão psicológica.

Cada categoria bem aplicada possibilita uma experiência imersiva, mas é a união delas que torna a imersão substancial. Assim também, como podem variar os níveis de imersão em cada categoria, o que é realmente importante na intensidade do grau de imersão é como as categorias em conjunto estão funcionando de forma integrada e harmoniosa.

Artes imersivas

Logo, podemos perceber que as artes imersivas não são um fenômeno novo. No livro do Oliver Grau, "Arte Virtual - da Ilusão à Imersão" (2007), é traçado um histórico das artes imersivas que ocupavam quase ou totalmente a visão do espectador. Um exemplo é o Grande Friso em Pompéia, datado de cerca de 60 a.C., que cobre todas as paredes de uma sala de 5 metros por 7 metros, utilizando a técnica de estender a superfície da parede pintada para além de um único plano, borrando a distinção entre espaço real e imagético. Outro exemplo mencionado por Grau é a *Chambre du Cerf* (Sala do Cervo), datada de 1343, que apresenta cenas de caça em dimensões de 8 metros por 9 metros, cobrindo as quatro paredes de um quarto no Palácio de Avignon, ao sul da França.

Os espetáculos de circo tradicional representam outro exemplo de obras artísticas imersivas. Com o objetivo de oferecer ao público sempre algo novo e nunca antes visto, o circo se transforma em um espaço mágico e extraordinário, onde os limites do possível e do real são questionados. O circo se torna esse espaço de ilusão, em que o espectador imerge nessa toca do coelho da Alice³, de onde surgem animais gigantes, mágicos, seres que desafiam a gravidade e o adjetivo "impossível" torna-se cada vez mais real e atrativo aos olhos dos espectadores.

Desde o seu início, o circo moderno se caracterizou por elementos imersivos que proporcionam uma experiência única aos espectadores. A circularidade do picadeiro dentro de um espaço fechado, como a lona, oferece uma visão quase completa de 360°, enquanto a estética vibrante, com cores fortes e brilhantes, juntamente com toda a ambientação sinestésica composta pelo cheiro do esterco, da serragem e de signos emblemáticos como peruca, tamborete e nariz vermelho, contribuem para uma imersão estrutural, que envolve os sentidos do público.

³ Referente ao livro "As aventuras de Alice no País das Maravilhas" de Lewis Carroll.

A dramaturgia criada em cima da sucessão de números dinâmicos de tensão (números arriscados) e relaxamento (números cômicos) proporcionam uma constante atenção do público, possibilitam uma imersão psicológica. A virtuosidade e graciosidade dos números das técnicas circenses extraordinárias, que retratam os artistas como seres sublimados, quase super-humanos, bem como os números grotescos criam, uma mistura de desejo e repulsa, projetando fantasias no público que provocam uma imersão diegética.

Com o surgimento do novo circo na década de 80, que propôs uma atualização estética e dramática acentuada pelo hibridismo com o teatro, investindo na mescla de personagens e técnicas, mas mantendo a tradição de ser um gênero espetacular e híbrido por apresentar o corpo nas mais variadas camadas, criando a dualidade entre tensão e relaxamento, dialogando com o risco. Todos esses elementos mantêm sua característica imersiva.

No documentário "I Clowns" (intitulado no Brasil como "Os Palhaços", 1970), de Federico Fellini, que apresenta do universo circense, é possível perceber como todas as estruturas físicas, cênicas e estéticas do circo criavam um ambiente de ilusão que possibilita o mergulho do espectador nesse universo. Utilizando as categorias de imersão, vemos a imersão estrutural, do picadeiro circular e da lona. A imersão diegética é percebida pelos números fantasiosos e surreais que causam admiração, espanto, alegria e medo na plateia. Já a imersão psicológica é criada pela alternância entre os números de sublimes/arriscados e os números cômicos/grotescos que fixam a atenção constante do público. Assim como Grau comenta sobre o poder do desconhecido e dos espaços de ilusão que enganam os sentidos levam "o observador a agir e a se sentir de acordo com a cena ou a lógica das imagens e, até certo ponto, ao fascínio da consciência" (Grau, 2007, p. 36)

A partir dessa correlação entre os aspectos do circo tradicional e das categorias de imersão, proposta por Rocha (2011), acredito que o circo pode ser considerado uma arte imersiva. Embora ainda seja uma hipótese, que demande mais aprofundamento para ser comprovada, todos os fatos analisados até agora me fazem concordar com essa ideia.

Atualmente, com os aparatos tecnológicos, os conceitos de imersão e interatividade estão mais latentes. No entanto, a relação entre arte e tecnologia é uma constante ao longo da história da humanidade, onde cada sociedade utilizou os recursos tecnológicos disponíveis em sua época para se expressar. Conforme Machado destaca, "à medida que o mundo natural, conforme conhecido por gerações passadas, é gradativamente substituído pela tecnosfera - uma natureza criada ou modificada pela ciência - novas realidades se apresentam." (2007, p. 31).

O percurso evolutivo das experiências imersivas percorre diversas plataformas ao longo da história. O cinema, por exemplo, emergiu como o sucessor do panorama como forma popular de arte visual, devido à perda de seu poder de atração. Isso se deu tanto pelos altos custos de montagem, que resultavam em um retorno financeiro demorado para os investidores, quanto pelo crescente desinteresse do público devido ao desgaste da novidade e do encanto.

Ao ser introduzida, uma nova mídia ilusionista abre uma lacuna entre o poder do efeito da imagem e o distanciamento consciente/refletido no observador. Essa lacuna, contudo, torna-se mais estreita com a exposição crescente, e há uma inversão quanto à apreciação consciente. O hábito vai desgastando a ilusão, e logo ela não tem mais o mesmo fascínio. A ilusão se banaliza, e o público fica mais calejado em relação às suas investidas. Nesse estágio, os observadores são receptivos ao conteúdo e à competência da mídia artística, até que finalmente uma nova mídia com maior apelo aos sentidos e maior poder de sugestão o enfeite novamente. (GRAU, 2007, pág. 181)

O cineasta e visionário do cinema, Serguei Eisenstein, nos anos 40, considerava o filme como "o estágio mais avançado do progresso da arte" (GRAU, 2007). Eisenstein via a história da arte como um processo intrinsecamente ligado ao avanço da tecnologia. Entre suas ideias estava o cinema estereoscópico - Stereokino (1947), que exibiria a imagem com tridimensionalidade e som estéreo para envolver o público de modo real e intenso, permitindo mergulhá-lo em suas imagens. Adotando as palavras "imersão", "envolver" e "captura" em sua linguagem, já indicava claramente a expectativa de ter uma mídia com capacidade tecnológica para fundir imagem e espectador.

Eisenstein não estava esboçando um projeto de realidade virtual, no sentido de imagens panorâmicas; suas reflexões giravam em torno de intensificar as imagens a tal ponto, com plasticidade e movimento, que elas teriam o poder de arrebatar o público de seu verdadeiro ambiente e transportá-lo ao ambiente do filme estereoscópico. (GRAU, 2007, pág. 184).

Com o avanço dos computadores, as mídias digitais desempenharam um papel crucial na renovação do fascínio ilusionista que, no século XX, era dominado pelo cinema. O desenvolvimento das tecnologias digitais passou a sugerir que o indivíduo não apenas poderia adentrar a imagem, mas também interagir com ela e, em algumas plataformas, até modificá-la. Isso representou uma grande mudança em relação aos afrescos, panoramas, cinema e todas as formas de arte imersiva mencionadas anteriormente, onde os indivíduos eram fisicamente envolvidos por imagens. No entanto, com o refinamento das mídias digitais, por meio de recursos como a CAVE (Cave Automatic Virtual

Environment) ou o HMD (Head Mounted Display), o indivíduo também se vê imerso em imagens dinâmicas, de alta qualidade e processadas digitalmente, capazes de reagir em tempo real às suas ações no espaço, promovendo uma interação entre a imagem e o espectador que proporciona uma experiência exclusiva para cada pessoa. Atualmente, devido ao constante aprimoramento do processamento computacional e ao surgimento de novos equipamentos, o vídeo 360º e a realidade virtual emergem como mídias com características eminentemente imersivas.

Os espaços imersivos virtuais podem ser classificados como variantes extremos das mídias imagéticas, que, por conta de sua totalidade, oferecem uma realidade completamente alternativa. (GRAU, 2007 pág. 30)

No entanto, à medida que avançamos neste novo milênio, testemunhamos o surgimento de dispositivos da mídia digital que têm desafiado e ampliado os limites tradicionais da imersão. A realidade virtual e o vídeo 360 graus emergem como possibilidades nesse cenário em evolução, prometendo uma experiência ainda mais envolvente e interativa para o público contemporâneo. No próximo capítulo, exploraremos em detalhes o vídeo 360 graus, examinando suas origens, conceitos e potenciais criativos e impacto na produção artística.

Vídeo 360º

O vídeo em 360 graus, também conhecido como vídeo panorâmico ou vídeo esférico, é um tipo de conteúdo audiovisual imersivo. Em vez de ser uma visão bidimensional, como em vídeos tradicionais, um vídeo em 360 graus oferece uma experiência em que você pode girar a perspectiva para cima, para baixo, para a esquerda e para a direita, olhando em qualquer direção que escolher. Permitindo ao espectador mudar a direção do que está sendo visualizado com o movimento da cabeça nos óculos de realidade virtual, movimentando o braço no smartphone ou através de comandos de mouse e teclado, quando assistido pelo computador.

A captura de vídeo em 360 graus é realizada usando câmeras omnidirecionais com múltiplas lentes dispostas de forma a abranger um campo de visão completo ao redor da câmera. Essas câmeras capturam o ambiente em todas as direções simultaneamente, e o resultado é uma imagem ou vídeo esférico que pode ser visualizado de forma tridimensional, permitindo que os espectadores possam girar e ter uma visão para todas as direções dentro do vídeo.



Figura 14 - Frame do vídeo teste 360° que revela o campo expandido de visão. As distorções fazem parte da conversão de uma imagem circular para uma imagem plana, como num mapa do globo terrestre.

Vídeos em 360 graus são frequentemente usados para criar experiências imersivas em diversas áreas, como entretenimento, documentários, turismo, treinamento e educação, publicidade, jogos e arte. Eles proporcionam uma sensação de presença e envolvimento mais intensa do que os vídeos tradicionais, pois permitem que os espectadores controlem ativamente a perspectiva.

As câmeras de vídeo 360°, que passaram a ser comercializadas a partir de 2011, com o produto da fabricante Yellow Bird, permitem a captura de imagens panorâmicas e em movimento que, combinadas com recursos sonoros, resultam em conteúdos imersivos denominados como um dos tipos de realidade virtual. (FONSECA, 2020, p. 68)

Recentemente, por conta da popularização dos vídeos 360°, a partir de 2015, quando o Youtube e o Facebook passaram a dar suporte e disponibilizar vídeos 360° feitos por câmera omnidirecionais para todos os usuários, surgiu um grande mercado de câmeras especiais para a captura desse tipo de vídeo. Este fenômeno se destaca por ser uma forma acessível de criar vídeos imersivos. A maneira mais imersiva de assistir é por meio de óculos próprios para realidade virtual (RV) ou usando um headset de RV adaptado para celular.

Experimentações circenses em vídeo 360°

Feito esse mergulho teórico nos conceitos de imersão e vídeo 360°, mergulhamos agora na averiguação do potencial criativo de algumas experimentações feitas com a câmera 360° aliada as técnicas circenses, durante o segundo semestre de 2023, que integram minha pesquisa de mestrado.

Para tal selecionei 3 experimentações: “I me mine”, “Experimentação 2” e “Despertar”. Nessas experimentações busquei investigar a criação de performances circenses, ainda embrionárias, para compreender quais possibilidades estéticas e narrativas a tecnologia do vídeo 360° oferece a linguagem circense.

I me mine - Link: <https://youtu.be/tQWRV7gTdy0>

Essa experimentação foi a primeira e uma das ultimas, pois fui fazendo muitas alterações com o tempo, sendo a que mais trabalhei. Ela é um plano-sequência (sequência inteira sem cortes) com sobreposição de camadas de vídeo dando um efeito clone com trilha sonora original gravada junto ao vídeo.

Nessa experimentação constatei esse papel de artista multifacetado na união das linguagens do circo e do audiovisual 360°, assumindo a função de roteiro, gravação, performance circense e edição. E para tal, trago essa característica da multiplicidade na experimentação, a partir do título “I me mine” (Eu, eu, meu)⁴, em referência a música do George Harrison⁵ que é a trilha musical tocado. Assim como a sobreposição de camadas na edição que cria esse efeito de múltiplos “eus” e seus múltiplos estados comportamentais, reforça a ideia de pluralidade na criação.

A experimentação também dialoga com o conceito de espectador-participante elaborado por Ligia Clark e o Hélio Oiticica para suas criações artísticas, na década de 80, que traz a necessidade de participação ativa do espectador para que a obra de arte se concretize. Assim como nas obras/instalações neoconcretas da Ligia e do Hélio, “I me mine” provoca o espectador a se mover para poder ver o que o circunda, além de estabelecer uma comunicação constante com o espectador como se ele estivesse naquele local, buscando a criação de uma experiência interativa e imersiva.

⁴ Tradução minha

⁵ Guitarrista, cantor, compositor, produtor musical e cinematográfico britânico que obteve fama internacional como guitarrista dos Beatles

Experimentação 2 - Link: <https://youtu.be/FNY7MlwnMBw>

Essa experimentação foi gravada em um ambiente externo para testar a profundidade da câmera e a imersão em um ambiente mais urbano e natural, gravado no Morro do Cristo da Barra. Experimento também planos na gravação e cortes na edição, também adição de uma trilha musical pós-gravação. Desta vez, tendo o espectador como um “voyeur”, um observador.

Investigo nessa experimentação semelhanças e diferenças da construção de imagens entre a câmera convencional e a câmera 360°, no diz respeito a planos e pontos de vista do espectador. Busco, por um viés mais técnico, sem mergulhar na construção de narrativa, investigar as possibilidades estéticas do audiovisual em seus planos, cortes e mobilidade cênica para potencialização das técnicas circenses. Bem como compreender a imersão através da telepresença do espectador em um ambiente urbano e informal.

Despertar - Link: https://youtu.be/PC_v77Qtv6I

Nessa experimentação retomo o plano-sequência e a interação mais acentuada entre o artista em cena e o espectador, como deslocamento da câmera, que dá a sensação de deslocamento ao espectador. A trilha sonora é original e instrumental criado por mim no violão. Além disso, experimento a relação da dança com a acrobacia circense. Crio também um esboço dramaturgico, testando o potencial do roteiro. Apesar do aspecto narrativo nessa experimentação ser incipiente, reconheço seu gigantesco potencial imersivo aliado á mídia 360°, retomando as classificações imersivas de Rocha (2011), a união da imersão estrutural (vídeo 360°) e imersão diegética (narrativa) criam esse universo imersivo virtual do circo.

Atualização da Imersão no Circo

Nos últimos anos, a evolução tecnológica tem permitido novas formas de experimentar e vivenciar o universo circense. Uma dessas inovações é o uso do vídeo 360°, que proporciona uma experiência imersiva singular ao espectador. Tradicionalmente, o circo sempre foi uma arte envolvente, onde o espaço cênico (o picadeiro), a proximidade com os artistas e a atmosfera vibrante do espetáculo criam um ambiente de imersão, feito para encantar e agradar o público. No entanto, com a introdução do vídeo 360°, essa imersão é levada a novos patamares, permitindo uma atualização

do conceito tradicional de imersão. Através desta tecnologia, os espectadores podem ser transportados diretamente para o centro do picadeiro ou da cena, podendo observar cada detalhe das técnicas circenses, como se estivessem presentes fisicamente no local. Essa capacidade de criar um universo virtual imersivo revoluciona a forma como o circo é apresentado, oferecendo uma nova dimensão de interação e envolvimento emocional com o espetáculo.

Após analisarmos as experimentações, percebemos como a fusão das linguagens do circo e do audiovisual 360° nos possibilita novas estéticas e poéticas às artes circenses. Esse diálogo tecnológico atualiza a interação com público contemporâneo com o circo, oferece a manipulação das imagens e do som na edição e reprodução técnica da performance circense. Honrando assim, o hábito histórico do circo de assimilação de tecnologias do seu tempo, no caso uma tecnologia da imagem e da interação, próprias da atualidade como mundo da imagem.

Importante ressaltar que existem graus de imersão do vídeo 360°, que dependendo de qual suporte de visualização o vídeo está sendo exibido. Como vimos anteriormente, o vídeo 360° pode ser visto pelo celular, pelo computador ou pelos óculos de realidade virtual. Sendo a imersão completa acontece pelos óculos de realidade virtual, onde o espectador está totalmente imerso na realidade apresentada no vídeo, pois toda sua visão e audição estão direcionados ao vídeo 360°, tendo a liberdade natural de escolher pelo movimento da cabeça seu ângulo de vista no vídeo. Caso que não acontece no celular e no computador, onde a tela de visualização é bem menor que nosso campo de visão e a movimentação do ângulo de vista no vídeo é feito através da movimentação dos braços ou rolagem pela tela. Logo, reitero que a imersão completa só acontece com os óculos de realidade virtual.

Existe hoje uma ampla aplicação das produções em vídeo 360°, em áreas como entretenimento, documentários, turismo, educação, publicidade, jogos e arte demonstrando assim sua versatilidade e impacto em diversos contextos. Ao permitir que os espectadores controlem ativamente a perspectiva, os vídeos em 360 graus oferecem uma sensação de presença e envolvimento mais profundos, o que os torna uma ferramenta valiosa na criação de performances circenses imersivas. Por fim, acredito que o vídeo 360° pode atualizar a imersão no circo, tendo o objetivo desse artigo lançar um olhar sobre essa possibilidade, que acredito ser uma promessa cada vez mais atual, no campo das artes, a conexão de artes e tecnologia. Esse artigo lança muitas perguntas e lacunas a serem respondidas. Espero que elas sirvam de incentivo para futuras produções artísticas e acadêmicas

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um aparelho?** Stanford: Stanford University Press, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Tradução de Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.
- Andrade (Zecarlos de Andrade), José Carlos dos Santos – **O espaço cênico circense.** São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias.** São Paulo: Editora 34, 2004.
- DOMINGUES, Diana. **Realidade Virtual e a Imersão em caves.** In: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, vol. 3, n. 6, pag. 35-40, 2004.
- FONSECA, Adalton dos Anjos. **A imersão como categoria estruturante e indutora de inovações no jornalismo em redes digitais.** Tese (Doutorado em comunicação) – Faculdade de Comunicação - UFBA, Salvador, 2020.
- GRAU, Oliver. **Arte virtual: da ilusão à imersão.** São Paulo: Editora UNESP: Editora Senac São Paulo, 2007.
- GUY, Jean-Michel. **Avantgarde cirque!: les arts de la piste en revolution.** Paris: Autrement, 2001.
- JURGENS, Anna-Sophie. Circus Matters: Enginnering, Imagineering as Popular Stages of Tchnology. In book: Circus, Science and Technology. 2020.
- LEMOS, A. **Arte eletrônica e cibercultura.** Revista FAMECOS, [S. l.], v. 4, n. 6, p. 21–31, 2008. DOI: 10.15448/1980-3729.1997.6.2960. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2960>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

LIEVENS, Bauke. **Primeira carta aberta ao circo: a necessidade de uma redefinição**. 2015. Tradução de Carmelita Benozatti. Disponível em: <http://www.panisecircus.com.br/cartaabertaaoircodebaukelievensdramaturga-belgaeumconviteareflexaodizaartistaerikastoppeldozanni/>. Acesso em 05 de maio de 2023.

MANDELL, C. H. **Circo: risco, performatividade e resistência**. São Paulo: Sala Preta, v. 16, n. 1, p. 71-81, 2016.

MACHADO, Lívia. C. de S. **Da Caverna ao Holodeck: as significações da palavra Imersão**. VIII Simpósio Nacional da ABCiber - Comunicação e Cultura na era de Tecnologias Midiáticas onipresentes e oniscientes. São Paulo: ESPM-SP, 2014.

MELLO, Edna; YANAZE, Leandro. **Narrativas jornalísticas com Vídeos 360: aspectos históricos e conceituais do telejornalismo imersivo**. UFJF, v. 13, n. 1, p. 29-46, jan./abr. 2019.

MICHAELIS: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda. 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/imers%C3%A3o/>

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço**. Trad. Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

LIMA, B. V. **Então você quer brincar de ser um rock star?: considerações sobre a imersão em Guitar Hero e Rock Band**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 102p. 2012.

PIEIDADE, Julia Henning Campos. **Poéticas circenses contemporâneas: intermedialidades e o coletivo instrumento de ver**. 2018. 173 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ROCHA, Cleomar. **Arte, ciberespaço e imersão**. Em Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP. 2011. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/cleomar_de_sousa_rocha.pdf.

SACCHETTIN, P. **De volta à caverna de Platão: notas sobre exposições imersivas**. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 691-739, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.185248. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/185248>. Acesso em: 17 jun. 2023.

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

SOUZA, Guilherme Mendonça de. **Cinema Imersivo: Narratividade Cinematográfica na Perspectiva da Realidade Virtual**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

WALLON, E. (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.



A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *FORA*: um projeto que combina renovação e resgate histórico das técnicas de contorção

THE CREATION OF THE PERFORMANCE *FORA*: a project that combines renewal and historical recovery of contortion techniques

LA CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO *FORA*: un proyecto que combina renovación y rescate histórico de las técnicas de contorsión

Alice Tibery Rende¹
0000-0002-6811-3664

Resumo

Neste trabalho, narramos o processo de criação do espetáculo circense *Fora*. Por meio de uma narrativa autoetnográfica, atravessamos referências históricas e pessoais relacionadas à técnica circense da contorção, inicialmente mobilizadas para a reflexão dramatúrgica e, posteriormente, para a realização e escrita cênica deste projeto.

Palavras-chave: artes circenses, corpo em vertigem, contorção, liminaridade

Abstract

This work narrates the creative process behind the circus performance *Fora*. Through an autoethnographic narrative, we explore historical and personal references related to the circus technique of contortion. These references were initially used for dramaturgical reflection and later guided the staging and scenic writing of this project.

Keywords: circus arts, body in vertigo, contortion, liminality

Resumen

En este trabajo narramos el proceso de creación del espectáculo circense *Fora*. A través de una narrativa autoetnográfica, atravesamos referencias históricas y personales relacionadas con la técnica circense de la contorsión. Estas referencias fueron movilizadas inicialmente para la reflexión dramatúrgica y, posteriormente, para la realización y escritura escénica de este proyecto.

Palabras clave: artes circenses, cuerpo en vértigo, contorsión, liminalidad

A criação do espetáculo *Fora*

A criação do espetáculo *Fora* foi iniciada graças ao apoio da *Gainerie – Scene Conventionnée d'Intérêt Nacional*, uma instituição voltada para o desenvolvimento do circo contemporâneo em Toulouse, na França. O processo foi lento, a produção começou no final de 2021. *Fora* estreou em fevereiro de 2024 em Aix-en-Provence durante o festival Entre-deux BIAC em Marselha. Neste espetáculo *indoor* – destinado às salas de teatro e/ou picadeiros – tenho como objetivo falar de uma

¹ Artista Circense. Doutora em Artes da Cena (UFRJ – 2024), com orientação de Alessandra Vannucci. Atuação artística: direção cênica na Compagnie AR, França.

pessoa que tem dificuldade de se enquadrar, de encaixar-se em um modelo prévio: ela se sente ‘de fora’ de um parâmetro, esforça-se para caber até um dado momento em que desiste e decide escapar.

Por isso o título *Fora* me pareceu adequado. *Fora* é uma palavra da língua portuguesa e também de várias outras línguas que são marcadas por uma história de luta pelo seu reconhecimento e autonomia: occitano, corso, sardo, veneziano, catalão... *Fora* refere-se aos que estão “de fora”, aos que têm dificuldade de se enquadrar em caixas ou em estereótipos. Isto simboliza uma forma de liberdade: a liberdade de ser diferente, de recusar imposições que não nos convêm, de não nos conformarmos com hábitos ou comportamentos pré-fabricados, para encontrar uma relação autêntica com o mundo. No entanto, esta liberdade tem um preço: a exclusão e, portanto, paradoxalmente, o confinamento.

Para mim era evidente que queria utilizar o mesmo dispositivo do meu solo *Passagens*² – a caixa de plexiglas – mas com um princípio diferente: em *Passagens* as paredes serviam para “flutuar” e “buscar o céu”. Em *Fora* elas são metáforas da segurança – que por vezes é aprisionadora, mesmo claustrofóbica, em contraste e tensão com a vontade de atravessar essas paredes em busca de liberdade, o que é também amedrontador, vertiginoso.

Diferentemente de *Passagens*, em *Fora* há um *clímax* em que o personagem realmente sai da caixa – e algo acontece do lado de *Fora*. Este algo é expresso com contorção a corpo livre, acrobacia, e uma reapropriação das técnicas de Enterologia² clássica, disciplina da contorção e do ilusionismo.

A falta de espaço

Em *Fora* o dispositivo circense é a caixa de plexiglas, que organiza o espaço, polariza os olhares e transforma o corpo. No entanto, em *Passagens*, este dispositivo é centralizado, ele ocupa o meio da cena, interrompendo o espaço.² Consiste no esforço de um indivíduo para caber em um espaço muito pequeno.

Em *Fora*, a caixa de acrílico ocupa o espaço obscuro da cena de um teatro em penumbra, e está descentralizada e disposta em diagonal no canto esquerdo da cena. Ela não serve para dar a sensação de liberdade e ascensão, mas, pelo contrário, cria uma situação de extrema falta de espaço.

Para acentuar a sensação de claustrofobia, um recurso utilizado foi o trabalho de luzes, que modifica completamente o espaço traçado pela caixa de plexiglas – que se torna um espaço flutuante (pois a base não é iluminada), perdido no escuro da sala. As luzes permitem que o plexiglas se transforme em espelho, multiplicando os reflexos do corpo, e criando efeitos de caleidoscópio. A sensação física é muito diferente: em vez de ver o ao redor e o público através da transparência do

² Cf <https://www.youtube.com/watch?v=dCADwJJpvVc>

plexiglas, como em *Passagens*, vejo meu reflexo, aprisionada entre quatro paredes em confrontação comigo mesma. Este espetáculo, portanto, é exclusivamente para o espaço teatral, a sala preta, diferentemente de *Passagens*, pensado para qualquer espaço alternativo.

Em *Fora*, a falta de espaço induz o corpo a se contorcer. Essa contorção é ambivalente. Por vezes resultado de uma opressão que aparenta inevitável, uma reação quase passiva do corpo que entra em colapso ao ser obrigado a lidar com a falta de espaço. Outras vezes torna-se uma reação à prisão, uma resposta, uma decisão, uma declaração ativa, um ato de rebeldia.

Em *Fora*, as torções tornam-se estratégia para resistir não por meio da demonstração de força, mas da flexibilidade – aqueles que estamos na posição mais fraca no equilíbrio de poder. Usamos esta expressão coloquial, *jogo de cintura*, para descrever uma maneira de lidar com uma situação difícil sem usar a força, apenas ‘dançar com ela’ até encontrar uma solução sorrateira. Neste espetáculo as contorções são uma reação desesperada para se posicionar entre duas tensões: querer se encaixar mas não conseguir; decidir fugir e sentir vertigem. E, talvez, finalmente conseguir se encaixar em outro lugar?

Minha preocupação inicial foi abordar a contorção como forma de contar a história de inadequação e inconformidade. A peça explora a história de uma pessoa que luta para se enquadrar na estrutura que lhe é imposta. Comecei então por observar os gestos das pessoas em situação de vulnerabilidade e decidi prestar-lhes uma homenagem secreta: reproduzir os seus gestos; e dar mais importância do que normalmente é dada às figuras circenses. Costuma-se dizer que o circo é uma atuação de risco, mas percebi muito mais perigo e tontura nesses gestos vulneráveis do que nos movimentos virtuosos dos artistas circenses.

Nesse processo, me deparei com fotos históricas de pacientes consideradas histéricas, a *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (Bourneville, Magloire & Regnard, 1878). Seus gestos, além de marcados pela vulnerabilidade, apresentavam uma dimensão bastante contorcida. Tomá-los como referência permitiu-me criar uma ligação orgânica entre gestos teatrais, inspirados na vida cotidiana, e posições ou movimentos circenses extremamente flexíveis que, noutro contexto, pareceriam absurdos ou unicamente destinados à proeza.

Ao integrá-los desta forma, estes movimentos enriqueceram a narrativa ao revelar não um corpo que exhibe as suas capacidades ou a sua flexibilidade, mas um corpo que se torce para sobreviver e escapar ao seu enquadramento restrito – para poder viver plenamente. Mas, para além desta apropriação estética, fiquei inevitavelmente curiosa de aprender mais sobre a inquietante história desta dita doença do século XIX.

Uma vertigem na forma de contorção

No final do século XIX, o então diretor do Hospital Salpêtrière de Paris, o médico e cientista francês Jean-Martin Charcot (1825-1893), generalizou sob o espectro de uma mesma patologia várias pacientes com quadros muito diferentes, cujo único sintoma em comum era sofrer de crises convulsivas.

Derivada do grego ὑστέρα *hystera* (aquilo que se move no útero), a palavra “histeria” se popularizou com a teoria humoral de Hipócrates (460 a.C.-377 a.C.)³, que influenciou a medicina ocidental até o século XVI. O termo designava uma forma de destempero atribuído inicialmente unicamente às mulheres, que teria como causa o útero inquieto por não estar cumprindo sua função natural de carregar um feto.

Conhecido por suas proposições inovadoras, Charcot popularizou a prática clínica, ou seja, a de diagnosticar uma doença a partir de indícios corporais. No entanto, a histeria não apresentava nenhuma manifestação física. Na busca por criar indícios, documentos a serem confrontados, Charcot encomendou imagens ao também médico Paul Régnard (1850-1927), que, sob sua orientação, registrou movimentos contorcidos das pacientes. Publicou-se, assim, em 1876 e 1877, os primeiros volumes da *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (Bourneville, Magloire & Régnard, 1878).

O filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman acusa que, na falta de indícios físicos ou comportamentais homogêneos, os principais documentos médicos que na época serviram para legitimar a histeria como quadro diagnóstico foi essa produção estética constituída: por fotos, por vezes transformadas em slides para a projeção; e por performances teatralizadas – as conhecidas sessões de terça-feira, nas quais Charcot apresentava suas pacientes sob indução hipnótica a um público curioso.

Didi Huberman propõe que na história da histeria há uma dinâmica de processo de dominação no qual o corpo das pacientes se tornou objeto de uma *mise-en-scene* feita pelos doutores. Sob o pretexto de desenvolver a ciência, as técnicas utilizadas para o tratamento das histéricas como a hipnose, os banhos frios e, sobretudo, a segregação, serviram: por um lado para legitimar o Dr. Charcot como uma figura ilustre da ciência de sua época; e por outro lado para separar, classificar e encarcerar mulheres que não correspondiam ao modelo aceito na sociedade da época. Elas não tinham nenhuma característica comum além do desajuste. Os comportamentos registrados nos documentos fotográficos eram parcialmente induzidos e havia uma grande preocupação estética ao longo da sua

³ A teoria dos quatro humores é uma teoria do corpo humano adotada por filósofos e crentes das antigas civilizações grega e romana. Elaborada por Hipócrates (460 aC-377 aC), foi amplamente descoberta com Galeno (130 – 216) e chega com plena vigência até o século XVII. De Hipócrates, a teoria humoral é o ponto de vista mais comum no funcionamento do corpo humano entre os físicos e médicos europeus que têm a lenda da medicina moderna na mídia do século XIX.

confecção.



Une leçon clinique à la Salpêtrière, André Brouillet, 1887.
Óleo sobre tela – A Coleção privada.

Charcot agrupou indiscriminadamente epiléticas, idosas, indigentes e psicóticas sob esta classificação, não excluindo totalmente a possibilidade da existência de uma forma de histeria masculina. Sob sua direção terapêutica, científica e pedagógica, Salpêtrière se transformou em uma espécie de teatro onde as pacientes se exibiam e por vezes ganhavam notoriedade, como retratado no quadro *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887) do pintor e ilustrador francês André Brouillet (1857-1914).

Como defende o filósofo e historiador francês Michel Foucault (1926-1984) na sua obra *Vigiar e Punir* (1987), os espaços como escolas, hospitais e hospitais psiquiátricos têm como uma de suas funções separar e domesticar os corpos – sobretudo os corpos em crise, os corpos que não correspondem aos padrões estabelecidos –, para melhor controlá-los, sob uma perspectiva disciplinar. Como resultado, estes espaços arquitetônicos que definiriam também uma arquitetura do comportamento, uma sujeição que disciplina os corpos em questão.

Segundo o autor, a transição das punições corporais públicas para formas mais discretas de controle reflete um deslocamento nas relações de poder. A punição deixa de ser um espetáculo público de violência física e se torna um processo mais velado, direcionado ao controle e correção do comportamento socialmente desviante – moldando o indivíduo para que ele se ajuste às normas e hierarquias sociais e, quando isso não for possível, separando-o completamente. O diagnóstico de

histeria pode ser visto como este tipo de violência, que não é diretamente física, mas sobretudo psicológica e moral, deslegitimando a voz, o comportamento e o direito à liberdade das supostas histórias. Mas pode o poder institucional controlar completamente um corpo? Em *O corpo Utópico*, outra obra que Foucault escreveu anos depois, o autor considera que o corpo tem seus recursos de resistência e não é completamente passivo ante uma realidade inescapável ou um poder que busca inscrever-se nele.

Meu corpo não se deixa reduzir tão facilmente. Afinal, ele tem suas próprias fontes de fantástico: possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos, ainda mais obstinados que a alma, que o túmulo e que o encantamento dos mágicos. possui ele também, seus porões e seus celeiros, seus abrigos obscuros e suas praias luminosas. (Foucault, 2013, p.10)

Concordando com a afirmação de Foucault de que nosso corpo é uma inesgotável “fonte de fantástico” (2013, p.10) decidi projetar a visão de que os espasmos das pacientes de histeria seriam uma estratégia desesperada contra o poder que tentava se inscrever em seus corpos. A contorção, a convulsão, a crise histérica como uma forma de vertigem revoltada contra o enclausuramento, um protesto desesperado contra a vontade silenciada de expressar e escapar de injustiças e violências. Rebeldias que não puderam ser expressas por palavras, mas que encontraram válvula de escape no corpo. No entanto, esta rebelião é facilmente contida e incorporada pelo discurso médico como crise histérica: sintoma de anomalia, de um corpo que quer ocupar mais espaço do que deveria em uma sociedade rigorosa, estreita e masculina. Talvez por isso, até hoje, apesar de a histeria não ser mais admitida como doença psicológica⁴, o adjetivo “histérica” ainda é amplamente utilizado para deslegitimar o discurso de mulheres, sugerindo que elas reagem de maneira exagerada para problemas que teriam pouca importância.

⁴ Em 1952, a Associação Psiquiátrica Americana (American Psychiatric Association) publicou pela primeira vez o *Manual Diagnóstico e Estatístico de Distúrbios Mentais* (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, DSM-I*), que foi a primeira tentativa de abordar o diagnóstico das doenças mentais por meio de definições e critérios padronizados. A edição mais recente, DSM-5-TR, publicada em 2022, fornece um sistema de classificação que tenta separar as doenças mentais em categorias diagnósticas com base na descrição dos sintomas (ou seja, o que dizem e fazem as pessoas como reflexo do que pensam e sentem) e no curso da doença. A histeria não figura mais neste manual e o diagnóstico que resta mais próximo dela seria “síndrome histriônica” que pode acometer tanto homens quanto mulheres.



Fotografias de REGNARD Paul e Bourneville Désiré, 1876-1880

Em cena, projeto, portanto, diversos fantasmas no movimento contorcido: vejo um grito do corpo silenciado, um gesto desenquadrado e marcado pela vertigem, uma expressão última e emergencial da urgência de transformar uma vulnerabilidade em potência de vida, uma tentativa de fuga desesperada expressa em gestos desmesurados. Estes fantasmas me permitiram contaminar o gesto contorcido com sensação de vertigem – sensação adjacente ao

Quando arqueio minhas costas para trás, o quadril avançando em contrapeso – para evitar uma queda de costas no chão –, não sinto apenas meu estômago se esticando ao máximo: sinto a inapreensível herança de um movimento, apelidado de arco histérico, que percorreu diferentes contextos, tomou diferentes e efêmeros sentidos, e foi executado com variadas e impalpáveis motivações. Qual é o nexo e a necessidade de se arquear para trás? Por que este gesto está presente nos corpos das histéricas encarceradas em hospitais psiquiátricos, servindo como sintoma que as classifica ainda mais como enfermas? E no corpo dos capoeiristas que brincavam ilegalmente⁵, por irreverência e necessidade, quando esta prática era proibida no Brasil colonial? Não há, evidentemente, nenhuma relação direta entre: o arco de coluna de uma paciente de histeria; o arco de um capoeirista que se inclina para trás evitando um pontapé no rosto; com este mesmo gesto executado por uma contorcionista que se apresenta na lona de um circo; com o de uma trabalhadora do campo no sul da Itália, que arqueia a coluna para trás finalmente abrindo seu peito retraído – pelo trabalho, pela miséria, pelo patriarcado – após descarregar suas frustrações dançando efusivamente a

⁵ Desenvolvida por descendentes de escravizados em comunidades quilombolas no então império português, a capoeira é fruto da resistência contra a escravidão imposta às comunidades afro-brasileiras, um exemplo de tradição cultural na qual movimentos vigorosos, giratórios, invertidos e/ou contorcidos são utilizados enquanto recurso para afrontar e transcender uma opressão, gerando uma válvula de escape para os que se sentem oprimidos por uma sociedade que não os contempla.

pizzica ou a tarantella⁶. Mas os gestos e movimentos são efêmeros rastros do corpo, essa maravilhosa fonte de fantástico. E os rastros são chaves, permitem a reconstituição, a abertura de portas e passagens para espaços secretos, são um recurso. E esses rastros não são tão efêmeros e frágeis como aparentam, eles escorrem por caminhos secretos, aparecem e desaparecem em contextos que aparentemente seriam desconexos, como em um *tour* de mágica, sobrevivem sorrateiramente para emergir no corpo capaz de atualizar seu mistério.

Como não me sentir fortalecida por estes fantasmas que invento pra este movimento que me inventa, me transforma, me traz a sensação de liberdade? Interpreto o misterioso movimento de arquear-se para trás como um recurso íntimo de esperança. Este gesto extremo questiona os movimentos e amplitudes articulares que consideramos possíveis e fazem o corpo escapar das forças que o enquadram – e ocupar mais espaço do que lhe é permitido. Para mim este espaço extrapolado é social, político, simbólico e fantástico.

Por isso, praticar contorção, sobretudo os movimentos de arco de coluna, me coloca em um estado vertigem. E, também no sentido inverso, contorção é, para mim, uma das possíveis expressões corporais que o corpo adota involuntariamente quando é tomado pela sensação de vertigem. Ela é fortemente presente no nosso vocabulário e imaginário como o gesto sensível de quem descarrega uma emoção demasiadamente forte e incontrolável, vertiginosa.

Enterologia x escapologia

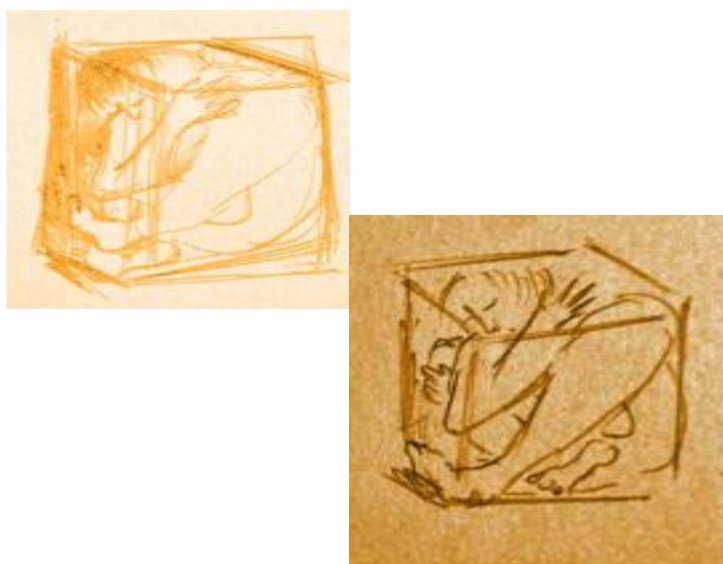
Em *Fora* coloca-se em jogo a claustrofobia (pânico de espaços demasiadamente pequenos) e também com agorafobia (agonia gerada pela sensação de vulnerabilidade em espaços demasiadamente grandes e abertos). Para isso resgato duas práticas ligadas às técnicas da flexibilidade e do ilusionismo que caíram em desuso no circo contemporâneo: a enterologia – o esforço de um indivíduo para caber em um espaço muito pequeno – e a escapologia – escapar das amarras e armadilhas.

No espetáculo *Fora*, após meia hora de sufoco e esforços múltiplos para escapar que

⁶ Na península itálica, o tarantismo é um fenômeno cultural de tradição popular que consiste na terapia coreográfica e musical. Este fenômeno se manifesta em situações de pobreza e opressão camponesa e/ou um ambiente social e familiar claustrofóbico. Assim como a capoeira, é uma manifestação coreográfica e corporal que oferece um modo de resistência para um grupo oprimido. O tarantismo seria uma cura para uma suposta patologia – causada pela picada de *lycosa tarantula*, uma aranha difundida nas áreas mediterrâneas. Esta doença é considerada uma forma de histeria, e é, tal como a própria patologia histórica, discutível na medida que está presente apenas neste contexto cultural, se manifestava sobretudo nos meses de verão com sintomas de mal-estar geral, estados de prostração, depressão, melancolia, chegando a configurar casos neuropsicológicos como catatonia, delírios, fadiga, distúrbios emocionais e confusão mental, sintomas que no passado foram associados a noções de epilepsia e histeria. A maioria dos sujeitos acometidos eram mulheres de origem humilde. A "cura" tradicional é uma terapia coreográfica e musical, durante sessões frenéticas de dança leva o/a sujeito uma espécie de transe.

culminam em uma fuga extenuante, o corpo é frágil do lado de fora. Marcado pelos ecos de uma vivência retorcida, ele segue adotando a contorção – sendo o único modo de se mover –, já que a ausência do apoio e da proteção das paredes impede que a posição ereta seja sólida. Se levantar implica no risco de cair. Um pequeno objeto se aproxima, quase indiscernível na penumbra. É uma pequena caixa de 40 centímetros quadrados, como as utilizadas pelos contorcionistas do início do século XX para realizar a proeza de entrar em espaços minúsculos.

Este número caiu em desuso. Seria por sua dificuldade? Pela suposta falta de possibilidades de inovação, já que não há muitos movimentos possíveis uma vez que se entra dentro do objeto? Seria porque o número é irremediavelmente previsível? Ao ver a caixa pequena, sabemos tudo que vai acontecer: a contorcionista vai entrar e ponto final. Estes questionamentos me levaram a estudar a buscar informações e documentos sobre os números de enterologia e estudar a história das proezas dos escapologistas, como Harris Houdini (1874 - 1926), ilusionista americano de origem húngara que se tornou célebre pela sua habilidade de escapar de “qualquer armadilha”.

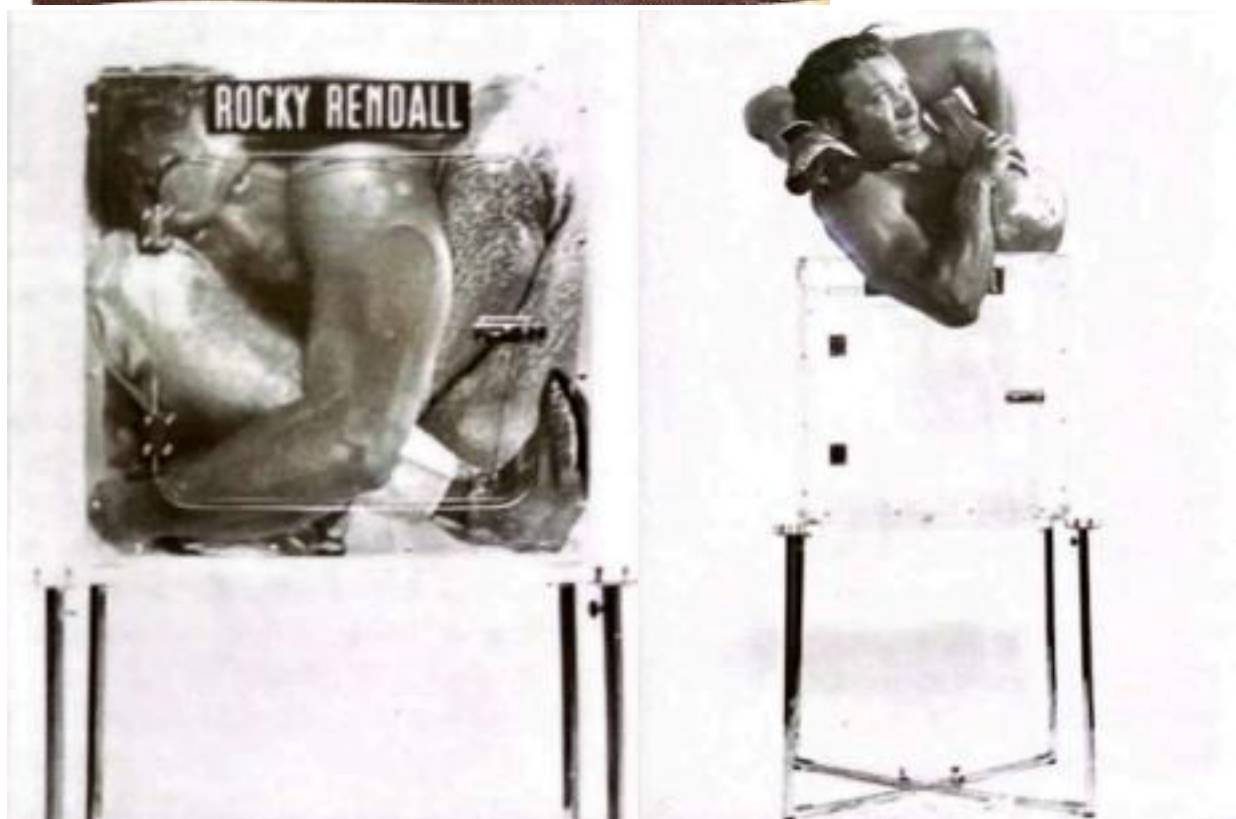


Esboços para *Fora*, 2023

Como única referência, eu tinha texto *Que reste t'il des désossés?* (O que resta dos desossados?) que Ariane Martinez publicou em 2021 como capítulo do seu estudo *Histoire de la contorsion en occident, les siècles XIX-XXI* (2021), no qual ela comenta os números de Miss Dori (1936) e Rocky Rendall (1961). Apresentados nos antigos espetáculos de *music-hall*, eles consistiam em uma sistemática tomada de medidas do corpo do artista e da caixa no qual ele entraria. Por exemplo, Miss Dora, 1,50m, 47kg, entrava em uma caixa de 43 centímetros.

Miss Dora,

© Germain Douaze
1936.



Rocky Rendall (anos 1960-1970)

Comecei a perguntar em meu entorno se alguém conhecia uma pessoa que fosse capaz de entrar em um caixa pequena ou que pudesse me compartilhar algumas indicações. Eu não sabia como medir meu corpo para definir as medidas do objeto antes de construí-lo, se havia elementos para prestar atenção, proporções a respeitar para conseguir sair, se devia necessariamente colocar óleo no corpo ou não (nas fotos como as de Rendall, os contorcionistas de caixa parecem untados). Era necessário fazer furos para a circulação de ar? Havia um design ou formato melhor? Quadrada? Retangular? Mais larga na horizontal? Ou na vertical? Havia estratégias para a caixa

parecer menor ou o efeito ser mais interessante? Bordas de metal mais largas ou curtas? O objeto no chão ou em um pedestal?

Durante todo ano de 2023 perguntei para todas as pessoas que encontrei se já tinham visto uma contorcionista que entra em uma pequena caixa. A única pessoa que me respondeu que sim foi Hernando, que encontrei em junho de 2023 em *La Villette*, Paris. Ele era técnico chefe da construção da lona que estava sendo erguida para hospedar a exposição do Tim Burton na cidade. Segundo ele, um circo em Madrid, do qual ele não se lembrava o nome, ainda apresentava este número. A contorcionista entrava em uma pequena caixa e, em seguida, os fortões do circo vinham e “jogavam vôlei” com ela. Eu fiquei impressionada com o risco gratuito e a objetificação do corpo feminino presente no número que ele me descreveu. Se a caixa caísse, o corpo encerrado não poderia amortecer em nada. Ela se quebraria inteira, tomando forma da sua clausura, sem poder escapar.

Talvez tenha sido devido à sua dimensão violenta e objetificadora do corpo feminino que os números de enterologia foram saindo de moda. Um desdobramento desta técnica era, naturalmente, o número inventado pelo mágico, inventor e escritor inglês P.T. Selbit, pseudônimo de Percy Thomas Tibbles (1881-1938), e repetido inúmeras vezes por muitos ilusionistas ao redor do globo. Selbit é considerado a primeira pessoa a realizar a ilusão de cortar uma mulher em duas.





Selbit “cortando” sua assistente, c.1920

Para que este número seja realizado, duas pequenas caixas são colocadas lado a lado. Elas aparentam ser uma única caixa longa, com espaço apenas para que a assistente do mago coloque sua cabeça de fora de um lado, os pés de fora do outro. Na prática, há duas assistentes, duas caixas, cada caixa com uma assistente: as duas são enterologistas e colocam seu corpo inteiro em um espaço aparentemente muito pequeno: uma delas deixa entrever apenas sua cabeça, a outra apenas seus pés. Quando o mago aparenta ter cortado a mesma mulher em duas, ele apenas separou as duas caixas que aparentavam uma só. Outro número que utiliza a habilidade dos enterologistas é a penetração por hastes ou espadas, na qual uma pessoa dentro de uma caixa parece ter sido atravessada por objetos pontiagudos pelos mais diversos ângulos, mas depois sai ilesa. Foi graças a criação de este tipo de truque realizado manipulando o corpo feminino que Selbit conquistou seu lugar entre os gênios do ilusionismo. A violência desta manipulação está inscrita nas chamativas frases que anunciavam suas performances: “Distender senhora”, “Esmagar uma senhora”, “Serrar uma senhora em duas”, “Penetração do corpo (de uma senhora como demonstra o desenho) com hastes.” (tradução nossa⁷)



Selbit, P.T. – Nielsen Poster Print (c.1910)

Stretching a Lady, Crushing a Lady, Sawing a Lady in Two, Spikes Penetration.

A história do ilusionismo foi caracterizada, portanto, pela extrema objetificação daquelas que insisto em chamar de *enterologistas* – mais eram comumente apelidadas como assistentes do mágico e a capitalização de suas habilidades em prol da promoção de uma heroica figura masculina, como Selbit.

Podemos traçar paralelos das espetaculares sessões de hipnotismo realizadas no Hospital de Salpêtrière em Paris com os números de ilusionismo em voga naquela época. As crises das pacientes histéricas eram capitalizadas para mostrar as habilidades da figura masculina, ajudando a aumentar o renome do Dr. Charcot.

Estas sessões podem ser lidas como uma demonstração de números de magia realizados em um contexto particular e com objetivos científicos, pois técnicas de hipnotismo fazem parte de um conjunto de conhecimentos amplamente utilizados em uma outra subdivisão das disciplinas do ilusionismo: o mentalismo. Trata-se da capacidade de dar ao espectador a sensação de que o ilusionista está lendo a mente das outras pessoas na plateia; ou a mente de um voluntário em cena; e/ou até mesmo controlando as suas ações por meio do pensamento^{7,8}. Também as técnicas de levitação, outra subdivisão do ilusionismo, fazem parte dos recursos espetaculares

⁷ O ilusionismo é dividido em diferentes famílias: mentalismo, escapologia, a levitação, a aparição-desaparição, transmutação ou metamorfose.... Também fazem parte as grandes ilusões da magia de proximidade, frequentemente feita com cartas.

utilizados por Charcot para colocar em cena suas pacientes. Louise Augustine Gleizes (1861-ano desconhecido), internada por histeria em 1875, foi retratada com o corpo enrijecido sendo sustentado apenas por duas cadeiras nos pés e na nuca, aparentemente “flutuando”. A imagem foi utilizada para exemplificar o dito estado de letargia⁸.

No segundo tomo da *Iconografia fotografia de La Salpêtrière* (Bourneville, Magloire & Regnard, 1878) a história clínica de Augustine foi contada em detalhes por Bourneville (1840-1909), médico alienista na Salpêtrière, contemporâneo a Charcot. Após uma infância difícil na qual foi vítima de diferentes privações – abandono e descuido parental, subnutrição e abusos sexuais –, ela ainda era adolescente quando foi internada com sintomas severos de paralisia. Logo chamou atenção por suas excêntricas performances físicas tornando-se uma das “voluntárias” preferidas de Charcot para as sessões de hipnotismo e de fotografia realizadas no hospital nesta época. Com a melhoria de sua condição, em 18 de fevereiro de 1879, Augustine foi empregada no Hospital como prestadora de serviço, continuando a viver na instituição. Não obstante, Charcot seguiu solicitando-a periodicamente para demonstrações de hipnose, como demonstra o volume 3 da *Iconografia*, de 1880.

A obscura história de Augustine foi amplamente mediatizada, lançando uma moda que atravessa séculos. Suas performances torturadas ficaram célebres na época, atraindo a elite parisiense para as sessões de hipnotismo de Charcot. Ela também inspirou artistas de diferentes gerações, seu fantasma tornou-se protagonista de romances, filmes e ensaios. Um dos mais recentes é o filme *Augustine* (2012), de Alice Winocour, que propõe uma releitura politizada, e talvez anacrônica, da vida da adolescente enferma – vista sob uma lente do feminismo contemporâneo. Mas um dos mais célebres escritos inspirados pela paciente de La Salpêtrière, transformada em heroína, talvez seja o *Cinquentenário da Histeria* de Louis Aragon (1897-1982) e André Breton (1896-1966).

Nós, surrealistas, gostaríamos de celebrar aqui o cinquentenário da histeria, a maior descoberta poética do final do século XIX, e isto no preciso momento em que o desmembramento do conceito de histeria parece ter sido conseguido. Nós, que amamos tanto quanto esses jovens histéricos cujo tipo perfeito nos é fornecido pela observação relativa à ajuda da deliciosa X. L. (Augustine) que entrou na Salpêtrière no departamento do Doutor Charcot em 21 de outubro de 1875, na idade de 15 e 1/2, como seríamos afetados pela laboriosa refutação de distúrbios orgânicos cujo julgamento só será, aos olhos dos médicos, o da histeria? (...) A histeria é um estado mental mais ou menos irreduzível, caracterizado pela subversão das relações estabelecidas entre o sujeito e o mundo moral ao qual ele praticamente acredita pertencer, fora de qualquer sistema delirante. Este estado mental baseia-se na necessidade de sedução mútua, o que explica os milagres ativamente aceitos da sugestão médica (ou contra-indicação). A histeria não é um fenômeno patológico; deveria ser

⁸ Paul Richer (1849-1933), médico alienista na Salpêtrière, contemporâneo a Charcot, explica em seu *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie* (1881) que um ataque de histeria era dividido em quatro períodos: fase 1 – “épileptoide”, marcada pela rigidez muscular; fase 2 – “das atitudes ilógicas, contorções e grandes movimentos”; fase 3 – “de atitudes passionais ou poses plásticas” (catalepsias), na qual a paciente está sujeita a alucinações; e fase final 4 – na qual a consciência volta pouco a pouco.

considerada, em todos os aspectos, um meio supremo de expressão. (1928, p.20, tradução nossa⁹)

A popularidade de Augustine deixou traços na cultura contemporânea com a imagem de uma jovem de cabelos revoltos que, vestindo uma camisola de algodão branco, se abandona em posições absurdas, entre terror e êxtase, e com uma certa sensualidade. Ela propôs ou ela sofreu os movimentos extremos apresentados nas sessões de fotos e nas performances de hipnotismo em La Salpêtrière? Acusada de cumplicidade com Charcot, teria ela encenado e interpretado seus gestos, movida pela satisfação de finalmente ser vista e reconhecida, ela que teve uma infância marcada pelo abuso e a marginalidade? Ou teria, de fato, sido tomada, inconsciente, por suas convulsões incontroláveis? Afinal, as histéricas são, para o século XIX, o que os possuídos foram para a Idade Média. As vítimas desses tipos de “transe convulsivo” são consideradas despossuídas da responsabilidade de seus gestos, do agenciamento, porém estigmatizadas, marginalizadas e submetidas a um tratamento disciplinar. Os médicos foram progressivamente substituindo os exorcistas.

É interessante notar que no século XIX, em um momento que a medicina buscava afirmar um cientificismo laico, Charcot deu especial atenção ao que ele apelida “estado de êxtase”, afirmando que este é um dos sintomas da histeria. E abriu assim um espaço para pensar este fenômeno que se aproxima do estado de transe, mesmo buscando afastar-se do pensamento religioso ou místico.

⁹ Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous qui n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques dont le type parfait nous est fourni par l'observation relative à l'aide de la délicieuse X. L. (Augustine) entrée à la Salpêtrière dans le service du docteur Charcot le 21 octobre 1875, à l'âge de 15 ans et 1/2, comment serions-nous touchés par la laborieuse réfutation de troubles organiques dont le procès ne sera jamais qu'aux yeux des seuls médecins celui de l'hystérie ? (...) L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque qui explique les miracles activement acceptés de la suggestion médicale (ou contre-suggestion). L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique, il peut à tous égards être considéré comme un moyen suprême d'expression ».



Augustine, *Estado de êxtase*, 1878.

Indiferentemente de terem sido seus movimentos voluntários ou involuntários, a performance física de Augustine é irrefutável. Certamente não era fácil manter-se imóvel por vários segundos e até minutos para que uma imagem fosse captada com a tecnologia fotográfica da época. É inegável a presença de uma habilidade física e teatral que podemos considerar extraordinária. Sejam as fotografias que captam suas expressões faciais (como na página anterior) sejam aquelas que colocam o foco em suas força e flexibilidade (abaixo), o tempo de exposição para que a captura da imagem se realizasse era considerável. No entanto, estes instantâneos de imagem realmente aparentam ter capturado um estado físico vivido intensamente, mais do que uma pose rígida e fixada.

O papel de Augustine nas performances e fotografias da Salpêtrière tem claros paralelos com o papel da assistente do ilusionista: ela mobiliza (voluntária ou involuntariamente) o apelo e a atração da sua energia, da sua presença cênica e das suas capacidades físicas, para demonstrar a “genialidade” do hipnotista. Essa relação continuou intacta, mesmo depois que ela melhorou de suas crises, terminando apenas quando Augustine tomou uma decisão sua, fazer um “verdadeiro” número de escapologia, quando ela deixa o estabelecimento definitivamente, fugindo disfarçada com trajes masculinos em 1880.

Talvez as conquistas das mulheres contra a dominação masculina realizadas ao longo do século XXI tenham de certo modo influenciado a atual falta de popularidade da Enterologia, historicamente marcada pela dominação masculina. Para deslocar esta prática dotando-a de novos sentidos cênicos a questão do agenciamento torna-se importante: quando praticada por ilusionistas homens, atores e heróis de suas próprias proezas físicas. Em seus vertiginosos números, Houdini tangencia a morte e em seguida se salva, herói de si mesmo, insuscetível aos

riscos do afogamento e/ou de outras situações extremas que frequentemente envolvem a claustrofobia. Sem ajuda de ninguém, ele era o agente de sua salvação, logrando escapar sozinho de correntes, do fogo, das hastes com as quais ele supostamente se furava, etc.

No caso das mulheres que detinham essas habilidades eram exibidas, sensualmente colocadas em risco e em seguida “salvas” por uma presença masculina como a de Selbit. Esta constatação corrobora com a teoria do pesquisador croata Ivan Kralj que aponta como na cultura ocidental nos surpreendemos, e até mesmo censuramos, quando atitudes transformadoras e/ou heroicas são feitas das mulheres. Em seu artigo *Circus vs. Conservative Postulates: woman is not destined to be miraculous*, (2021) que abre a coletânea *Woman and Circus* (2011) organizada por este autor, ele se apoia em textos antigos como a Bíblia para falar do papel de entidade conservadora e passiva que a cultura ocidental atribuiu ao sexo feminino. Segundo ele, na Bíblia, nenhuma mulher provocou milagre que não fosse passivo, como dar à luz com uma idade mais avançada. “A bíblia, um dos textos mais influentes já escritos, fundamenta o conceito de milagre como uma dominação inteiramente masculina” (Kralj, 2011, p.47, tradução nossa¹⁰). Segundo o autor: “A natureza da mulher, tal como está exposta nas Sagradas Escrituras, não foi concebida para ultrapassar a norma. A posição é claramente cimentada” (Idem, p.50, tradução nossa¹¹).

Durante séculos, mulheres diferentes foram perseguidas e censuradas pela igreja. Segundo o autor, essa “diferença”, por vezes, era apenas ter uma capacidade, aptidão ou conduta que seria bem-vista se viesse da parte de um homem. Kralj afirma que há heranças deste fenômeno na sociedade atual, mas as artes circenses efetuam um importante papel para a revisão destes preconceitos herdados.

O circo, enquanto sistema de medida para os homens e as mulheres excepcionais (milagrosos), é exatamente o ponto de encontro que aqui, nos seus fundamentos, desafia as concepções conservadoras do mundo. (Idem, tradução nossa¹²)

Talvez por isso, nenhuma mulher foi celebrada pela sua capacidade de escolher o risco extremo e em seguida salvar a si mesma, se tornado uma célebre escapologista. Uma única exceção seria talvez de Augustine, celebrada pelos surrealistas, caso se opte por considerá-la artista de suas performances. Esta disciplina ultrapassa claramente as normas, sendo marcada pela ideia de invulnerabilidade, de um poder sobrenatural, como defende Pascual Jacob em seu artigo para o site da *Encyclopédie des Arts du cirque*¹³

¹⁰ The bible, one of the most influential texts ever written bases the concept of miracle as an entirely male domination.

¹¹ In the nature of women, as stated in the Holy Scriptures, it is not conceivable to exceed the norm. The position is clearly cemented.

¹² The nature of woman, as set in the Holy Scripture, is not designated to surmount the norm. Her position is clearly cemented. Circus as trampolin of the outstanding (miraculous) men and women, is exactly the counterpoint that, at its foundations, defied the conservative notions of the world and managed to survive with entirely opposite gender norms.

¹³ Site web realizado pela Bibliothèque Nationale Française (BnF) juntamente com o Centre Nationale des Arts du Cirque (CNAC).

Enclausurado, acorrentado, trancado, esmagado, baleado, carbonizado, serrado, cortado, perfurado ou fatiado: o corpo do mago ou de seus assistentes é frequentemente posto à prova para fins de ilusão. Destruir-se e renascer diante dos olhos maravilhados de um público contribui tanto para a mistificação como para o misticismo: é aqui, sem dúvida, que reside boa parte deste desejo de invencibilidade que caracteriza a criação e realização de uma infinidade de truques assombrosos pela expressão de flagrante invulnerabilidade. (Pascal Jacob, *L'invulnerabilité*¹⁴, tradução nossa¹⁵)

Apesar de expor-se a estas proezas extremas, o corpo feminino foi objetificado e as habilidades das enterologistas e escapologistas foram invisibilizadas na história do ilusionismo ao longo dos séculos XIX e XX. Quanto tempo de aquecimento uma contorcionista precisa para entrar em uma pequena caixa e fazer um número no qual ela nem mesmo existe em cena, mas apenas empresta seus pés para um outro corpo, um outro rosto, de uma outra assistente cuja única proeza será a de aceitar ser supostamente cortada em duas, guardando seu sorriso? Segundo minha experiência prática de contorcionista, eu diria que são necessárias pelo menos duas horas de alongamentos extremos e preparação física antes de entrar em cena. Tudo isso para potencializar a habilidade de um ilusionista e nada mais ser visto dela – além de seus pés mostrando lindos sapatos e talvez suas unhas feitas, sem que ninguém no final saiba a quem estes pés pertencem.

Não encontrei nenhuma pessoa que pudesse me acompanhar em uma tentativa prática de uma proeza de enterologia. Segundo Ariane Martinez, em seu estudo *A História da contorção ocidental entre os séculos XIX e XXI* (2021), a maioria dos contorcionistas é autodidata, devido à falta de escritos e instituições que organizam esta prática no ocidente. Mesmo nas atuais escola de circo, a contorção é uma disciplina obscurecida por diferentes crenças: a necessidade de começar criança, de não comer carne, de ter que ter uma genética específica, desgastar o corpo que “perde a validade” depois dos trinta anos...

Resignei-me então a ser autodidata, fui tentando encontrar soluções junto ao cenógrafo que contratei para construir a pequena caixa. No chão da oficina de construção me coloquei em uma posição grupada, encolhendo-me e recolhendo minhas pernas e braços para me fazer o mais pequena possível. Era muito desconfortável então coloquei uma almofada para me apoiar. O cenógrafo mediu meu tronco e quadril. Quando o objeto estava pronto, chegou a hora de testar.

Entrei pensando em toda esta pesquisa, misturada com meus problemas íntimos, temperada por uma sensação de angústia. Não deu certo. Os poucos centímetros que afundei na espuma da almofada quando tiramos minhas medidas fizeram uma grande diferença e eu não conseguia entrar totalmente na caixa uma vez que a cenografia estava realizada. Mas este teste

¹⁴ Disponível em: <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/magie/grandes-illusions/invulnerabilite>, Acesso 18.11.2024.

¹⁵ Entravé, enchaîné, enfoncé, écrasé, fusillé, carbonisé, scié, découpé, transpercé ou tranché : le corps du magicien ou de ses assistants est souvent mis à rude épreuve pour les besoins de l'illusion. Se détruire et renaître sous les yeux ébahis d'un public participe à la fois de la mystification et du mysticisme : c'est sans doute là que réside une bonne part de ce désir d'invincibilité qui caractérise la création et la réalisation d'une multitude de tours hantés par l'expression d'une invulnérabilité flagrante.

me fez esquecer o excesso de pensamentos que me afligia antes e toda minha atenção se voltou para o desafio físico. Eu precisava aprender a sair com autonomia. O meu medo de ficar presa, entalada, sem ar, foi substituído por um cálculo sereno: e se eu me apoiar mais na nuca? E se o braço passar por baixo do joelho? Encontrei uma diversão infantil neste jogo, igual a de crianças que se escondem ou tentam entrar em espaços pequenos. Várias adaptações e horas de treinamento foram necessárias para controlar esta postura tão simples, que representa menos de dois minutos do espetáculo, mas encontrei nelas o prazer do jogo e do desafio.



Fora. Toulon (França), abril de 2024

No espetáculo *Fora* a personagem passa um tempo considerável tentando fugir da grande caixa e, depois que finalmente consegue, erra à deriva até encontrar uma pequena caixa. Devido a este trajeto percorrido anteriormente, torna-se possível projetar uma nova leitura a esta proeza

clássica, vista e revista. *Fora* é um espetáculo que se escreve na tensão entre a busca por liberdade e a necessidade de segurança. A busca por liberdade gera muita vertigem, mas o excesso de segurança gera uma sensação de aprisionamento. Nesta criação há uma necessidade de voltar para um estado de segurança após a grande exploração do que há do lado de fora – a necessidade de encontrar algo familiar após uma vertiginosa busca por algo desconhecido. A protagonista decide entrar voluntariamente em uma caixa pequenina, como que procurando refúgio em referências anteriores. Adentrar este espaço é fruto de uma decisão. A primeira caixa é uma clausura imposta; a segunda é uma escolha, representando uma liberdade, uma tentativa de refugiar-se em um mundo interior. Com esta ação coloco a questão do agenciamento e da escolha em um corpo feminino que realiza uma proeza de enterologia.

Estas imagens frequentemente são interpretadas como o abandono da vertigem de ser livre e a escolha voluntária pela prisão da segurança, para apoiar-se em referências prévias de um mundo já conhecido. O que é interessante de reparar é que, apesar desta leitura ser recorrente, encaixar-me adentrando um espaço extremamente limitado foi o desafio físico que mais me fez sentir vertigem em todo o processo de criação, mesmo que em cena ele represente o contrário. Este gesto, para mim, também pode ser interpretado como uma complicação da vertigem: a busca pela liberdade não é um caminho conhecido – e pode tomar formas tortuosas. Acrobacias mentais e interpretativas também geram vertigem.

Link para acesso do Espetáculo *Fora*

(<https://youtu.be/tXfhN5tH10s?si=VtRvhzzuiXQslIMj>)

Referências

A Companhia Ar. Disponível em: <www.compagniear.fr> Acesso em 18.11.2024.

ARAGON, Louis, BRETON, André. **Le Cinquantenaire de l'Hystérie (1878-1928)**, in: La Révolution surréaliste, n° 11, p. 20-22. Disponível em: <<https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Revolution-surrealiste11.pdf>> Acesso em: 18.11.2024.

BOURNEVILLE, Désiré Magloire & Paul REGNARD. **Iconographie photographique de la Salpêtrière. Service de M. Charcot**. Tomo I, II e III Paris: Paris : aux bureaux du "Progrès médical", 1876-1880.

Circusnext. Disponível em: <<https://circusnext.eu/portfolio/alice-rende/>> Acesso em: 18.11.2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: MAR/Contraponto, 2015.

Encyclopédie des Arts du Cirque desenvolvida pela *Bibliothèque Nationale Française* junto ao *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC). <<http://cirque-cnac.bnf.fr>> Acesso em: 18.11.2024

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico. As heterotopias.** São Paulo:n-1 edições, 2013.

_____. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões.** Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

KRALJ, Ivan. **Circus vs. Conservative Postulates: woman is not destined to be miraculous.**

in: Woman and Circus. Zagreb: Mala Performerska Scena, 2011.

JACOB, Pascual.. **L’invulnerabilité.** Disponível em:

<<https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/magie/grandes-illusions/invulnerabilite>> Acesso em: 18.11.2024

MARTINEZ, Ariane, **Contorsions: Histoire de la souplesse extrême en occident XIX-XXI siècles.** Paris: Société d’histoire du théâtre, 2021.

RICHER, Paul. **Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie.** Paris: Delahaye,

1881. Disponível em: <<https://numerabilis.u-paris.fr/medica/bibliotheque-numerique/resultats/index.php?cote=44055&do=chapitre>> Acesso em: 18.11.2024.



**A ESCUTA DO OLHAR NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO
PALHACESCO “DORMENTE”.**

**LA ESCUCHA DE LA MIRADA EN L PROCESO DE CREACIÓN DEL
ESPECTÁCULO DE PAYASO “ DORMENTE” (SOMNOLIENTA)**

**LISTENING TO WHAT WE SEE IN THE CREATIVE PROCESS OF “
“DORMENTE”)SHOW (SLEEPY)**

Ana Elvira Wuo ¹

<https://orcid.org/0000-0002-2584-2170>

co-autor : Marco Antonio Coelho Bortoleto²

<https://orcid.org/0000-0003-4455-6732>

Resumo

O artigo tem como objetivo relatar a experiência do processo de criação do espetáculo palhacesco “Dormente” criado durante o estágio de Pós-Doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação da FEF-Unicamp (grupo de Pesquisa Circus) entre fevereiro de 2019 e fevereiro de 2020. Investigação teórico-prática com base na noção denominada “Escuta do olhar” no campo da comicidade com uma fundamentação teórica multidisciplinar (Puccetti, 2000; Wuo, 2009, 2019, 2022; Sperber, 2012; Breton, 2016); Deleuze & Guatarri, 1995). O método de abordagem foi a cartografia (ROLNIK, 1989). O processo que gerou o espetáculo “Dormente” consolida o conceito da “escuta do olhar” como uma perspectiva metodológico-conceitual à atuação e pesquisa cênica.

Palavras-chave: palhaça, processo criativo, desenvolvimento conceitual, pesquisa-ação.

Resumen

El artículo tiene como objetivo informar sobre la experiencia del proceso de creación del espectáculo de clown "Dormente" (Dormido). El espectáculo fue desarrollado durante el posdoctorado realizado en el Programa de Posgrado de FEF-Unicamp (Grupo de Investigación de Circo), entre febrero de 2019 y febrero de 2020. Investigación teórico-

¹ Atriz, palhaça, professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia-UFU, membra do Grupo de Pesquisa CIRCUS (FEF/UNICAMP), onde desenvolve conceito denominado “ A escuta do olhar”. Livros publicados: O Clown Visitador (Edufu), Aprendiz de clown (Paco), Palhaças na Universidade I e II (Ed.UFSM).

² Artista de circo, livre docente, professor MS5.2 (Associado) do Departamento de Educação Física e Humanidades (DEFH) da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, membro fundador/ coordenador do Grupo de pesquisa Circus. Membro do Conselho da Plataforma de Pesquisa em Circo (CARP) e Pesquisador Senior do HURP (Escola Nacional de Circo de Montreal - Canadá).

prática de la noción conceptual llamada "Escuta do olhar" (Escucha de la Mirada), en el campo del cómic con una base teórica multidisciplinar. El enfoque metodológico utilizado fue la cartografía (Rolnik, 1989). Marco teórico: Puccetti (2000), Wuo (2009, 2019, 2022), Sperber (2012), Breton (2016), Deleuze y Guattari (1995). El proceso que generó el espectáculo "Dormente" consolida el concepto de "escucha de la mirada" como perspectiva metodológico-conceptual de la performance y la investigación escénica.

Palabras clave: payasa, proceso creativo, desarrollo conceptual, investigación-acción.

Abstract

This article aims to report the experience of a creative process of the clowning show "Dormente" (Sleepy) developed during the Post-Doctorate internship at the Graduate Program of FEF-Unicamp (Circus Research Group), between February 2019 and February 2020. Theoretical-practical investigation based on the notion called "Escuta do olhar" (Listening to the Look) in the field of comics with a multidisciplinary theoretical foundation: Puccetti (2000), Wuo (2009, 2019, 2022), Sperber (2012), Breton (2016), Deleuze & Guattari (1995).. The methodological approach used was cartography (Rolnik, 1989). The process that generated the show "Dormente" consolidates the concept of "Escuta do olhar" as a methodological-conceptual perspective to performance and scenic research.

Keywords: clown, creative process, conceptual development, action research.

Introdução

O processo de criação do espetáculo "Dormente" e, por conseguinte, da noção da "escuta do olhar", requer, uma homenagem póstuma à querida diretora, antropóloga e palhaça Lily Curcio, a quem agradecemos imensamente.

"Dormente" foi criado como parte da pesquisa que fez parte do estágio de Pós-Doutorado realizado no Programa de Pós-Graduação da FEF-Unicamp, junto ao grupo de Pesquisa Circus entre fevereiro de 2019 e fevereiro de 2020, supervisionado por Marco Antonio Coelho Bortoleto, co-autor desse manuscrito. A pesquisa se configurou como investigação teórico-prática com base na noção denominada "Escuta do olhar" desenvolvida no campo da comicidade, a partir de uma fundamentação teórica multidisciplinar.

Consideramos a comicidade como um fenômeno dialógico corporal que requer aprendizagem de uma linguagem verbal e não-verbal, de escuta e de observação, com o intuito de contribuir para a diferenciação e diversidade no campo da comicidade palhacesca com competências mediadoras a professora, pesquisadora e a artista da cena.

Escutar e olhar são verbos que se referem a dois sentidos que precisam estar em consonância para que a palhaça perceba a cena, estabelecendo interlocução com o público e seu estado de presença.

Com base nos pressupostos acima indicados, pretendíamos, cartografar uma noção conceitual para a "escuta do olhar" no processo criativo clownesco/palhacesco, visando contribuir por meio de um entrelaçamento de saberes as artes cênicas, educação física, educação, filosofia, entre outras.

Esclarecendo que por tratar-se de um relato de pesquisa e experiência o discurso é alternado entre a primeira e terceira pessoa.

Docente, pesquisadora e palhaça

A autora Ana Wuo tem pesquisa iniciada na segunda metade da década de 90, formando e profissionalizando milhares de narizes vermelhos dentro e fora do país, é referência no que tange atuação palhacesca no contexto acadêmico e hospitalar. Como professora adjunta do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, vem investigando o fenômeno da comicidade, por meio da linguagem palhacesca, há mais de duas décadas, buscando uma práxis da cena e da formação artística sensível, que escute e olhe com profundidade cada momento e detalhe do processo.

Entrelaçando ensino, pesquisa e extensão no campo da comicidade, destaca o Projeto de Extensão denominado “Palhaços Visitadores no contexto hospitalar documentário <https://www.youtube.com/watch?v=qQltNEeJaBY> e durante a pandemia publicações em rede social <https://www.instagram.com/palhacosvisitadores/>, executado no Hospital Universitário da UFU, sob a sua coordenação de 2014 a 2021, no qual os participantes bolsistas ou voluntários são atores/atrizes iniciados como palhaços/palhaças em duas disciplinas optativas ofertadas por mim na graduação (Wuo, 2022).

Pistas originárias da pesquisa teórico-prática.

Assim, as atuações em diálogo com público propiciadas pela formação foram refletidas no Grupo de pesquisa TECO- Grupo Interdisciplinar de pesquisas em práticas da cena- máscara, jogo, atuação, certificado junto ao CNPQ, e, no GECA-Grupo de Estudos de Comicidade para o ator/atriz, sob coordenação da pesquisadora. Reflexões que apontam dois sentidos preponderantes para a atuação palhaça, sendo escuta e olhar, que em determinado momento do ensinamento relacionado à atuação nos leitos de hospital, consideraram que os dois sentidos estão em consonância na prática.

Quando a professora e a palhaça Caixinha orientavam verbalmente a forma como os estudantes aprendizes da palhaçada atuariam num leito hospitalar: “A sua entrada no quarto precisa ser pontual, não basta olhar para depois perguntar e escutar a resposta ou reação do paciente, é

preciso que os dois sentidos estejam juntos, escute com o olhar, tome uma decisão sobre como atuar, pois desta forma a percepção de ambas as partes serão potencializadas, é necessário se colocar em jogo e perceber tudo ao seu entorno, utilizando a premissa tudo te olha e você olha para tudo como pista, para que a precisão da atuação esteja preponderante na conexão com o outro para que seu palhaço ou palhaça possa interagir com o (os) participante (s) do quarto, fazendo sua apresentação do nome, uma "gag", tocando um instrumento ou até mesmo saindo do quarto imediatamente ao perceber que o paciente não quer jogar, pois não está em um bom momento para receber a visita palhacesca.”

Desta forma, a premissa escuta do olhar começa a se tornar um termo utilizado nos momentos de aprendizagem na formação. De certa maneira, o termo escuta do olhar surtia muito efeito na prática, mas e na teoria? O termo começa criar vida própria no vocabulário dos estudantes que trabalhavam comigo e utilizado nas práticas escolares da licenciatura, nas improvisações, nos jogos teatrais, propiciando o que denomino “divagações teorizantes “com objetivo de refinamento dos princípios desenvolvidos em orientações de estudantes na graduação e pós-graduação.

Considerando a experiência adquirida na atuação no hospital com micro plateias, como a escuta do olhar poderia ser investigada na atuação da cena teatral com presença de um número maior de público.

De forma que a experiência prática começa a dialogar com princípios teorizáveis, os quais já vinham despertando na minha experiência como formadora palhacesca indícios de colocar em jogo o princípio conceitual da escuta do olhar e do olhar escuta em confluência com os mestres e mestras com os quais estudei.

Percebe-se que esta configuração dialógica de escuta e olhar, abordada na prática da pesquisadora está em proximidade à definição da práxis de importantes referências tais como: Philippe Gaulier e Ricardo Puccetti. Para Puccetti (in: WUO, 2019) com quem fez iniciação ao clown, aborda em definição que a arte do palhaço é “a arte da relação” (PUC CETTI, 2000), já que o palhaço não atua sozinho, mas em interlocução com o espetador, e a definição do mestre Gaulier com quem fiz o estágio Summer Clown na École Philippe Gaulier (sediada em Paris) <https://www.ecolephilippegaulier.com/> e escrevi um artigo sobre a aprendizagem denominado “A Linguagem secreta do clown” (WUO, 2009). Gaulier pressupõe que o espetador tem o papel de ensinar, como um, “professor” do clown, já que a figura palhacesca ao concretizar o seu objetivo de ação, por definição, deve estar com todos os sentidos apurados, no entanto, não basta olhar, triangular, há que perceber como muita sensibilidade “o que e como” o seu duplo, o observador, também propõe como ação.

Outro pressuposto, nesse caso, é que o palhaço “pratica” a sua “arte em relação” (PUCCETTI, 2000). Arte esta que se faz na prática a partir do olhar do palhaço com o espectador. Porém, ao me debruçar sobre o tema em todos esses anos, na observação da atuação de palhaços em espetáculos, oficinas, prática hospitalar, educacional e em outros contextos, nota-se que existe, além do sentido do olhar, um outro sentido, inerente a esta relação que se estabelece com a plateia: a escuta deste olhar, a saber, a interpretação daquilo que ele vê e transforma em uma ação que responde, reage, ao que vê-escuta.

Fato este que para a profa. Dra. Susi Sperber tendo como apoio o conceito de neurônios-espelho (o corpo do ator – sua memória, ação e movimento – e a recepção – à luz da teoria dos neurônios espelho (SPERBER, 2012), o palhaço apreende pelo olhar – em verdade pelo rabo do olho – acionando, a partir dos neurônios-espelho, uma escuta que leva a uma ação – cômica.

Ao escrever sobre a recepção da plateia no espetáculo *Cnossos* do LUME-UNICAMP, Sperber (2012) com base na teoria de Rizzolatti (1996), elucida que o funcionamento dos neurônios-espelho esclarece o mecanismo de recepção, já que eles nos permitem captar as razões e emoções – simples – dos outros, não por meio do raciocínio conceitual, mas pela ação diretamente observada – até de relance; sentindo e não pensando. Assim, refletindo a ação de um palhaço ou uma palhaça num espetáculo, poderia revelar-se que, em recorrência ao mecanismo espelho, a afetação vai além da imitação, mas em decorrência da empatia, apreende um “olhar escuta” com duplo sentido, por meio da experiência sensível / sinestésica é afetado pela emoção e existência do outro.

Para Breton (2016), estes são os sentidos que trabalham conjuntamente a fim de tornar o mundo coerente e habitável, mas, no entanto, elucida o autor que não são eles que decifram o mundo, mas o indivíduo, através de sua sensibilidade e subjetividade, pois “Não são seus olhos que enxergam, nem seus ouvidos que escutam, nem suas mãos que tocam; ele está todo inteiro em sua presença no mundo, e os sentidos se misturam a todo instante ao seu sentimento de existir” (p. 59).

Por meio da compreensão do sensível, o ator/atriz dentro da máscara, além de outros sentidos, forma um duplo espelhamento com a plateia, o que pressupõe uma dupla função dos órgãos dos sentidos, visão e audição, como uma unidade para a ação. Sob essa perspectiva visão e audição, seriam dois sentidos imediatos que estariam em consonância na ação para que o palhaço ou a palhaça apreenda o momento presente da cena em diferentes contextos de atuação/improvisação e jogue inesperadamente com a plateia com uma forma de atenção plena.

Método

A opção pela pesquisa-ação Cartografia, nos leva a refletir sobre a etimologia do termo. Derivada do grego, é a composição das palavras *Chartis*, que significa mapa e *graphien*, escrita. O termo foi criado e voltado para utilização dos geógrafos na construção de mapas, porém, o termo “cartografia” foi pego emprestado pelos pesquisadores Félix Guatarri e Gilles Deleuze, no livro *Mil platôs* (1995), e utilizado de forma equivalente para nortear uma pesquisa, como é o caso deste trabalho. A cartografia surge para embasar as pesquisas que não lidam com a exatidão na área de psicologia.

Cartografar é, então, partir com um objetivo, um desejo e alguns traços na elaboração do seu mapa, que seriam as pistas, que apenas se concretizam ao fim da sua jornada. O objeto é o destino, a sua justificativa, o desejo é um dos combustíveis e o seu mapa será o processo de pesquisa. Para Suely Rolnik (1989), o cartógrafo é um antropófago, ele que absorve, digere e devolve de uma forma nova aquilo que foi seu objeto de inspiração e, cria. (degustação) (ROLNIK, 1989, p. 15).

Sobre a direção do espetáculo “Dormente”.

Conheci Lily Curcio em meados da década de 90 durante minha participação no corpo de pesquisadores do LUME. Lily ministrava um curso de bonecos e apresentava o espetáculo Espalhando sonhos da Cia Seres de Luz <https://www.seresdeluzteatro.com.br/espalhando-sonhos/>. Tornamo-nos amigas e sempre apreciei os espetáculos da palhaça Jasmin e da diretora Lily <https://www.instagram.com/seresdeluzteatro/>. Uma grande característica dos trabalhos dela era trazer à cena propostas sensíveis relacionadas à existência humana, à dor, ao amor e à fragilidade e com muita delicadeza. O trabalho desta mulher palhaça era permeado pela sua formação com mestres e mestradas da palhaçada clássica. Desta forma, pensei que seria uma grande oportunidade de convidar essa incrível diretora para realizar a direção do meu futuro e sonhado espetáculo.

A ideia inicial, primeira pista para o traçado do mapa do espetáculo, surgiu durante o Encontro de Mulheres Palhaças no Rio de Janeiro em 2018, em uma caminhada matinal com Lily na Av. Copacabana. O trajeto foi permeado por conversas amistosas sobre o espetáculo criado por Lily Curcio denominado “Travessias” com atuação da palhaça Jasmin, apresentado na noite anterior no SESC. Falamos também sobre o ofício das palhaças e o empoderamento das mulheres no contexto mundial. O diálogo efetivo ridendo aguçou o campo do desejo da outra em mim, minha palhaça Caixinha e ali mesmo naquela travessia foi feito o convite à diretora. Falei da minha pesquisa atual e de desenvolvê-la na prática de montagem de um espetáculo. Lily serenamente sorria, dizendo: Que

lindo, querida, escutar com o olhar! Nunca pensei nessa possibilidade para atuar com a minha palhaça!

Apostei todas as minhas fichas naquela conversa para convencer a diretora a aceitar a minha proposta. Lily realmente escutou com seu olhar afetuoso e se manifestou interessada em saber mais sobre esse projeto, mas já foi mencionando “O meu olhar está me fazendo escutar que devo aceitar”. Pulei de alegria, abracei forte a diretora. Rimos e selamos um compromisso em pleno sol do meio-dia, em frente aquele imenso mar que refletia um céu azul!

As etapas rascunhadas como pistas foram apontando entradas nos campos de apoio ao desejo criador: levantamento de textos para leitura, levantamento de material artístico da palhaça, pesquisa na internet de vídeos de gags tradicionais de circo como mote disparadores para improvisação, seleção de cenas significativas, elaboração de partituras, fixação corpórea do material criado, seleção de cenas para composição do espetáculo, ensaios do repertório, produção e divulgação.

Enfim, em uma das últimas das nossas conversas de preparação que antecedeu o trabalho, Lily sugeriu que escutasse com o olhar todo o repertório dos 25 anos de trabalho da minha palhaça, que eu fizesse uma seleção dos melhores momentos, por fim pensasse qual era o meu principal desejo com esse espetáculo. Desta forma, mapeando e cartografando um desejo em aberto iniciaram-se os primeiros passos para criação do espetáculo solo da palhaça Caixinha!

Caixinha sob o olhar escuta da diretora antropóloga de Lily e vice-versa.

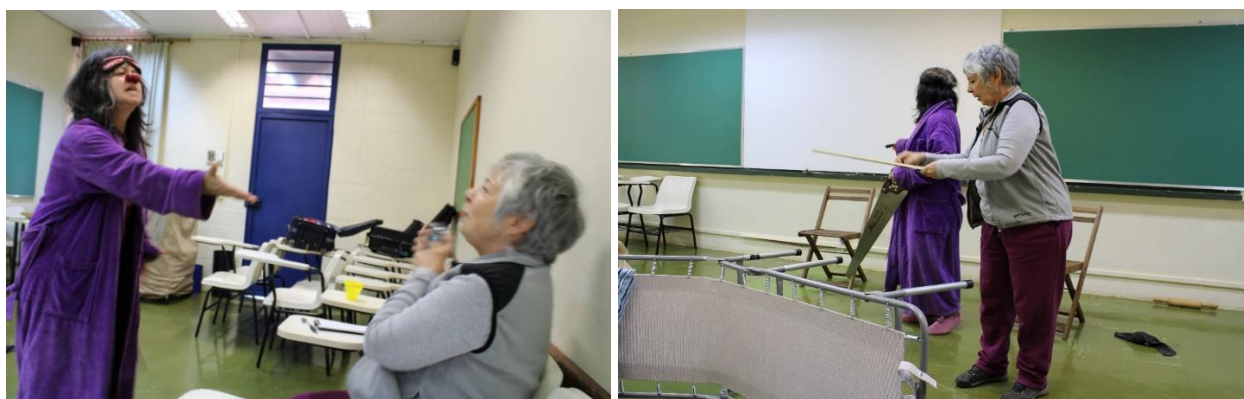
Os trabalhos preliminares relacionados ao tema iniciaram-se em fevereiro de 2019 com leituras relacionadas ao tema palhacesco, releitura dos meus artigos, dos artigos de pesquisas relacionadas aos mestres e mestras do picadeiro circense e do teatro, apreciação de espetáculos e vídeos com gags clássicas cômicas de artistas do circo, teatro e do cinema, levantamento de desejos pessoais da atriz palhaça com o objetivo de expandir, nutrir, cartografar as pistas à pesquisa da atuação durante o processo criativo em busca de uma tema ou ideia desejante. As ideias são lançadas como pistas disparadoras de fluxos geradores de criatividade e possibilidades.

Para uma primeira etapa de trabalho presencial a diretora fez a degustação da apresentação da seleção de repertório da Palhaça Caixinha para conhecer e entender o tipo de material artístico produzido, tais como gags apresentadas no hospital, em outro espetáculo, esboço de números inéditos trabalhados em sala, instrumentos que a palhaça sabia tocar, canções, danças, andares palhacescos etc. A diretora tentou compreender por meio da amostragem de material a lógica cômica qualitativa da atriz palhaça. A amostra foi apresentada em umas salas de trabalho do Centro Cultural Casarão em Barão Geraldo- Campinas. Em resumo, na avaliação do repertório, entre vários comentários, Lily

apontou em destaque que a gag em que a palhaça toca um serrote musical revelava um importante potencial cômico, despertava risos, já que o som do serrote produzia som parecido ora como uma distorção da fala humana, ora como o zunido do pernilongo. Enfim, de quebra a Caixinha demonstra as dancinhas, os andares, entradas e saídas de cena, os gramelôs, números fracassados de mágica e canções desafinadas também evocavam muita potência cômica.

Desta forma, Lily degusta e a partir da fruição do trabalho comenta: “A grande força improvisacional da Caixinha está em não verbalizar”. Lily carinhosamente com muita sutileza, devorando a essência e o centro da questão que para o espetáculo seria crucial, pergunta à palhaça: Caixinha, você é muito expressiva, sua apresentação me trouxe muitas pistas, memórias emotivas, agora me diga quer usar a fala no espetáculo? Caixinha fez gesto com a cabeça que não. A partir dessa sessão de trabalho, optou-se pela não verbalização no espetáculo, a palhaça construiria seu repertório por meio corporal, a dramaturgia seria composta por gags físicas. A proposta poderia considerar sons produzidos pela fisicalização das ações, respiros, sussurros, murmúros, assovios etc., e dependendo da necessidade, uma palavra ou outra, de resto o silêncio escutaria o olhar.

Figuras 1 e 2 - Escuta do olhar da diretora para com a criação num dos ensaios na sala 5 da FEF-UNICAMP-
Fonte da autora



Ao centrar a improvisação, como a diretora sugeriu, no objetivo de ouvir o olhar aos desejos emotivos transformados em micro partituras, os quais poderiam ser felizes, alegres, tristes, agressivos, aflitivos, incômodos, surgiu num determinado exercício, um fio condutor, uma pista relevante regurgitada pela palhaça. Barulhos ou ruídos interferem nas improvisações a palhaça que demonstra incômodo. A diretora observa na atuação da palhaça um despontar relacionado a audição e incômodos ocasionados por diferentes barulhos que são recorrentes no momento. Ao abordar o

tema, houve uma entrada bastante importante na minha vida pessoal, preenchendo a improvisação com uma memória físico emocional incomodante sobre os diferentes ruídos, barulhentos que dificultam o meu adormecer.

Destacando que possuo uma audição aguçada e um sono leve, então qualquer barulho me desperta provocando insônia, uso tampões para amenizar os sons externos, mas não é suficiente. Tenho hiperacusia (hipersensibilidade a sons) e tinitus (zumbido no ouvido constantemente). Lily fazia perguntas que deveriam ser respondidas em cena: Caixinha, como um problema pessoal muito sério, até mesmo trágico, sofrido, poderia se tornar cômico? Como a Ana Elvira Wuo resolve um problema é muito diferente de como a Caixinha resolve. Então seguindo pistas provocativas da diretora, iniciamos os primeiros experimentos com uma proposta: a palhaça improvisa formas diferenciadas de dormir em lugares inadequados e desconfortantes.

Durante essa primeira etapa investigativa, a escolha do tema do espetáculo provê pistas concretas para improvisação. Assim surge a questão: como escutar com o olhar as pistas desejantes? No espaço físico, mencionado acima, foram realizados alguns experimentos que cartografaram ideias gerais relacionadas ao tema “Insônia”. O objetivo de uma segunda proposta de improvisação disparadora cartografou a seguinte situação: a palhaça não consegue dormir por conta do incômodo de sua audição aguçada aos barulhos externos. O que isso provoca? Isso provoca insônia, sofrimento, raiva, medo? Como a palhaça improvisa com o inesperado e tenta resolver essa questão sonora com o corpo em relação ao espaço e objetos? Improvisar com mesas, carteiras, cadeiras, chão ? Dormir em cima de uma mesa ou numa cadeira? Dormir em uma ou em muitas cadeiras?

A palhaça faz uma varredura pelo espaço e se relaciona com a estrutura dos objetos. Experimenta formas de deitar-se no chão, de recostar na parede, numa cadeira, mesa etc. Explora texturas, alturas, posições : sentada, deitada, em pé etc. Destacando que a estripulia foi tanta que num dos exercícios de improvisação com objeto, cai de uma cadeira, na queda acotovelei a mim mesma, perdi o folego, doeu na alma, resultado: trinqueei a costela direita. Mesmo assim, continuei o trabalho com menos intensidade até obter melhora após 40 dias. Lily encontrou uma oportunidade para incorporar esse pequeno acidente a dramaturgia cômica, porém ensinou o mecanismo para cair da cadeira sem me machucar, fez gravar um vídeo com ela fazendo o passo a passo da partitura “queda da cadeira”.

Na próxima etapa, Lily sugeriu que a palhaça trabalhasse sozinha, experimentasse formas diferenciadas de andar pelo espaço, depois formas de andar pelo espaço com muito sono, formas de bocejar, em seguida que esse sono a conduzisse de forma aleatória à procura de um lugar para dormir.

Que lugar é esse Caixinha? Como a palhaça tenta dormir numa praça, picadeiro de circo, rua ou mesmo numa sala de aula? Quais os objetos sugestivos relacionados ao ato de dormir, quais são necessários para realizar esse experimento nos diferentes espaços?

Então a palhaça mergulha sozinha em seus desejos em profundidade, numa sala de ensaio rumo a uma jornada em que o olhar escuta deveria estar aguçado para as improvisações e para encontrar objetos temáticos que pudessem ser usados numa segunda etapa de amostragem de material cênico para a diretora. Sugeriu que XX fosse pesquisando, fizesse uma lista de objetos e levasse todos à sala de trabalho para estudos e experimentos.

Para inspirar as improvisações, durante o tempo da solitária imersão, foram apreciados vídeos de diferentes linhas de trabalho, dentre eles menciono alguns: Pantera Cor de Rosa, tais como o Cuco. <https://www.youtube.com/watch?v=RUU3CJDRSp8> que demonstra a lógica cômica da repetição de um problema sem solução e o vídeo de George Carl, palhaço e comediante de vaudeville, George Carl y su gran acto (1979) <https://www.youtube.com/watch?v=x-mpYIP0RfA..>, nesse vídeo estudamos a precisão técnica. A degustação indicou novas entradas e pistas para o trabalho.

Figura 3: Improvisando com objetos temáticos – Sala de aula- 5 FEF-UNICAMP

Fonte da autora



Na segunda etapa, houve empréstimo de uma sala de aula(Figura acima) na FEF-UNICAMP e de outra na sala de ensaio da Casa de Conviver Vaga Lume da Paula Preeis e Arturo (Atualmente Circa Lona do Circo da Silva).

A partir da pista temática “tentar dormir” a diretora propôs uma metodologia cartográfica exploratória de trabalho com base exploratória espaço x relação física: " Caixinha está com sono

descontrolável, já não raciocina direito, perambula pela noite, procura lugar para dormir, não consegue dormir se houver algum tipo de barulho. Como reage e se relaciona no espaço? Use a intuição, e no caso se houver um objeto no espaço que a instigue a tecer uma relação, lembre-se de que em primeiro o olhar ouve e deixa o objeto conduzir a dinâmica”.

Utilizando a técnica de improvisação a partir da relação com objetos de cena e adereços, explorou-se com: cadeiras, cama, figurino, travesseiros, um biombo, lençol, toalha, tapete, coberta, serrote, tesoura, serrote musical, fita métrica, trena, tampão auricular, máscara tapa olho, pote de remédio para dormir, caixa de som com bluetooth etc. Os objetos em relação com a palhaça foram trazendo ideias, garatujando as primeiras coordenadas mais concretas na criação de gags, as quais fizeram parte da composição de uma primeira partitura dramatúrgica cômica com base na linguagem corporal e não verbal. A técnica de registro foi apoiada por câmera de celular que fotografou e gravou em vídeo as improvisações.

Um aparte: Todos os ensaios foram registrados em caderno de campo (Samsung Notes) e câmera de celular como forma de degustar, codificar, memorizar, fixar o material criado a cada dia de ensaio para que não se perdessem detalhes na precisão das ações físicas (partitura física e mímica corporal) e vocais (sons guturais, sussurros, bocejos, estalos de língua, gramelô etc.).

A partir dessa etapa, os ensaios foram divididos em dois momentos: primeiro momento com a diretora e a palhaça criando, retomando, limpando as cenas e o outro em que a palhaça trabalhava sozinha as cenas que já tinham uma dramaturgia mais adensada, com um cronograma semifechado, dividido entre apreciar o registro fílmico, descrever as gags no caderno de bordo, ensaiar para codificar, memorizar e fixar a partitura no corpo. Outro momento para fazer a produção do espetáculo.

Por meio processológico criativo, o trabalho era reapresentado à diretora, novamente recriado com novas entradas no universo “problemas para dormir “e as reações físicas codificadas inseridas na partitura: irritada, cansada, indecisa, confusa, agressiva, sonolenta etc. como um link entre cenas. A cada ensaio novas possibilidades temáticas surgiam para agregar a composição da partitura cômica.

Experimentos musicalizados (instrumentos de percussão, apitos, serrote musical, whashboard, pandeiro etc.), sonoros (sons de galo cantando, de toque celular, de pássaro, buzinas, pern longo, passos, som do bocejo etc.). Experimentos com figurinos, adereços (máscara para dormir, pijama, roupão, pantufas, meias, camisola curta e comprida etc.), propondo detalhes e novas abordagens cênicas, passando pela compreensão da diretora e seu " olhar escuta" como forma de aprimoramento de ritmo e tempo cômico na relação da palhaça se colocando em jogo com os objetos : cruzando as dinâmicas das reações físico- emocionais produzidas por um enrosco entre a cadeira com o

travesseiro, em outros momentos entre cama com serrote, tesoura com lençol, cadeira com fita métrica, cama com sonoridade que range etc. (vide vídeo mais adiante)

Os objetos, nesse caso, convergiram, solucionariam o ato de dormir, mas como a proposta era demandar atenção plena à lógica da palhaça levantando pistas que conduziriam ao cerne da questão até agora trabalhado de não solucionar, mas arranjar problemas para dormir. Tal procedimento visou aprimorar precisão e clareza para cada ação física, sugerindo que o repertório fosse idealizado dentro da lógica de cenas clássicas palhacescas, dos erros ingênuos da palhaça que por sua vez leva o espectador ao riso. Lily sugeriu a apreciação de cenas clássicas de comédicos do cinema e de desenhos animados, principalmente os da Pantera Cor de Rosa, mencionado anteriormente, para entender quando “sem perceber a palhaça improvisando inusitadamente, cai ou cria uma armadilha cômica durante seu percurso, essa armadilha é a essência da cena”.

A cartografa palhaça entregou-se ao processo e à proposição da direção em campo aberto, aceitando novos desafios, apontando saídas para a solução de problemas durante o percurso, porém criando novos problemas. Como menciona Rolnik (1989) podemos entender o cartógrafo como alguém que carrega algumas regras/técnicas consigo, mas que caminha aberto ao novo e traça seu objetivo durante o percurso, descobre saídas por meio de uma única entrada, criando possibilidades e não apenas as encontrando.

Afinal, por convenção, a lógica palhacesca não toma por base solucionar um problema, mas na tentativa de solução, ocorre um erro de percurso que por ser inesperado ocasiona a perda do controle da situação, gerando outro problema. Assim uma gag física incorpora outra, deixando um campo circular aberto para o inesperado, como uma bola de neve, um problema gera outro que gera outro. A exemplo na cena das cadeiras, quando a palhaça escuta com o olhar a possibilidade de dormir em duas delas, mas não encontrando jeito, tem a brilhante ideia de medir a cadeira com uma trena, para entender se a cadeira cabe no seu corpo, depois inverte, a trena é que dialoga com a palhaça, abre e fecha sozinha, tem vida própria, a palhaça não entende, não controla, estabelece um jogo cômico (vide vídeo) . Por isso o olhar escuta da diretora consegue refinar, propor, direcionar e controlar de certa forma as estripulias da palhaça. Pois como disse Tiche Viana num curso que fiz com ela em Campinas no Barracão Teatro : “palhaço não se dirige, se controla!

Após essa nova etapa de criação, outras abordagens aliadas à composição poética cenográfica do trabalho foram agregadas, dentre elas a ideia da diretora de criar um miniteatro de sombra projetado no biombo, no qual ovelhas pulam uma cerca e a manipulação da marionete de uma pequeno cabritinho. A exemplo, das muitas cenas, pontuo a essência criativa de uma delas em que

Lily se apegou a uma breve história que lhe contei sobre a minha infância no interior de São Paulo. Meus pais criavam muitos bichos no quintal dentre eles um cabritinho, denominado Bito, desde pequeno criado na mamadeira, mais crescidinho brincávamos de pega-pega no entorno de um quarador de roupas.

Bito cresceu mais um pouquinho, no final do ano foi enviado para ser assado no forno da padaria e servido como ceia de Natal. Sofri, chorei, não comi, fui dormir com saudade do amigo. Apegava-me aos bichos criados no quintal de casa: carneiros, porcos, galos, pombos, galinhas e patos. Após muito tempo, fui entender que terminariam na panela como mencionava a canção “Pato” de Vinicius de Moraes e Toquinho.

A construção da cena foi inspirada na convenção “contar carneirinhos para dormir”, parte do nosso imaginário infantil, dos desenhos animados, angariadas na memória emotiva da infância. Demandou muito trabalho, foi criada com muita sutileza, delicadeza, dirigida milimetricamente, conforme a experiência da Lily na técnica de manipulação de bonecos. Trabalhamos na garagem da casa dela. Levamos uma semana toda para inventar uma dramaturgia e um subtexto para a palhaça manipular o cabritinho com destreza técnica. Trabalho refinadíssimo para dar precisão e vida ao objeto da memória. A cena ficou um pouco longa, mas foi enxugada para poucos minutos. A partitura foi inserida após a cena da canção solada com o serrote musical, acrescentada nos momentos finais do espetáculo, como um momento surpresa, a qual pode ser apreciada no vídeo pelo leitor.

Ao final dessa longa fase de seis meses, conseguimos perceber para onde o processo de criação havia nos levado. Editamos o material criando um mapa estético conceitual preliminar. Os olhares em escuta agussaram a percepção para compor uma sequência lógica da dramaturgia. Desta forma produzimos uma primeira versão embrionária da partitura físico vocal composta pela dramaturgia cômica do espetáculo a qual Lily intitulou: “In- Sônia”, com seu sotaque castelhano.

Passamos para a próxima fase do “In-Sônia” com a necessidade de dar forma poética aos acabamentos da composição “escuta do olhar”. Conforme a necessidade e o desejo fomos convidando pouco a pouco outros profissionais para apreciar nosso primeiro esboço das garatujas cênicas.

Primeiramente contamos com a presença de um músico para assistir ao trabalho e criar a trilha. Depois outro profissional para editar os efeitos sonoros da cena. O cenógrafo para idealizar junto com Lily as trucagens do espetáculo, dentre eles o biombo que teria acoplado um mecanismo motorizado para projetar o teatro de sombra e a cama que teria um motorzinho acoplado na sua base, andaria pelo espaço da cena por meio de um controle remoto. Aderecista e um figurinista, um técnico em audiovisual que assistiria a alguns ensaios para programar a filmagem e fotografias para a estreia,

produzir o material gráfico, agendamento de espaço para a estreia do trabalho no Barracão Teatro <http://barracaoteatro.com.br/> por ser um centro de referência de pesquisa em máscara no país.

Nessa fase já se contava com apoio do técnico de cenografia, que fez a montagem de uma cama de campanha adaptada com rodas e com mãos para que a palhaça pudesse interagir e dançar com ela, descartamos a ideia do motor por ser muito oneroso. Optamos por duas cadeiras dobráveis e no biombo adaptamos um motor para girar o teatro sombra. A adrecista confeccionou os materiais de trucagem de mágica e a o músico finalizou a trilha original.

A proposição dramatúrgica final da diretora dialogou com o princípio conceitual “escuta do olhar” em consonância ao desejo da palhaça Caixinha. Por último, a Diretora pergunta à palhaça onde a ação de dormir iria se passar. A palhaça menciona: teatro. Então a proposta da ação ficaria assim: a palhaça perambula pela noite procurando um lugar para dormir e encontra a porta aberta de um teatro.

Da práxis partitizada culminou o trabalho final, porém o título do espetáculo, em meu ponto de vista carecia de outra abordagem, recorri ao dicionário e percebi que o termo “Dormente” estaria mais próximo ao estado da minha vida pessoal, refletindo que insônia, é uma condição provocada pela dificuldade para dormir, mas no meu caso a dificuldade era causada por problemas ocasionados pela sensibilidade de uma escuta auditiva aguçada (hiperacusia – hipersensibilidade a sons, em termos de desconforto)) em que os sons externos no período noturno desencadeiam imagens em escuta, produzindo um estado de vigília, entorpecimento, dormente, querer dormir e não conseguir.

Dormente: primeira versão

A primeira versão do espetáculo "partitizado" foi a público após 8 meses de processo de criação, no dia 10 de outubro de 2019, sem a presença da diretora que estava viajando a trabalho. Houve registro em vídeo para que ela pudesse apreciar a apresentação como um teste da reação da plateia. Como podem ver na figura 4, apresentamos com figurino, adereços e trilha prontos, o biombo foi improvisado, optamos por refazer a proposta de forma que fosse leve, desmontável e que fosse forte o suficiente para acoplar o peso do motor. Lily insistiu muito para estruturássemos todo o material do espetáculo de forma que coubesse num case de lona para que entrasse com folga no bagageiro de ônibus ou avião. Essa parte deu muito trabalho, quebramos a cabeça, demandou muitos testes.

Enfim, o trabalho foi apresentado durante a penúltima reunião do ano do grupo de pesquisa CIRCUS, a qual contou com a escuta do olhar de espectadores pesquisadores com objetivo de discutir

o conceito a partir da apreciação, contribuir com uma variação de ideias preliminares que ajudariam a aprimorar as gags, a atuação cênica espacial da palhaça e público.

Para a nossa surpresa, a apreciação do espetáculo levou a um campo de discussão para além da cena, relacionado aos modos de vida contemporâneo e a insônia. Muitos pesquisadores relataram problemas para dormir e que a atuação da palhaça ativou memórias pessoais relacionadas à angústia causada por noites mal dormidas, passadas em claro. Os pesquisadores e pesquisadoras riram de si mesmos ao perceber que na atuação cômica da palhaça Caixinha, havia um tom de desespero. Observaram que as estratégias utilizadas pela palhaça para tentar dormir, emanavam frustração e sofrimento, isso era tão patético que provocava riso. Nesse dia o registro do trabalho e dos relatos dos espectadores foram realizados por meio de gravador de voz e câmera de celular.

Figura 4 - Mostra da primeira versão do espetáculo no palco da Casa do Lago-UNICAMP

Fonte da autora



Caracterização: figurino e maquiagem

A caracterização, teste de maquiagem e do cabelo, foi realizado dias antes da estreia já no espaço do Barracão Teatro. O estudo da maquiagem realizado junto com a diretora tenta revelar na composição temática a condição da palhaça em relação as noites mal dormidas, revelando o desenho das marcas de expressão do rosto palhacesco com destaque as olheiras profundas, olhos esbugalhados e cabelos desgrehados.

Após vários estudos do figurino realizado pelo gaúcho, artista plástico Álvaro Vilaverde, baseados nos figurinos do Gordo e Magro e da Pantera cor de rosa, chegou-se à versão final com

uma camisola longa com bolsos grandes para acomodar parte dos adereços retirados como passes de mágica: celular, embrulho de presente, martelo, um pote de remédio e um copinho cheio de leite (truque de mágica que não posso revelar), espelho, batom e duas trenas.

A versão final do espetáculo teve como release: A palhaça Caixinha, atormentada pela insônia, em decorrência de sons e barulhos que maltratam a sua audição, perambula dormente pela noite vazia. Ela está à procura de uma cama em um lugar tranquilo onde possa realizar seu sonho antigo: simplesmente dormir. Estreou no dia 12 de dezembro de 2019 no espaço do Barracão Teatro - Barão Geraldo-Campinas, com lotação máxima de 92 espectadores. Com uma emocionante fala inicial da Dra. Tiche Vianna na recepção do público. Para degustação do leitor, o vídeo do espetáculo está disponibilizado no canal: https://www.youtube.com/watch?v=_oX8LhHyY80.

Ações desejantes e prospectivas

Em relação às ações pretendidas, foram realizados experimentos Cênicos, por meio de improviso, reunindo todos os dados coletados na pesquisa em perspectiva cartográfica com pistas ao processo, compreendendo as vias da comicidade no corpo e na cena, diagnosticando formas de divulgação/transmissão da palhaça e da recepção da plateia. Graças aos registros fotográficos e fílmicos do trabalho artístico realizados na estreia de “Dormente”, o mesmo pode ser retomado pela palhaça como ajuda memória das partituras físico-vocais, já que as apresentações presenciais foram interrompidas a partir do mês de março de 2020 com o advento da pandemia do COVID 19.

As ações futuras descritas em plano de trabalho do postdoc para o espetáculo tinham a pretensão de ele ser apresentado em eventos na graduação e pós-graduação como forma de divulgar o resultado da pesquisa prático- teórica, estabelecendo novos diálogos com colegas da área dentro da UFU, em outras universidades dentro e -fora do Brasil, como forma de ampliar e difundir o saber artístico acadêmico brasileiro internacionalmente. O espetáculo foi apresentado presencialmente pela segunda vez na semana de abertura do semestre do Curso de Teatro da UFU em março de 2020 com uma conversa após o espetáculo sobre o processo de criação depois veio a pandemia.

O vídeo do espetáculo Dormente foi apresentado em abril de 2021 no Canal do Youtube do GT- Circo e Comicidade da ABRACE e no Profest- Festival Nacional de teatro de Congonhas em Minas Gerais outubro ano de 2021, categoria palhaçaria, melhor atriz, melhor texto. Também apresentado em disciplinas optativas na graduação, cursos de iniciação a palhaçada, oficinas de curta duração e grupo de pesquisa.

Tentando refletir sobre o processo de criação do espetáculo como palhaça dentro da questão primordial da pesquisa: O que é isso para você a escuta do olhar? Como palhaça em processo percebia que o termo escuta do olhar ou olhar escuta ampliava em primeiro momento o campo de visão periférica gerando um campo de audição concomitantemente expansivo às capturas em perspectiva do espaço temporal. Percebia que tudo me olhava em escuta e eu escutava olhando para tudo, criando uma regra essencial ouvir com o olhar. Estabelecendo conexão com um estado alterado de sentir a presença pública, diferente da cotidiana. Pensar e agir em cena como o olhar escuta é complexo, mas esse pensar falava comigo, como se a minha mente criasse, memorizasse o tempo todo o subtexto da ação no momento da improvisação e da atuação no espetáculo com público.

Com a escuta do olhar centrada no objetivo tentar dormir, os barulhos pareciam estar potencializados como canais sonoros-imagéticos criativos que entravam em cena, conectados, visão e audição não dissociados, emanavam uma atenção plena na partitura e na plateia. Refletindo com Lily Curcio, percebemos que essa atenção plena disparava na palhaça o modo fazer e reagir ao mesmo tempo, capturando, por exemplo, os estímulos de sons produzidos em movimentação advindos da rua, como por exemplo latidos de cachorros, falas de pessoas, carros de vendedores anunciando produtos (carro do ovo, do gás, da pamonha, do peixe etc.).

De forma que os sons que o olhar ouvia estimulavam a imaginação ativa, produzindo uma ação física real que em meio ao exercício de improvisação, por meio do fato inesperado, nesse caso ruídos externos, produzia reações também inesperadas que a palhaça poderia ter em sua tentativa frustrante de dormir. Nesse caso, qualquer tipo de som que interferisse ao mesmo tempo na sua ação de dormir e produzissem reações físicas de irritabilidade, desespero, xingamentos, sofrimento, deveriam ser demonstrados através de ações no corpo.

Tais ações eram disparadoras de gags cômicas que também dariam sustentação para pensar números pontuais, como por exemplo, na estreia do espetáculo, logo no início da cena, a palhaça entra pela plateia, bocejando, de camisola com o travesseiro na mão, procurando lugar para dormir, não encontrando, coloca o travesseiro na parede, ele escorrega e ela bate a cabeça na parede quando ouve a plateia rir. Envergonhada, escuta com o olhar toda aquela gente sentada e ela em pé, com indignação, irritada, entre bocejos parte para a próxima ação. Recosta a cabeça no colo de uma espectadora, pede para ser ninada, boceja, dá boa noite, mas a plateia não fica quieta, boceja, tosse, pigarreia, cochicha etc., externamente, vindos da rua os latidos de cachorro invadem a cena, levando a palhaça a um grau de irritabilidade muito alto, quanto mais irritada, mais a plateia ri e vice-versa. Ela entra em desespero.

A palhaça continua procurando um lugar para dormir, olha para o palco e encontra duas cadeiras, fica feliz, tem a brilhante ideia de tentar dormir nelas . Após várias tentativas tentar dormir sentada , mudando o travesseiro de posição, vencida pelo cansaço, adormece e escorrega da cadeira caindo no chão junto com a cadeira que bate forte no chão, produzindo um som como se fosse um tiro, a palhaça acorda de sobressalto, reage com grito, chora de desespero; amargurada, olha para o chão, já sem forças, olha para seu travesseiro e tem a ideia brilhante de dormir por ali mesmo, cai no sono profundo e ronca, acorda com o próprio ronco, deduz que foi na plateia, pede silencio com um: Chiuuuu! Entre confusa e constrangida, percebe que foi ela a roncar, disfarça que faz exercícios de voz, entremeados por pigarrear, tossir , tentando escutar com o seu olhar o culpado que ronca na plateia e não a deixou dormir .

Reiterando que todo encontro com a diretora ou em ensaio solo da palhaça, havia um registro detalhado em um caderno de notas no celular e registro fílmico de cenas improvisadas, que poderiam ser trabalhadas, codificadas, fixadas, memorizadas e agregadas a um roteiro de gags e ações físico-vocais pertinentes ao levantamento de material do espetáculo.

Assim fomos incorporando a essa partitura fixa, os materiais de cena complementares. cenário, adereços e figurinos. Ao final do período de levantamento do material, de forma aleatória, cartografamos um roteiro em aberto: gag ou número da cadeira, da cama, das molas, do serrote, da plateia, dos passos, do cabrito, do biombo, do serrote musical, cena do galo. Escutaríamos futuramente com olhar as pistas que apontariam para a elaboração de um roteiro com uma lógica sequencial temática.

Ao final de cada improvisação, a diretora repassava a sequência de ações, reconstruindo a partitura de ações físicas e vocais, que passavam por um refinamento, sendo alteradas a cada ensaio até produzir uma partitura cômica fixa, momento este que Lily Curcio considerava como o esboço de uma dramaturgia cômica.

Após um período já bem avançado do processo criativo, quando já tínhamos a dramaturgia cômica mais definida, convidamos alguns profissionais que foram chegando aos poucos em diferentes ensaios e momentos, os quais fariam parte da equipe técnica a apreciação de seu olhar escuta às necessidades cenográficas, de adereços, da iluminação, de efeitos sonoros, trilha sonora, figurino, design gráfico, fotografia e filmagem.

Os mesmos profissionais foram considerados os primeiros membros “plateia “para a atuação em cena da Caixinha. Lily Curcio orientou que a palhaça procurasse observar as pistas para entender

em que momento poderia suspender temporariamente a execução do número e inserir a participação da plateia, improvisando com ela, mas sem perder a lógica da gag dentro da sua partitura fixa.

Desta forma, não seria em qualquer momento que a palhaça poderia improvisar de forma inesperada, pois a interferência advinda do público só poderia ser incorporada à cena com uma escuta do olhar muito afinada para não perder a lógica de raciocínio, pois a ação da palhaça precisa estar muito clara, a atuação precisa fornecer pistas precisas para que o espectador acompanhe e compreenda o que está sendo mostrado em detrimento do tempo cômico. Um tempo cômico bem-sucedido num determinado número de palhaço/palhaça leva a plateia a reagir com uma risada coletiva. A partir dessa premissa, foram feitos alguns ensaios com um público convidado para testar em quais momentos da partitura já fixada haveria possibilidade de uma quebra da quarta parede (parede imaginária que separa o atuante da plateia) para a palhaça conectar e improvisar com o público.

Breve análise

A conexão estabelecida inseriu a plateia no espetáculo como participante, observou-se que os bocejos da palhaça produziram bocejos em vários participantes como um espelhamento de reações, fato que podemos considerar como disparador preambular para o estudo dos Neurônios Espelho (in. Sperber, 2011). A reação física às gags cômicas não verbais produzia no público sonoridades: tosses, risos, exclamações, sussurros, em momentos mais inesperados.

Das crianças pequenas presentes, surpreendentemente até um bebezinho arriscou balbuciar um “palhaces” com a Caixinha. Assim, de forma recíproca, aconteceu uma interlocução em que a palhaça escuta com o olhar, o olhar escuta de seus interlocutores, por meio disso se estabelece um canal de comunicação atento e participativo: “Percebi, como palhaça, que escutei o olhar capturando todas as reações advindas da plateia e incorporei isso em diversos momentos da cena, então pressuponho que como palhaça também fiz o papel espelho como espectadora do público.

As ações corporais memorizadas e precisas da palhaça produziam reações físicas no outro, as ações menos codificadas não produziam uma mensagem tão clara e imediata, perdendo potencial da escuta do olhar. Lily mencionava que para ganhar potencial: “a palhaça tem que ter um texto no pensamento super claro, super simples, não estar no abstrato, para que essa comunicação seja imediata e esse ouvinte compreenda totalmente o objetivo da cena. O processo e o espetáculo desenvolvem uma forma de atuação centrada em dois sentidos preponderantes (audição e visão), que juntos se transformam em um duplo sentido potencializado, que escuta ao olhar, dimensionando a presença palhacesca em comunicação imediata, clara e precisa com o espectador.

De maneira que o fenômeno dramaturgico posto se revela por meio de gestual silencioso no instante em que palhaça e plateia se conectam pelo olhar em escuta. A partir da conexão estabelecida, ambas atingem um nível de atenção plena e criativa, coexistindo de forma imediata o mesmo tempo cômico. De modo geral, o processo gerador do espetáculo "Dormente" consolida o conceito da "escuta do olhar" como uma perspectiva metodológico-conceitual à atuação e pesquisa cênica.

Considerações

A direção do espetáculo com enorme conhecimento técnico também se entregou à pesquisa do conceito escuta do olhar deixando seu legado à palhaça Caixinha. Lily mencionou em entrevista: “quando escutei essa noção da escuta do olhar e começamos a trabalhar juntas no espetáculo, e quando eu te explicava durante todo o seu processo era que o público que olha tem que escutar o que você está pensando. Então de alguma maneira isso está sendo refletido na sua cena, sem palavras, sem texto falado. O público pode escutar através do teu olhar e através da tua gestualidade, o que você está pensando, essa dramaturgia corporal está expressando isso de forma muito simples”.

A diretora foi sensível e profissional, validou afetivamente o olhar escuta, cartografando a comicidade, compondo no silêncio das coisas o mapa degustativo de uma dramaturgia indicando as pistas para a atuação de um profundo desejo. Representando uma nova perspectiva de abordagem para a atuação palhacesca nas artes da cena entrelaçando saberes com diversas áreas do conhecimento. Essa experiência da pesquisa de postdoc integrado a um grupo numeroso de pesquisadores/as (CIRCUS/FEF-UNICAMP), permitiu um intercâmbio prolongado e profundo, além de diverso. Estar em cena com um trabalho solo foi a realização de um sonho desafiador, demandou coragem, disciplina, desejo e amor pela pesquisa. Bom espetáculo!

Referências

- BRETON, David. Le. *Antropologia dos Sentidos*, Petrópolis: Vozes, 2016.
- DELEUZE, Guilles ; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995. v.2.
- PUC CETTI, Ricardo. *O clown através da máscara: uma descrição metodológica*. Revista do Lume, Campinas: Ed. Unicamp, N.3, p. 83-92, 2000.
- RIZZOLATTI, Giacomo, FOGASSI, Leonardo., & GALLESE, Vitorio. *Espelhos na mente*. *Scientific American*, 55, 44-51, 2006.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989, p.15-16; 66-72.
- SPERBER, Suzi. *O corpo do ator – sua memória, ação e movimento – e a recepção – à luz da teoria dos neurônios espelho*. Ilinx Revista do Lume n. 2, 2012.

WUO, Ana . e Brum, Daiani. Org. *Palhaças na universidade :pesquisas feitas por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos artísticos e sociais*. Santa Maria: Editoraufsm,2022.p 9-265.

WUO, Ana Elvira. *Aprendiz de clown: abordagem processológica para iniciação à comicidade*,1. Ed. Jundiaí, Paco Editorial, 2019.

WUO, Ana Elvira. *A linguagem secreta do clown*, Revista Integração- Pesquisa, extensão. USJT, n.56, 2009.



**O TEATRO DE RUA DE MATRIZ CIRCENSE:
um exemplar do Norte do Brasil
EL TEATRO DE CALLE DE MATRIZ CIRCENSE:
um ejemplar del Norte de Brasil
CIRCUS-BASED STREET THEATER:
a case study from Northern Brazil**

Adailtom Alves Teixeira¹
<https://orcid.org/0000-0003-2506-8047>

Resumo

Ao tomar a hipótese de um palhaço que vai às ruas, discutidas por Rafael Barros (2022) em diálogo com Chacovachi, o artigo apresenta o coletivo Teatro Ruante de Porto Velho/RO e um de seus espetáculos, *Cabaré Ruante*, em sua última versão. O citado trabalho, tem servido tanto a experimentos cênicos como para processos de aprendizagens de novos integrantes do grupo. A contraposição das cenas criadas, bem como a ordem das mesmas com as proposições de Barros, confirmou que os procedimentos esteve presente no jogo das palhaças na estruturação de seu espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Palhaça, Teatro Ruante, cabaré, teatro de rua; Porto Velho

Resumen

Tomando la hipótesis de un payaso que sale a la calle, discutida por Rafael Barros (2022) en diálogo con Chacocachi, el artículo presenta el colectivo Teatro Ruante de Porto Velho/RO y uno de sus espectáculos, *Cabaré Ruante*, en su última versión. El citado trabajo há servido tanto para experimentos escénicos como para procesos de aprendizaje de los nuevos integrantes del grupo. El contraste de las escenas creadas, así como su orden con las propuestas de Barros, confirmaron que los procedimientos del juego de las payasas estaban presentes en la estructuración de su espectáculo.

PALABRAS CLAVE: Payaso, Teatro Ruante, cabaret, teatro de calle, Porto Velho

Abstract

In examining the hypothesis of a street-performing clown, as explored by Rafael Barros (2022), the article presents the Teatro Ruante collective from Porto Velho/RO and one of their productions, *Cabaré Ruante*, in its latest iteration. This referenced work has been instrumental both in staging experimental performances and in facilitating the learning processes for new members of the group. The alignment and arrangement of the created scenes, in accordance with Barros's propositions, affirmed that these methods were pivotal in the strategic construction of the clowns' performance.

¹ Professor na Universidade Federal de Rondônia; mestre e doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; integrante dos grupos de pesquisas Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais e PAKY'OP Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade: práxis, reflexões e poéticas pedagógicas; autor dos livros Circo Teatro Palombar: somos periferia; potência criativa (Fala, 2024), Teatro de rua: identidade, território (Giostri, 2020).

KEYWORDS: Clown; Teatro Ruante; Cabaret; Street Theater; Porto Velho

Introdução: relações entre o circo e o teatro

Pode-se afirmar que a arte circense, em grande medida, sempre atraiu o público utilizando-se de polos estéticos opostos: o sublime e o grotesco, o drama e a comicidade; bem como emoções também opostas, como a coragem e o medo. Apesar de linguagens distintas, o circo e o teatro sempre se retroalimentaram, basta lembrarmos o exemplo de Philip Astley – tido como um dos “criadores” do chamado circo moderno –, quando quis incrementar seu novo empreendimento bebeu na fonte do teatro popular, ao recrutar artistas de feira e saltimbancos que se apresentavam em Paris. Por sua vez, o mundo do circo e seus artistas participaram ativamente da renovação, por exemplo, da cena teatral no contexto da revolução Russa.

No Brasil, o mundo do circo assentou-se na segunda metade do século XIX e rapidamente tomou o imaginário de brasileiros e brasileiras. Graças ao seu nomadismo pôde chegar aos distantes rincões do país, levando sua arte e possibilitando o acesso a esta linguagem artística às pessoas inimagináveis, que tinham no universo circense um mundo rico de fantasias, despertando, assim, toda uma utopia fabulosa, como o de “ganhar o mundo” e fugir com o circo.

Por aqui, por quase um século, fugir com o circo era a única maneira de aprender técnicas e procedimentos circenses; ou se nascia no circo ou fugia-se com ele. A aprendizagem em outros espaços, como uma escola propriamente dita, é recente – apesar de ter sido gestada em sonho desde a década de 1950. Os processos formativos fora do circo, datam, sobretudo, dos anos 1980 em diante, posto que a primeira turma da primeira escola, Academia Piolin de Artes Circenses, foi formada em 1982. Nesse processo, o universo circense brasileiro veio se “reaproximar” da cena teatral, pois se pensarmos na modalidade do circo-teatro, tais linguagens nunca estiveram distantes (Cf. Silva, 2022). Entretanto, a partir dos anos 1980, é possível afirmar, houve certa renovação teatral graças à linguagem do circo (Benício, 2018). É partir desse momento histórico que surgem grupos teatrais que constroem seus repertórios a partir da linguagem do circo e realizam um intenso diálogo poético-estético com os espaços públicos abertos, como praças e ruas. O nomadismo, tão característico da linguagem circense, bem como sua comunicação direta com o público, aproximou e se expandiu ainda mais com os artistas e coletivos que vieram, por assim dizer, em uma segunda e terceira leva desse novo processo, muitos já dedicados/as totalmente ao teatro de rua.

Nesse sentido, na atualidade do teatro de rua brasileiro, impressiona a quantidade de coletivos e/ou artistas solos que se dedicam a arte circense, desta, que podemos considerar como sendo a

terceira matriz dessa modalidade teatral². À medida que o acesso a este conhecimento foi facilitado com as escolas e pelos próprios coletivos que passaram a replicar os conhecimentos adquiridos por meio de cursos, oficinas e encontros entre os fazedores, como rastilho de pólvora, a linguagem proliferou-se rapidamente por todo o país.

Desde a primeira escola no Brasil e da América Latina, a Academia Piolim de Artes Circenses, criada na cidade de São Paulo em 1978 – que formou apenas uma turma, fechando em 1983, devido à falta de investimento público –, logo veio outras: Escola Nacional de Circo (1982), no Rio de Janeiro; Circo Escola Picadeiro (1984), também em São Paulo; e a Escola Picolino de Artes do Circo, criada na Bahia por estudantes da primeira e única turma formada pela Piolim. Depois, com advento de lugares específicos como as Oficinas Culturais no estado de São Paulo, as famílias ditas tradicionais, ocuparam tais espaços colocando à disposição seus conhecimentos, como a Família Medeiros, que por anos ministraram aulas na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, na zona leste da cidade de São Paulo, e outros espaços culturais do estado. Depois de anos de aprendizagem, aqueles e aquelas que primeiro foram formados/as já replicavam seus saberes, daí nascendo novos artistas, é o caso, por exemplo, da Pia Fraus, Nau de Ícaros e Parlapatões, coletivos de São Paulo; Intrépida Trupe e Teatro de Anônimo, do Rio de Janeiro; e o Grupo Galpão, Minas Gerais (neste caso específico, seus integrantes iniciaram a aprendizagem com um grupo alemão). Dentro dessa “renovação” e de modo mais sistematizado, estes foram os primeiros coletivos a fundirem circo e teatro e também a ocuparem os espaços abertos com seus espetáculos.

O coletivo

A experiência que estou a tratar nasceu em São Paulo, mas hoje é radicada em Porto Velho/RO, Norte do Brasil, trata-se do Teatro Ruante. Criado em 2004 na capital paulista, aportou em Rondônia em 2015, e tem trabalhado fortemente a técnica do/a palhaço/a. Aliás, dentro do universo circense de rua, provavelmente o/a palhaço/a seja o elemento mais difundido da arte circense na atualidade. Selma Pavanelli, uma das integrantes-fundadoras, estudou com a Família Medeiros, lá nos idos dos anos 1990, quando aquela família ministrou aulas por anos a fio, na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi. Selma, depois de aprender diversas técnicas, acompanhou a família auxiliando-

² Compreendo que há três matrizes no teatro de rua brasileiro, uma matriz popular, em diálogo sobretudo com as manifestações que Mário de Andrade chamou de “danças dramáticas brasileiras”; uma matriz política, que guarda parentesco com o *agit-prop* russo-soviético e que se assentou por aqui com os Centros Populares de Cultura (CPCs), mas não só; e, posteriormente, a matriz circense, que se disseminou por meio de aprendizagens em escolas e coletivos. Para ver um pouco mais sobre essa discussão, indico o artigo *Teses sobre teatro de rua*, disponível em: <https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2021/09/11-teses-sobre-teatro-de-rua.html> Acesso em: 03 fev. 2024.

os nas oficinas que eles ministravam em outras cidades e/ou espaços culturais, bem como eventos. A artista lembra que tais processos de aprendizagem foram fundamentais, pois, mais do que conhecer e executar uma técnica, como, por exemplo, o malabares, aprendeu a ensinar, metodologia que a artista considera tão importante quanto o saber fazer.

Para a artista poder chegar à linguagem de palhaço também não foi fácil, pois Selma se recorda que não lhe ensinavam tais técnicas (e ela faz questão de frisar na entrevista que me concedeu, que o termo usado era palhaço, no masculino, posto não haver referência femininas para ela naquele momento). O que estava disponível para ela aprender enquanto técnica era o chicote, a perna-de-pau, o malabares, a pirofagia etc. Inicialmente, conforme ela explicou, o que as mulheres podiam aprender era a ser *clownet*, espécie de ajudante (*partner*) do palhaço. Porém, Selma lembra que ficava assistindo às reprises e entradas feitas pelos meninos e de tanto insistir, depois de certo tempo, o mestre, seu Marcos Medeiros, passou a lhe ensinar também. Por isso, recorda-se que quando começou a se apresentar, dizia ser palhaço, no masculino, só depois veio a entender-se e descobrir-se como palhaça³.

FIGURA 1 – Cena do espetáculo *Cabaré Ruante*

³ Um bom ponto de discussão acerca de machismo que atravessa também o universo circense, posto não ser este o foco deste trabalho, é o documentário *Minha avó era palhaço*, dirigido por Ana Minehira e Mariana Gabriel e narra a trajetória da palhaça negra Maria Eliza Alves dos Reis. Cf. matéria disponível em: <https://www.geledes.org.br/minha-avo-era-palhaco-documentario-que-conta-historia-da-primeira-palhaca-negra-do-brasil-sera-lancado-hoje/>. Acesso em: 24 fev. 2025.



Selma Pavanelli (palhaça Tinnimm) e Jamile Soares (palhaça Tuminga). Foto: Frank Dallgnese

O coletivo, Teatro Ruante, tem focado no trabalho de palhaço/a, calcado sobretudo em reprises e entradas cômicas tradicionais. As reprises são pequenas cenas que satirizam os números sérios do circo, como a do atirador de facas; já as entradas cômicas, são pequenos esquetes que vão além do mundo do circo, “[...]quase sempre impondo limites físicos ou morais ao palhaço, a partir da autoridade que é desempenhada por um deles, ou mesmo pelo apresentador” (Bolognesi, 2003, p. 60). No livro em tela, *Palhaços* de Mário Fernando Bolognesi, constam diversos esquetes (tanto entradas como reprises), que o autor recolheu ao longo de extensa pesquisa em circos brasileiros. Para exemplificarmos uma entrada, em “As lavadeiras”, o autor a descreve do seguinte modo:

Dois tanques no picadeiro. Entram dois palhaços vestidos de mulher, com seios enormes, perucas longas e laços no cabelo. Começam a lavar roupa. Uma bate a roupa no tanque, espirrando água para todo lado. O outro usa um sabão exageradamente grande, dançando ao som de uma música ritmada. O primeiro, que está batendo a roupa, quer o sabão do outro. Vai até o segundo e toma-lhe o sabão. O segundo vai reaver o sabão. Começam a brigar no centro do picadeiro. Caem, batem-se e estouram os seios. Jogam baldes de água um no outro. Correria e quedas. Por fim, um deles sai correndo atrás um do outro com um balde na mão, ameaçando jogar. O perseguido vai em direção do público. O balde é atirado, mas em seu interior há apenas papel picado (Bolognesi, 2003, p. 240-1).

Evidente que tal descrição é de um modelo colhido em dado momento histórico, afinal, a magia e permanência por séculos de tais esquetes e suas estruturas, é que elas possibilitam sua reinvenção por parte dos/as artistas, inclusive cenas muito masculinas, podem ganhar novos olhares a partir de um viés feminino e/ou feminista, por exemplo.

Voltemos ao coletivo. Conforme divulga em suas redes e outros materiais, o Teatro Ruante tem como objetivo fundir as linguagens do circo, do teatro e da música, apresentando-se nas ruas e em espaços alternativos. Um de seus espetáculos, o *Cabaré Ruante*, é estruturado a partir de tais esquetes tradicionais, que em seu processo alia também uma busca pedagógica, isto é, as reprises e entradas foram utilizadas para que os novos integrantes aprendessem a dinâmica do/a palhaço/a por meio de uma estrutura já clássica. Por isso mesmo, o espetáculo é bem dinâmico, já passou por diversas roupagens e/ou montagens como a do início, uma espécie de sarau (muito próximo, inclusive, do significado de cabaré), com artistas do coletivo e convidados, mas que estudaram as técnicas com Selma Pavanelli; depois, veio uma nova roupagem, só com os integrantes do Ruante, tendo quatro pessoas em cena; até chegar a estrutura atual, apenas duas palhaças. O espetáculo tomou, então, a estrutura de cabaré, modalidade teatral que surgiu na Europa do século XIX e que “servia” atrações variadas como dispostas em um cardápio, no quais eram forte a presença do teatro musical no ambiente do bar; tal estrutura também teve forte presença no Brasil na década de 1980, sobretudo na cidade de São Paulo, e mais recentemente no universo circense por todo o país. O cabaré, na arte circense, nada mais é do que um espetáculo de variedades, o que é quase uma redundância, já que os espetáculos de circo sempre reuniram uma miríade de atrações.

A dramaturgia do espetáculo: diálogos latino-americano

A estrutura do espetáculo *Cabaré Ruante* é bem simples, mas antes vejamos a estrutura da dupla. Um dos esquetes, por exemplo, é *Nem lá, nem ali, nem aqui*, que discute a interdição, os limites impostos por certa autoridade em cena, geralmente feito pelo mestre de pista ou, em caso de dupla tradicional, pelo, assim chamado, escada (branco) em oposição ao tony (excêntrico). Na cena do espetáculo *Cabaré Ruante* a palhaça Tinnimm (Selma Pavanelli, na condição de branco) promete realizar uma mágica para o público, porém é interrompida pela palhaça Tuminga (Jamile Soares, excêntrica), que entra dançando em cena. A primeira intervém, afirmando que ela não pode dançar ali, pois irá realizar a tal mágica; Tuminga sai e entra pelo outro lado, é novamente interrompida em sua dança por Tinnimm, que afirma que ela não pode dançar ali, ao que Tuminga retruca posto que a proibição era do outro lado da cena, não daquele lado. Tinnimm explica à Tuminga que não pode

dançar “nem lá e nem aqui”, expulsando-a novamente de cena. Pela terceira vez Tuminga entra, dessa vez pelo centro, em tese, lugar não interditado, porém é novamente interrompida e é informada que não poderá dançar “nem lá, nem ali e nem aqui”. A repetição da frase vai se transformando em um samba, que seduz Tinnimm, levada pelo entusiasmo da situação, anima-se e dança por certo tempo, até dar-se conta de que foi enganada e promete que fará uma grande mágica: fazer a Tuminga desaparecer. A cena segue, com a suposta desapareição, e é com ela que encerram o espetáculo, isto é, trata-se da cena final, antes da despedida das artistas junto ao público.

Para discutir a estrutura dramática do espetáculo, vamos utilizar parte das concepções do palhaço argentino Chacovachi, porém a partir da discussão traçada por Rafael de Barros em seu livro *Palhaço de rua* (2022). Se o primeiro estabelece nove pontos importantes para os/as palhaços/as que vão às ruas, Barros, tomando sua própria experiência, trabalha com sete: pré-convocatória, convocatória, falso começo, primeiro número, número participativo, passada de chapéu, despedida e final. Iremos desenvolver alguns desses elementos, exceto o chapéu, que no caso do Ruante, está ao final, após o encerramento do espetáculo. Porém, dentro dessa estrutura – e pensando naquele/a artista que vive de seu trabalho na rua –, antecipá-lo, antes de um número final como propõe Chacovachi, potencializa sua arrecadação, que tornará a rodar novamente ao final. Portanto, tal elemento dramático, passar o chapéu, vincula-se à sobrevivência do artista. Outro ponto importante, o termo número, pode ser lido também como cena, em especial quando se trata de palhaços/as.

Em *Cabaré Ruante* a convocatória e o falso começo estão bem imbricados. A pré-convocatória está vinculado ao próprio ato de dispor os elementos na cena, determinar o espaço da apresentação, em alguns casos maquiar-se na presença do público, isto é, demonstrar que algo irá ocorrer ali no espaço que está sendo ocupado. A convocatória, como o próprio termo informa, visa atrair o público para o espetáculo. É muito comum em grupos de teatro de rua, por exemplo, o uso do cortejo. Já o falso começo, chama-se *falso* pelo fato de que, a partir do momento que o grupo ou artista começa a estruturar os elementos cênicos e determinar o espaço da cena, o espetáculo já começou. No caso do Ruante, a venda de pipocas feita pelas palhaças, é tanto uma convocação ao público como um falso começo, na medida em que elas estão ali “apenas” vendendo suas pipocas e esperando os “artistas” chegarem para realizarem a apresentação. Tal venda, cumpre ainda outras funções, como o de “aquecer” o público, isto é, estabelecer relações, o jogo entre as palhaças e os transeuntes, que podem vir a se tornar público, mais aberto, é o momento de conhecer e estabelecer com quem se pode brincar. Desse modo, ao chegar na cena propriamente dita, as palhaças já estão mais afiadas, ao mesmo tempo que angariaram muitos cúmplices e podem saber melhor com quem

poderão brincar nas cenas seguintes, caso precisem. Além disso, a venda, evidentemente, incrementa o chapéu. No espetáculo, após certo tempo, as duas palhaças vendo que os “artistas não chegam”, elas próprias instigam o público a gritarem um “começa, começa!...”.

Seguindo a ordem dramatúrgica estabelecida por Barros (2022), o primeiro número ocorre com a entrada em cena por mera curiosidade, descobrem os instrumentos e o que está programado para ser apresentado. Com os instrumentos encontrados em cena cantam uma música com a qual “iniciam” propriamente o espetáculo, valendo-se também de uma gague. Piadas e gagues são importantes em todo espetáculo de palhaço/a e estão sempre à mão. Sendo que o primeiro estaria mais relacionado à fala e o segundo a certa fisicalidade e vão sendo acumulados no repertório de cada palhaço/a ao longo de sua carreira. Em *Cabaré Ruante* a gague utilizada é uma brincadeira, na qual a palhaça Tinnimm pede para que Tuminga fique em um dos lados da cena, no entanto, ela a segue sem que esta perceba até o outro lado. Tinnimm torna a repetir e a repetição vai gerando a comicidade. Finalmente cantam “Oh raio o sol”, também um clássico do universo palhacístico.

O “primeiro número” vem em seguida, Tinnimm engole algo que está na mesa dos supostos artistas e engasga, passa mal; ajudada por Tuminga, começa a tirar algo de sua boca: uma imensa fita de papel que se agiganta pelo espaço cênico. A cena é curta, porém extremamente eficiente. A chegada ou convocatória, bem como o primeiro número são fundamentais para conquistarem o público para o restante do espetáculo.

Já o chamado “número participativo”, que ocorre logo depois, trata-se de uma sequência de dois esquetes, a do cumprimento e a do chapéu. Sobretudo a segunda é fundamental a participação do público, posto que terão que gritar *olé* e bater *palmas* nos momentos certos para que tudo saia conforme o programado. Nesse sentido, na divisão da dupla, a escada cumpre papel fundante, pois é de sua responsabilidade a convocação e engajamento do público em tal ação. É interessante observamos, a partir do exemplo citado, que o público não precisa ir à cena para que se crie um número participativo, pois este pode atuar ficando no lugar de onde assiste.

As cenas de “despedida e final” também são realizadas com mais dois esquetes. A primeira cena é a do hipnotizador de patos, na qual se vê Tuminga tentando pregar uma peça em Tinnimm, porém, a palhaça, na função de escada, se mostra mais esperta e quem cai na esparrela, ao cair literalmente da cadeira, é a Tuminga. Tal jogo mantém a continuidade entre a divisão proposta da dupla, entre a esperta e a ingênua, digamos assim. A segunda cena já tratamos acima, quando nos referimos ao “nem lá, nem ali, nem aqui”, quando discutimos também a estrutura clássica da divisão

em duplas. Após finalizar tais cenas tornam a cantar “Oh raio o sol” e agradecem ao público. Só então, passam o chapéu.

Conclusão

Diante do exposto, conclui-se que as reprises e as entradas clássicas têm sido utilizadas pelo Teatro Ruante, especialmente pela sua fundadora Selma Pavanelli, tanto para estruturar alguns de seus espetáculos, como tem servido também no processo de aprendizagem de novos integrantes. Quando estrutura cursos e oficinas a artista procura desenvolver suas aulas utilizando esse repertório dos esquetes e entradas tradicionais. Tal característica, em certa medida, segue o mesmo processo de aprendizagem de Selma Pavanelli com a família Medeiros, que agora ela dá continuidade. Desse ponto de vista, mantêm-se uma certa “tradição” que vem vindo de geração em geração.

Por outro lado, quanto à nossa discussão dramaturgica, é interessante observar, que no processo de criação e ordenação das cenas do espetáculo *Cabaré Ruante*, a estrutura proposta segue quase a mesma ordem proposta por Chacovachi e discutida por Barros (2022), apesar de não ter sido criado em diálogo com a citada teoria, o que demonstra que o conhecimento adquirido por Selma Pavanelli (responsável também pela dramaturgia e direção do espetáculo) com Família Medeiros, confirma o que tradicionalmente se chama de “agradar ao público”. Isto é, tanto no circo como nos espetáculos de rua, há uma necessidade de relação e cumplicidade com os espectadores, é preciso “agarrá-los”, na medida em que ambos dependem financeiramente destes. Agradar não significa fazer exatamente o que quer o público, mas fazer-se e manter-se em diálogo vivo com a assistência.

Por fim, cabe mencionar que além do *Cabaré Ruante* (criado inicialmente em 2017 e diversas vezes modificado, com a última versão de 2023), o Teatro Ruante, desde que aportou em Porto Velho/RO, criou outros espetáculos desde 2015 até aqui: *Que palhaçada é essa aqui?* (2015), *Era uma vez João e Maria... e ainda é* (2016), *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe* (2018), *Cotidiano-mulher* (2018). O coletivo também realiza o *Festival PalhAçaí*, voltado ao universo circense, em especial o da palhaçada, com três edições realizadas (2021, 2022 e 2025). Atualmente seus integrantes são: Adailton Alves, Bruna Alves Pavanelli, Jamile Soares, Maycon Moura, Selma Pavanelli e Stephanie Matos.

Referências

BARROS, Rafael de. *Palhaço de rua – a experiência de um artista latino-americano: um estado de risco*. São Paulo: Giostri, 2022.

BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: EdUnesp, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2009.

SILVA, Erminia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Itáu Cultural; Martins Fontes, 2022.

TEIXEIRA, Adailton Alves. *Teatro de rua: identidade, território*. São Paulo: Giostri, 2020.

TEIXEIRA, Adailton Alves. Teses sobre teatro de rua. In: *Teatro de Rua e a Cidade* (Blog). Porto Velho, 27 set. 2021. Disponível em: <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2021/09/11-teses-sobre-teatro-de-rua.html>. Acesso em: 03 fev. 2024.

Entrevista

PAVANELLI, Selma. Conversa com Selma Pavanelli, fundadora do Teatro Ruante. [Entrevista cedida ao autor]. Porto Velho, 05 mar. 2023. Disponível em: https://youtu.be/8_EBGmBK90s?si=VwuxkfBmtJYUjKhX. Acesso em: 03 fev. 2024.



A PALHAÇA COMO COLCHA DE RETALHOS:

quarenta e um anos de processo criativo – Daiani Brum entrevista Profa. Val de Carvalho

LA PAYASA COMO COLCHÓN DE PARCHES:

cuarenta y un años de proceso creativo – Daiani Brum entrevista maestra Val de Carvalho

THE CLOWN WOMAN AS PATCHWORK QUILTS:

forty-one years of creative process - Daiani Brum interview teacher Val de Carvalho

Daiani Brum¹
Val de Carvalho²

Resumo

Trata-se do registro de uma entrevista concedida pela Profa. Val de Carvalho, no dia 15 de outubro de 2023, via chamada de vídeo e áudio, com duração de cinquenta e quatro minutos. A entrevista, semiestruturada, foi coletada por gravação de voz da

¹ Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum é pesquisadora, professora e palhaça. Pós-doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU, 2024), sob supervisão da Profa. Dra. Ana Wuo (com bolsa de Pós-Doutorado Júnior do CNPq), Doutora em Teatro (UDESC, 2021), sob orientação da Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, 2017), sob orientação da Profa. Dra. Karenine Porpino; bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2012) sob orientação da Profa. Dra. Mariane Magno. Formou-se em palhaçaria na Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria (2014). Dedicou-se à atuação palhacesca no Sistema Único de Saúde (SUS), às ações artísticas, teóricas, formativas e de pesquisa na área de Artes Cênicas. É organizadora dos livros Palhaças na Universidade, Volumes 1 e 2 (EDUFSM, 2022 e 2024), juntamente com a Profa. Dra. Ana Wuo; autora do livro Palhaçaria no SUS (2023); organizadora do livro Mestras Palhaças (no prelo).

² Diretora Artística, Educadora, Atriz e Palhaça. Iniciou sua carreira em 1977 na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP). Ingressou na primeira escola de Circo do Brasil, a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), em 1980. Lá, além de outras modalidades circenses, estudou a arte do palhaço com Roger Avanzi, o palhaço Picolino. Excursionou como palhaça em espetáculos circenses por muitos anos em vários estados brasileiros. No Circo Escola Picadeiro e na Oz Academia Aérea de Circo foi aluna, atriz circense e professora. Além de sua atuação no Circo, trabalhou como atriz e diretora em muitos espetáculos em São Paulo. Trabalhou nos Doutores da Alegria (SP) de 2004 a 2017, fazendo parte do elenco e da escola. Prestou assessoria sobre a linguagem de palhaço na escola Galpão do Circo, em São Paulo (SP). É uma das fundadoras da Cia. do Ó. Em 2013, juntamente com a Cooperativa de Circo, foi a diretora artística do primeiro encontro de mulheres palhaças de São Paulo (SP), no 7º Palhaçaria Paulistana, com uma programação especial com intervenções, cabarés e cortejo cênico, tudo feito por mulheres palhaças, movimento que originou o Grupo Sampalhaças. Em 2016, representou o Brasil em um Encontro Internacional de palhaços de hospital, sediado em Portugal. Atualmente mora em Las Vegas, nos Estados Unidos, onde dirigiu solo de palhaço de Erez Kaplan e Gabryel Nogueira Silva, ambos artistas do Cirque du Soleil. Também dá aulas de teatro, circo e música na Mohave Spring School (texto enviado por Val de Carvalho).

entrevistada, transcrita e referenciada pela entrevistadora, neste trabalho que compõe seus resultados parciais de Pós-Doutorado em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), via bolsa de Pós-Doutorado Júnior (PDJ), chamada 25/2021, e supervisionado pela Profa. Dra. Ana Wuo. Nesta entrevista, Val de Carvalho narra suas experiências de quarenta e um anos como palhaça, especialmente no contexto do Circo, afirmando perceber seu trabalho como uma colcha de retalhos em eterna construção.

Palavras-chave: Palhaçaria; Entrevista; Val de Carvalho.

Resumen

Este es un registro de una entrevista dada por la maestra Val de Carvalho, el 15 de octubre de 2023, mediante videollamada y audio, de cincuenta y cuatro minutos de duración. La entrevista semiestructurada fue recopilada mediante la grabación de la voz de la entrevistada, transcrita y referenciada por la entrevistadora, en este trabajo que constituye sus resultados parciales del Postdoctorado en Artes Escénicas, de la Universidad Federal de Uberlândia (UFU), financiado por la Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPQ), vía Beca Postdoctoral Junior (PDJ), convocada 25/2021, y supervisada por el Profa. Doctora Ana Wuo. En esta entrevista, Val de Carvalho narra sus vivencias de cuarenta y un años como payaso, especialmente en el contexto del Circo, afirmando que percibe su trabajo como un mosaico en eterna construcción.

Palabras claves: Pallacería; Entrevista; Val de Carvalho.

Abstract

This is a record of an interview given by the teacher Val de Carvalho, on October 15, 2023, by video and audio call, lasting fifty-four minutes. The semi-structured interview was collected by recording the interviewee's voice, transcribed and referenced by the interviewer, in this work that makes up her partial results of Post-Doctorate in Performing Arts, from the Federal University of Uberlândia (UFU), financed by the National Development Council Scientific and Technological (CNPQ), via Junior Post-Doctoral Fellowship (PDJ), called 25/2021, and supervised by Profa. Dr. Ana Wuo. In this interview, Val de Carvalho narrates her experiences of forty-one years as a clown, especially in the context of the Circus, stating that she perceives her work as a patchwork in eternal construction.

Keywords: Clowning; Interview; Val de Carvalho.

Imagem 1: Val de Carvalho



Fonte: Arquivo pessoal da entrevistada, sem data.

Introdução

O presente registro de entrevista foi coletado no dia 15 de outubro de 2023, cedido pela atriz, diretora e formadora Val de Carvalho, para a organizadora Daiani Brum, em função de sua de sua pesquisa pós-doutoral, com bolsa de Pós-Doutorado Júnior (PDJ), chamada 25/2021, concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ), com supervisão da Profa. Dra. Ana Wu. A professora, palhaça, diretora e artista Val de Carvalho, em 2023, comemora os quarenta e um anos passados desde que experimentou o nariz de palhaça pela primeira vez.

Desde então, aprofunda a sua pesquisa e a sua prática sobre a profissão de palhaça. Val de Carvalho, a palhaça Xaveco Fritza, iniciou seus estudos no Circo e na Palhaçaria em 1982, na Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), a primeira escola de Circo do Brasil, instituição que possibilitou o aprendizado de técnicas circenses por pessoas advindas de outros contextos que não os de famílias de Circo. A entrevistada relata ter rompido, naquele período, com uma série de amarras familiares e sociais, a fim de construir sua profissão como palhaça.

Relata ter enfrentado dificuldades e, até mesmo, trabalhado pela metade do preço, simplesmente por ser mulher. Val de Carvalho trabalhou por mais de quinze anos na instituição Doutores da Alegria, principal referência no Brasil e uma das principais referências no mundo sobre palhaçaria no contexto hospitalar. Nesta instituição e com o apoio de sua equipe, Val de Carvalho

pesquisou a transposição da técnica circense para o contexto hospitalar, influenciando e possibilitando a inserção de gerações de palhaças e de palhaços nesta linha de trabalho. Atualmente, reside em Las Vegas, Nevada, onde trabalhou com importantes artistas circenses, tendo realizado colaborações com artistas do Cirque Du Soleil, duas delas na direção de números solos de palhaços.

A trajetória, a humildade, a dedicação e o amor de Val de Carvalho por seu trabalho no Circo e no Teatro são reveladas nesta entrevista, gentilmente cedida por ela. Aqui, podemos perceber os motivos pelos quais ela é uma das maiores referências de artista e de formadora de palhaçaria no Brasil e no mundo, responsável pela formação de centenas de palhaças e de palhaços dentro e fora do país. Ao relatar algumas de suas experiências, a entrevistada destaca o caráter dinâmico do aprendizado em palhaçaria, bem como a necessidade constante de aprimoramento de técnicas palhacescas, mesmo após quarenta e um anos de percurso. Senhoras, senhores e todas as pessoas que aqui nos leem: com vocês, Val de Carvalho, a palhaça Xaveco Fritza!

Imagem 1: Sampalhaças



Fonte: Foto de Aro Ribeiro, 2017.

Imagem 2: Doutores da Alegria



Fonte: Foto de Doutores da Alegria, 2015.

[Entrevistadora] Professora Val, por gentileza, você poderia contar um pouco sobre a sua história e sobre como foi a sua experiência com Circo, Teatro e Artes Cênicas, tornando-se uma importante palhaça?

[Val de Carvalho] Daiani, parabéns pela sua pesquisa, eu agradeço. Toda a vez que eu vejo alguém fazendo coleta de materiais, eu agradeço. Porque antes não tinha [isso] e a pesquisa é importantíssima no sentido de não deixar a memória se perder. Você faz palhaça?

[Entrevistadora] Faça, sim! Inclusive me inspiro muito no seu trabalho a partir de minha formação nos Doutores da Alegria. É uma honra ouvir um pouco da sua experiência por meio desta entrevista, já que muitas das professoras e dos professores que tive estudaram com você.

[Val de Carvalho] Obrigada. Então, vamos lá! **[Risos]** Eu fui uma criança muito pobre, criada em cortiço inclusive, advinda de família nordestina, que me deixou uma herança de boa educação, no sentido de ser correta, de ser trabalhadora, e isso é o que eu aprendi vivendo com meu pai e com minha mãe. Eu não tinha acesso a nada de artes: para te falar a verdade, a primeira vez que eu ouvi falar em Teatro foi em 1977, eu já estava com dezenove anos de idade e eu tinha um grande amigo que era meu melhor amigo da época, ele era apaixonado por Teatro, ele falava sobre Teatro e eu não sabia o que era aquilo. E ele falou: “Val, eu vou fazer um curso de Teatro na Fundação das Artes, é de graça, você não quer fazer?”. Eu falei: “Não! Eu nem sei o que é isso!”. E ele disse que era para eu ir e saber o que era. Eu falei: “Tá bom! Eu vou!”. E eu fui. Foi uma formação inclusive com o Ulisses Cruz, que hoje é um grande diretor de TV, e comecei a fazer Teatro lá. No primeiro dia que eu fiz a aula, parece que foi um encontro de alma. Porque eu me apaixonei na primeira aula, loucamente. E aí eu saía pregando Teatro para todo o mundo **[risos]**.

Eu achava que o Teatro era a salvação para o mundo! Eu só falava de Teatro. E a minha vida era completamente diferente. Estudei na Fundação das Artes, em São Caetano do Sul **[SP]**, onde fizemos várias apresentações em escolas, foi bem prático e muito legal. Depois veio a Joana Lopes³,

³ “É especialista nos processos criativos da dança e do teatro contemporâneos, há muitos anos dedicando-se à pesquisa artística e acadêmica. Em 1996, divulgou na Universidade de Bolonha, no DAMS, o resultado de uma das linhas de pesquisa, dedicada ao jogo como elemento chave na criação de um método para dramaturgia na dança expressiva denominado Coreodramaturgia, designação apontada nos principais dicionários de dança contemporânea. Foi professora de Expressão Dramática na Dança no Balé da cidade de São Paulo, na gestão de Klauss Vianna; docente do Departamento de Artes Corporais no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); professora visitante da Universidade de Bolonha, Itália (1992-2000), e da *Civica Scuola di Animazione Pedagogica di Milano*, Itália. Seguindo seu conceito de Arte Ampliada, inaugura uma linha de trabalho intitulada Coreotopologia, que é fruto de uma extensa pesquisa acadêmica em Arte e Ciência, e propõe uma metodologia de processo que incorpora conceitos da física e da matemática. Como dramaturga e diretora teatral, criou e dirigiu os mais importantes ‘dramas sociais’ dos anos 80, entre eles os monumentais *Vespéral Paulistânia* (1983), no centro velho da cidade de São Paulo; e *Tribunal Tiradentes* (1984), no Teatro Municipal de São Paulo. São inúmeras suas coreodramaturgias, entre elas *A Flor Boiando Além da Escuridão*, criada e apresentada a convite da Universidade de Bolonha; o espetáculo *Pra Weidt, O Velho*, produzido pelo SESC com estreia na Bienal SESC de Dança em 2007, cumprindo temporada em São Paulo em 2014. É autora de livros e artigos

ela fez um outro trabalho que era com a comunidade muito pobre, onde a gente ia às escolas desenvolver o trabalho. Eu comecei a estudar sobre mulheres, mulheres muito pobres, e nós fizemos um espetáculo chamado *Maria Solidão*. Eu me identifiquei muito. Eu trabalhava em um escritório nesta época. Minha família toda trabalhava em fábricas e [em] empregos assim. Eu já era, com dezenove anos, meio que responsável por determinado departamento da empresa. Só que, quando eu comecei a fazer Teatro, eu não dei conta mais daquilo. Eu olhava para a janela e me via como um pássaro preso, bem dramática [risos]. Aí eu não aguentei e saí do emprego. Recebi uma proposta de muito pouco dinheiro para fazer sonoplastia em um espetáculo em São Paulo [SP], de lá eu fui para o Teatro Oficina⁴, trabalhei na produção de alguns eventos. Nesse período, eu trabalhava com Teatro de Rua, que é muito difícil. Eu acho difícil fazer Teatro de Rua, eu fazia com um grupo de amigos. O difícil é fazer a roda e começar o Teatro. No Teatro Oficina, eu conheci um grupo de Saltimbancos. Quando eles saíam para a rua, eles jogavam coisas para cima, andavam em uma roda só... eu pensei: “É isso que eu quero!”. Então, fizemos amizade e eu descobri que havia uma escola chamada APAC [Academia Piolin de Artes Circenses], a primeira escola de Circo do Brasil, embora eu ache tão confuso essa coisa de falar que é a primeira, porque poderia acontecer em outros lugares e, devido à falta de circulação de informação, a gente nem ficava sabendo. Mas eu também não sabia que era a primeira escola, eu não sabia de nada. Eu só sabia que eu gostava de fazer aquilo. Então eu fui atrás. Era lá no Anhembi [São Paulo, SP], em uma lona, onde estavam vários mestres antigos, que não

publicados no Brasil e no exterior: *Pedrina e o Mar*, para a adolescência, e *Depois da Festa*, romance que narra os anos de chumbo durante o período da ditadura militar no Brasil, publicado em 2014. Nessa época, Joana Lopes fundou e editou o primeiro jornal feminino brasileiro, *Brasil Mulher*, de circulação brasileira e internacional. É considerada uma das arte-educadoras que iniciou o processo de Teatro-Educação no Brasil, tendo documentada a sua ação de 40 anos nesse setor em filme realizado pela Ação Educativa, lançado em 27 de março de 2014 no Museu de Arte de São Paulo” (LOPES, Joana. Currículo. Disponível em: <https://www.joanabizzottolopes.com/curriculo>. Acesso em: 8 dez. 2023).

⁴ “Dirigido por José Celso Martinez Corrêa (também conhecido como Zé Celso), o Teatro Oficina foi fundado em 1958 por estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. O grupo tem um histórico compromisso para com as questões sociais e políticas brasileiras e já passou por diversas transformações que, de várias maneiras, acompanharam as transformações ocorridas na história política do país. O Oficina teve um papel importante na revolução cultural do final dos anos 60, inclusive a seminal encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que revolucionou a estética brasileira na performance. Em 1968 veio o período mais violento da ditadura militar brasileira, e os seus membros ou deixaram o grupo ou foram exilados. Durante o restabelecimento lento e gradual da democracia brasileira, o grupo lutou para reabrir e reconstruir o seu espaço, de acordo com um projeto arquitetônico radical de Lina Bo Bardi. Em 1993, o Teatro Oficina foi re-fundado como Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona e iniciou uma fase muito produtiva, que levou à encenação do clássico romance jornalístico de Euclides da Cunha, *Os Sertões*. Em um processo que durou 7 anos, de 2000 a 2007, o Oficina produziu as cinco partes dessa obra, totalizando 27 horas de teatro, culminando com uma turnê em Canudos, a cidade no meio do sertão brasileiro onde a estória original ocorreu. Também durante esse período, o Oficina envolveu-se profundamente com questões sociais relativas à sua vizinhança, dando início ao ‘Movimento Bexigão’ em 2002, para trabalhar com crianças e jovens locais em situação de risco social. Comemorando 50 anos de existência em 2008, o Oficina continua a fazer turnês, no país e no exterior, e a produzir novas obras, inclusive *Estrela Brazileira a Vagar – Cacilda!*, a segunda parte da sua tetralogia sobre a atriz brasileira Cacilda Becker” (HEMISPHERIC INSTITUTE. Teatro Oficina. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidv1-collections/itemlist/category/189-oficina.html>. Acesso em 07 dez 2023).

estavam mais em cena e que ganhavam para dar aulas para novos talentos, porque, nessa época, os artistas circenses só davam aula para a própria família.

Deste modo, a Secretaria da Cultura de São Paulo fez um projeto e colocou essas pessoas, que inclusive estavam sem trabalho, para dar aulas, para formar pessoas. No domingo, acontecia um projeto chamado “Bambalalão”, que ia para a televisão, na TV Cultura. Durante a semana, [tínhamos] aulas com estes mestres, e foi um choque, era uma trombada no escuro, porque eles não estavam acostumados com aquele tipo de gente, como nós do Teatro. Realmente a gente era muito diferente. Eles eram muito tradicionais, por uma questão social, que aí já é outra história. De repente, vem um projeto que traz um bando de pessoas do Teatro, que estavam quebrando tudo, no sentido das formalidades da época. Eu estava arrebitando com a minha família e [com] outras coisas em que eu não acreditava mais. Foi uma época em que as pessoas estavam jogando para o alto as hipocrisias da vida familiar.

Nós éramos pessoas muito soltas: eu, por exemplo, chegava em uma moto, saía em um carro e eles pensavam: “Meu deus! Que menina é essa? A outra também!”. E assim foi. E nós fomos nos ajustando. Lá eu conheci o meu principal mestre, que eu chamo até hoje de *Pailhaço*, que é o Roger Avanzi⁵, o Palhaço Picolino. Nunca mais a gente se largou. E a história é engraçada, porque a gente tinha aula de tudo em Circo, e eu fiquei vidrada pelo Circo. Aí fiquei sabendo que tinha aula de palhaço e fui fazer, aí eu fui, né? No dia da aula de palhaço, estou lá, sentada, só eu de menina, eu achei engraçado. Não tinha mulher na palhaçaria. Tinha mulheres que faziam palhaço vestidas de homem, mas eu não sabia disso, eu não sabia de nada! Eu entrei na escola, mais ou menos, em 1982. Fiquei cinco anos no Teatro, fui para o Circo e não saí mais do Circo. Exatamente pela minha história de vir de um lugar de muita pobreza, sem muito acesso à informação, eu não sabia que não existia palhaça mulher, que ali era uma família de Circo que nunca tinha dado aula para outras pessoas... eu não sabia de nada, eu só sabia que eu estava apaixonada por aquilo, que eu queria aquilo [para a] minha vida. Toda a minha família falava que eu estava perdida na vida e, realmente, eu estava bem perdida, sem ter onde morar, tive que sair de casa.

⁵ “Roger Avanzi, conhecido por ser o intérprete do Palhaço Picolino, nasceu em São José do Rio Preto, em 7 de novembro de 1922. Seu pai foi o fundador do Circo Nerino, onde ele aprendeu a ser acrobata e palhaço, ganhando como herança o personagem do palhaço Picolino que o seu pai já interpretava. Nos anos 1980, o Palhaço Picolino ficou famoso na TV Cultura, no programa ‘Circo do Bambalalão’, então uma das maiores audiências da emissora. Roger Avanzi ou palhaço Picolino morreu em 10 de dezembro de 2018, aos 96 anos de idade, em sua residência, em São Paulo, por falência múltipla dos órgãos” (MUSEU DA TV. Picolino. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/picolino/>. Acesso em: 7 dez. 2023).

Eu fui quebrando muitas coisas, foi uma experiência tão desafiadora que eu fiquei lá, estudei bastante, aprendi muito e fiz um vínculo com o Picolino que nunca mais a gente deixou de se encontrar. Porque, quando ele dava aula e quando vinham os meninos, ele dava uma esquete de quatro pessoas, eu era a que menos falava. Eu acho que ele não acreditava que eu ia seguir aquilo, porque não tinha mulher estudando palhaço. Por isso que eu te agradeço, porque não tinha nada, não tinha livro, não tinha referência. Eu ia assistir espetáculos de Circo com o caderno na mão e com a caneta, porque eu ia olhando a esquete e escrevendo rápido, a esquete inteirinha, chegava em casa e passava tudo a limpo. Eu tinha facilidade com a comicidade, inclusive no Teatro de Rua, eu tinha muita facilidade. E assim começou a minha pesquisa. Com o Picolino... tudo o que eu assistia eu anotava.

Em São Paulo, passei a fazer parte de um grupo chamado Grupo Tapete Mágico, e nós montamos um espetáculo chamado ‘Os novos saltimbancos’ com artistas que hoje são muito importantes para o Circo brasileiro. Este espetáculo foi contratado por um shopping na Bahia. Fui trabalhar por um mês contratada e fiquei quatro anos na Bahia. Nós fomos contratados por um mês e, ao invés de pagarmos um hotel, nós pegamos o dinheiro e alugamos uma casa por dois meses. Acabou aquele contrato, veio outro, depois outro, e fui ficando, voltei quatro anos depois. Quando voltei para São Paulo, fui para o Circo Escola Picadeiro, onde conheci a Bel [Isabel] Toledo⁶, que é uma pessoa muito importante na minha vida. Eu trabalhei com ela durante vinte anos. Ela era minha principal empresária, inclusive trabalhei com ela na Oz Academia de Circo, onde eu dava aulas. A Isabel é uma pessoa que convencia as pessoas. Alguém ligava, solicitando o orçamento de uma dupla de palhaços, e ela dizia que uma pessoa [da dupla] era mulher. As pessoas diziam: “Não! Isso não existe!”. E ela dizia: “Não, você vai gostar, eu tenho certeza que, se você contratar, você não vai se arrepender”.

Eu cheguei a trabalhar pela metade do preço... [pausa] porque eu valia menos por ser mulher. Porque eu precisava trabalhar, porque eu tinha decidido... [emocionada]. Me desculpa, eu fico emocionada. Eu tinha decidido que eu ia viver daquilo, então, quando entrava um dinheiro, eu pagava

⁶ “Curadora, parecerista, produtora executiva e gestora cultural, é graduada pela Université de Paris. É a Vice Presidente da Associação dos Amigos do Centro de Memória do Circo (2021/2023), foi gestora do Centro Cultural Tendam da Lapa e do Centro de Qualificação do Circo (2017/2020), do Circo Escola Picadeiro (1985 a 2008), e Comissária do CNIC - Conselho Nacional Incentivo Cultura (2017/2018). Foi a produtora executiva do Festival Internacional de Circo (2018 a 2020). Curadora do Festival de Artes Cênicas Guaramiranga/CE (2018), integrou a Comissão seletiva do Prêmio Governador (2011 a 2016), e foi curadora do Festival Paulista de Circo (2007 a 2018). Foi fundadora e presidente da Cooperativa Brasileira de Circo (2005/2016), membro da Comissão do Plano de Cultura do Estado de São Paulo (2015), coordenadora da Aliança Pró Circo (2010 a 2016), produtora executiva da Palhaçaria Paulistana (2007 a 2015), do Palhaçaria do Litoral (2014/2015), Palhaçaria do Nordeste (2014). Foi diretora da Associação dos Amigos do Centro de Memória do Circo (2012/2016), e do Circo Piolin - Festival Internacional do SESC (2013/2015). É diretora do Circo de Ébanos (desde 2007)” (FESTIVAL DAS MARIAS. Bel Toledo. Disponível em: <https://www.festivaldasmarias.com.br/bel-toledo>. Acesso em: 22 nov. 2023).

uma conta. E assim fui fazendo meu próprio mercado, porque, quando me contratavam, sei lá, acho que o pessoal achava que eu era engraçada, sabe? [Risos]. Eu sempre tive muito cuidado com o figurino, com os adereços, sempre fui apaixonada por adereços, [por] coisas de palhaça que explodem, que choram, que escorrem, eu estava sempre com essas parafernálias em cima de mim. Então, a Bel Toledo, para mim, é uma pessoa muito importante, ela me ajudou a montar uma carteira de clientes, obrigando-os a me contratarem [risos]. E aí, da Oz Academia de Circo, eu fui para os Doutores da Alegria.

Um amigo me falou: “Val, os Doutores da Alegria estão com teste aberto, você não quer fazer a seleção?”. E eu nem sabia o que eram os Doutores da Alegria, porque era Teatro. Até então, os Doutores da Alegria eram profissionais de Teatro. Aí eu mandei meu currículo. Nesta época, fazia vinte anos que eu fazia palhaça. Teve uma reunião, uma palestra no teatro, aí eu fui lá levar o meu currículo e, quando cheguei, o teatro estava cheio de concorrentes. Eu pensei que deveria ser muito bom trabalhar ali, porque tinha muita gente querendo. Eu peguei o meu currículo e fiquei lá, meio sem esperança, eram mais de duzentos e cinquenta pessoas para quatro vagas. Foi uma das mais fortes seleções do grupo em termos de número de pessoas concorrendo, naquela época. Depois eu recebi a notícia de que meu currículo havia sido selecionado. Fui fazendo alguns testes. Conheci a Soraya [Saíde]⁷ e a Thaís [Ferrara]⁸. Naquela época, eu fazia palhaça há mais de vinte anos. Foi demais o encontro [com a palhaçaria hospitalar], foi um choque! Eu dei muito trabalho! [risos]. Porque eu era a primeira palhaça de Circo dentro dos Doutores da Alegria. E isso é uma coisa recorrente em minha vida, sempre tendo que ser a primeira, é difícil essa história de ser a primeira [risos]. Então, eu fui e percebi que Doutores da Alegria é uma instituição muito séria. Eu tiro o chapéu, foi o melhor lugar [em] que eu já trabalhei em minha vida. Quando passei, começaram os treinamentos e... meu Deus! Que sofrimento! Mesmo eu tendo vinte anos de trabalho como palhaça, de formação totalmente circense, eu fazia claque, esquetes, uma palhaça muito física. Quando entrei nos Doutores, percebi que se tratava de uma outra linguagem. Por exemplo, eu era uma palhaça de plateia, de picadeiro,

⁷ Fundadora do grupo Palhaços Sem Juízo – Intervenções artísticas no Judiciário. Atuou durante vinte e seis anos na Associação Doutores da Alegria como palhaça e formadora de palhaças e de palhaços. Soraya Saíde é uma das principais referências brasileiras no contexto da pesquisa em *commedia dell'arte*, tendo trabalhado com Francesco Zigrino, Giani Ratto, Cristiane Paoli-Quito, Wellington Nogueira, entre outras destacadas pessoas das Artes Cênicas. Fortuitamente, Soraya foi professora, durante dois anos, desta entrevistadora que vos escreve, que também é palhaça, orientando-a e fomentando nela a pesquisa, o trabalho diário e a persistência na palhaçaria em um processo de muita delicadeza, cuidado e escuta, pelo qual serei eternamente grata.

⁸ “Atriz graduada pela Escola de Arte Dramática da USP, também é psicóloga e instrumentista. Trabalhou, entre outros, com Celso Frateschi, Cristiane Paoli-Quito, Antônio Araújo, Pedro Paulo Bogossian, Ruth Rachou, Ismael Ivo e André Riot-Sarcey” (DOUTORES DA ALEGRIA. Site oficial. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/?s=thais+ferrara&button=>. Acesso em: 23 nov. 2023). Thaís Ferrara trabalhou como formadora e palhaça nos Doutores da Alegria por mais de vinte e cinco anos.

tudo grande, todos os movimentos grandes. De repente, eu vou para o hospital, onde tem uma criança na minha frente. E o propósito delas [Soraya Saíde e Thaís Ferrara], durante o treinamento, foi [o de] que eu não perdesse a essência do meu palhaço, que eu levasse o Circo para dentro do hospital. Foi muito desafiador, tanto para elas quanto para mim.

Elas não sabiam o que fazer comigo e eu não sabia o que fazer com elas [risos], mas nós conseguimos um bom resultado ao concretizar o objetivo de manter uma palhaça de Circo, isto é, com as suas características e técnicas de Circo, dentro dos espaços hospitalares. Foi um ano de treinamento, só então eu fui para o hospital. E aí veio o que eu considero que me trouxe grandes aprendizados, que são os palhaços que vão para o hospital. Essa é a fonte. São palhaços sagrados, não só por isso [por trabalharem no hospital], [pois] às vezes trabalham em muitos lugares fora do hospital, também. São pessoas que têm prêmios, espetáculos em cena, que estão sempre rodando, isso é importante para trazer o alimento para o hospital. E o que o hospital nos alimenta, também, é impressionante. As pessoas só veem aquele lado triste... realmente, muitas vezes a gente vê coisas que a alma não comporta, sabe? Mas o que a gente ganha não tem medida. E foi lindo, porque, primeiro, você tem vários parceiros com quem você vai trocando: palhaças e palhaços de vários tipos e de várias formas, muito estudo. Ali eu aprendi muito, a gente se encontrava toda a semana, para ensaiar, para montar cena, espetáculos. O trabalho dos Doutores não é só no hospital. O trabalho deles é lindo, é uma fábrica de produção de palhaçaria. Depois de mim, felizmente, entraram mais palhaços de Circo, são eles: Du Circo, Ronaldo Aguiar, Sandro Fontes, Duico Vasconcelos e Márcio Douglas, espero não esquecer ninguém, mas acho que são esses, também tem a Paola Musatti, que estudou no Circo. Agora acredito que tenham outras pessoas.

Cada pessoa veio de uma formação, aquilo é a coisa mais linda, é um caldeirão, você coloca as habilidades de cada pessoa e vai misturando. Até hoje eu me considero parte dos Doutores da Alegria, mesmo não trabalhando mais no grupo e vivendo em outro país, porque foi muito importante em minha vida e faz parte de quem eu sou. A grande essência do trabalho são as crianças: no hospital a gente faz de tudo para fazer alguma coisa, por isso que vai o palhaço, por isso que vamos em dupla ou em trio. Se eu for somente como Val, eu desmonto... por isso, quem vai é a palhaça, cuja formação é constante. Eu sou apaixonada, porque eu era do Circo. No Circo, as pessoas trabalham muito, treinam muito, e eu admiro essa força.

[Entrevistadora] Professora Val, você poderia falar um pouco sobre aspectos que considera importantes para a formação de palhaças e de palhaços hoje, no Brasil? Quais são os princípios fundamentais, para você, considerando a atuação dentro e fora dos contextos hospitalares?

[Val de Carvalho] Para começar, precisamos pensar no que está dentro de cada pessoa. Todas as pessoas têm o seu lado ridículo, que tentam não mostrar, e a gente [palhaças/os/es] não só mostra como escancara [risos]. Olha, sobre os princípios e a formação, como eu te falei, não tinha na época... não tinha livros, não tinha nada. Eu fui aprendendo conforme fui participando de encontros, de palestras, por mim mesma, anotando. Eu tenho uma pilha de cadernos. Nem o *online* existia para você registrar as coisas. Hoje em dia, tem um leque muito grande que você pode acessar, tem bons mestres e boas mestras. O fato de eu ter trabalhado nos Doutores abriu bastante, porque lá tem uma coisa chamada “Encontro com o Mestre”: todo o ano vinha um mestre, na maioria das vezes internacional. Um grande encontro de formação.

Depois a gente pegava aquilo tudo, jogava no caldeirão e levava para o hospital. Hoje em dia, tem muitos grupos de palhaças e de palhaços que atuam nos hospitais, felizmente. Se a pessoa quiser, ela vai atrás, ela encontra. Buscar fazer parte de encontros, de cursos, escolas, faculdades, pesquisando mesmo, conforme o interesse de cada momento da pessoa... por um lado, tem um lado excelente nisso, que é a difusão, [em que] se discute a profissão, mas tem o outro lado, [o] de que hoje existe muita gente fazendo qualquer coisa e achando que é palhaço, [quando] não é. Muita gente que faz meia dúzia de cursos e logo está dando aula, eu fico abismada com isso. Isso não oferece muita base de estudos e acaba virando qualquer coisa. [Palhaçaria] É um estudo constante, uma formação constante. Se você acha que não tem mais o que estudar, vai aprender música, vai aprender a tocar um instrumento, vai aprender mágica, vai fazer mímica, vai cozinhar, sabe? Todo o curso cabe para um palhaço, desde que ele traga para a linguagem. O que não pode é fazer qualquer coisa, escolher qualquer roupa. Tem muita gente que não estuda, tem muita gente que trabalha durante a semana em outra área e, no fim de semana, vai dividir o mercado de trabalho com o artista. Eu fico um pouco receosa.

Tem muita gente que consegue conciliar isso, não estou julgando, mas eu penso que é tão difícil [e] desafiador ser palhaço... às vezes as pessoas não conseguem mesmo pagar as contas, muita gente teve que fazer outras coisas, que bom que sabiam fazer outras coisas. É complicado, porque tem muita gente [se] formando em palhaço, entrando no hospital sem pesquisa, estudo e aprofundamento sobre o assunto, sem dialogar com profissionais. Tem muita gente trabalhando em

hospital que não sabe o quão delicado é este espaço, mesmo que sejam pessoas de boa vontade e de bom intuito. Mas poderiam ir vestidos de outras personagens ou profissões, [como] pessoas que têm esse intuito bom dentro de si e que animam e ajudam as pessoas, especialmente crianças, mas que não precisam ir vestidas de palhaços. Me pergunto muito sobre isso e a resposta é sempre fazer o meu melhor naquilo que posso fazer, é o que tem para o almoço [risos].

[Entrevistadora] É uma faca de dois legumes! [Risos] Professora Val, é uma honra ouvir o seu relato sobre a profissão de palhaça no percurso do Teatro para o Circo. Já nos encaminhando para o final da entrevista, gostaria de saber se você quer falar sobre mais alguma coisa.

[Val de Carvalho] No dia [em] que eu vi Teatro, eu me apaixonei. É muita luta, foi muita luta, muitas questões, muitos empecilhos, amamenteei no camarim, minha filha trabalha no Cirque du Soleil, como artista de aéreos, durante dezoito anos, agora ela está na parte técnica. Eu já trabalhei com orientação de diversos artistas do Cirque du Soleil. Com dois artistas, nós montamos números de solos com a minha direção. Um deles, inclusive, queria fazer uma audição para palhaço, nós fizemos encontros específicos para isso, trabalhei muito com ele e ele conseguiu. Eu me senti muito honrada com isso, porque ele se dispôs, ele teve disciplina, se abriu. Se não há disponibilidade da pessoa, não existe. Quando o palhaço começa a fazer palhaço, ele se apaixona, então ele começa a achar que tudo o que ele faz é engraçado, mas às vezes não é [risos]. Uma coisa que eu queria dizer é que eu não me vestia de palhaço, eu ia sempre trabalhar de palhaça; mesmo em 1982, já fazia a palhaçaria feminina e não sabia. Que bom que eu não sabia. Acredito que, mesmo que eu soubesse que as mulheres, muitas vezes, tinham que se vestir de palhaço, representar um homem, eu teria me negado a fazer isso, a menos que se tratasse de algum personagem que eu tivesse que interpretar. Caso contrário, eu jamais faria. A roupa feminina pode tornar-se muito engraçada, então, neste caso, por que se vestir de homem? Então, mesmo sem saber que ser palhaça mulher era uma prática incomum, eu acredito que me recusaria a me vestir de palhaço homem, jamais teria concordado que não poderia haver ações cômicas em uma mulher, pois eu amava fazer a palhaça, mulher. Eu me lembro uma vez que no Circo, em uma apresentação de alunos, eu fui repreendida por que, naquele dia, eu teria feito uma maquiagem muito feminina, com traços muito femininos. Eu fui mandada para o camarim, de volta, sem me apresentar, para mudar a maquiagem, e eu chorei muito neste dia.

Mesmo que tenha muitas coisas para melhorar, eu prefiro ter esperança e penso nas pessoas muito boas que eu conheço em função de minha profissão. Eu vejo a minha vida de palhaçaria como

se fosse uma colcha de retalhos: muita gente passou, muitos grandes mestres passaram, deixando um pedaço de algo muito importante. E você está construindo a sua colcha também, uma colcha maravilhosa. É isso aí, querida. Muito obrigada pela sua iniciativa, agradeço por você registrar um pouco do meu trabalho.

[Entrevistadora] Professora, te agradeço imensamente pelas falas e colocações, com certeza você é uma grande inspiração para o meu trabalho e para o trabalho de milhares de outras pessoas no Brasil e no mundo. Um dia espero ter a oportunidade de estudar palhaçaria com você.

[Val de Carvalho] Com certeza, às vezes eu vou ao Brasil fazer alguns trabalhos, ficamos em contato. Obrigada, querida.



METALINGUAGEM NO *TEATRO DEL NORTE*.
Uma proposta teórica de Manuel Talavera Trejo.

METALENGUAJE NO *TEATRO DEL NORTE*.
Uma proposta teórica de Manuel Talavera Trejo.

METALANGUAGE IN THE *TEATRO DEL NORTE*.
A theoretical proposal by Manuel Talavera Trejo.

José Ramón Castillo¹

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9298-7073>

Cleiser Schenatto Langaro²

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4741-6006>

Resumo

Metalinguagem, categoria de estudo que nasce da pesquisa de Manuel Talavera Trejo (1949–2017), que busca dentro de seus próprios métodos de criação teatral na fronteira norte do México. O objetivo fundamental deste artigo centra-se na revisão dos fundamentos teóricos da Metalinguagem e sua aplicação ao movimento teatral do *Teatro del Norte*. Metodologicamente, trabalhamos a construção do conceito de corpos e território fronteiriço na criação teatral. Podemos dizer que a proposta da Metalinguagem consegue se tornar uma ferramenta para o estudo das produções teatrais do norte do México.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro del Norte, Fronteira, Metalinguagem.

Resumen

Metalenguaje categoría de estudio que nace de la investigación de Manuel Talavera Trejo (1949–2017), buscando dentro de sus propios métodos de creación teatral en la frontera norte de México. El objetivo fundamental de este artículo se centra en revisar los fundamentos teóricos del Metalenguaje y su aplicación al movimiento teatral del

¹ Diretor de Teatro, dramaturgo e docente. Doutor em Sociedade, Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) sob orientação da Prof.^a Dr.^a Cleiser Schenatto Langaro. Bolsista CNPq 2021–2024. Diretor da Companhia El Incinerador Teatro (Venezuela). CV: <http://lattes.cnpq.br/4700797169398024>

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Mestre em Letras, Graduação em Letras e Pós-Graduação em Literaturas Ibero-Americanas Contemporâneas em Língua Portuguesa e Espanhola pela mesma universidade. Professora na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). CV: <http://lattes.cnpq.br/2455961417762465>

Teatro del Norte. Metodológicamente, trabajamos en la construcción del concepto de cuerpos y territorio de frontera dentro de la creación teatral. Podemos decir que la propuesta del Metalenguaje, logra convertirse en una herramienta para el estudio de las producciones teatrales del norte de México.

PALABRAS CLAVE: Teatro del Norte, Frontera, Metalenguaje.

Abstract

Metalanguage is a category of study born from the research of Manuel Talavera Trejo (1949–2017), searching within his own methods of theatrical creation on the northern border of Mexico. The fundamental objective of this article focuses on reviewing the theoretical foundations of Metalanguage and its application to the theatrical movement of the *Teatro del Norte*. Methodologically, we work on the construction of the concept of bodies and border territory within theatrical creation. We can say that the proposal of Metalanguage manages to become a tool for the study of theatrical productions from northern Mexico.

KEY WORDS: Teatro del Norte, Border, Metalanguage.

Aunque también hay quienes siguen explorando territorios conocidos;
Manuel Talavera

Manuel Talavera Trejo³, começa desenvolver diversos trabalhos teóricos que incluem a categoria da *Metalinguagem* ao procurar de entender a categoria de *Teatro del Norte*⁴, como movimento teatral fundamentado na existência de elementos próprios da fronteira norte do México, (MIJARES, 1997), a qual apresenta um panorama regional que está delimitada pela fronteira com os Estados Unidos, originada por um conflito histórico e complexo que segue acrescentando aos problemas das comunidades que ocupam esse espaço territorial. Para isso entendemos que os escritores do *Teatro del Norte* tem uma série de aspectos repetitivos sobre os quais abordam suas

³ Manuel Talavera Trejo (1949–2017) escritor, docente, dramaturgo e diretor de teatro nascido em Delicias estado de Chihuahua-México, foi docente da Faculdade de Bellas Artes da Universidade de Chihuahua e deixou uma extensa obra de peças de teatro, ensaios e reflexões sobre a arte do Norte de México. Na cidade de Chihuahua trabalhou sua poética com temas recorrentes como a migração, a violência fronteiriça e o contexto cultural dessa região particular, isso valeu para ele o Prêmio Nacional de Teatro em 1976 e numerosos prêmios e reconhecimento em toda sua carreira. Além disso, foi fundador do Congresso Ibero-americano Teatro Universitário, promotor da cena teatral desde sua juventude.

⁴ Vamos desenvolver o termo *Teatro del Norte* em espanhol para definir a categoria estética literária, que define dois elementos fundamentais: primeiro a delimitação de um movimento de autores que trabalham sobre temáticas específicas do território fronteiriço de México-Estados Unidos, e segundo, a inserção de um território que vamos definir com a categoria de Cultura Popular de Manuel Valenzuela (2020) para indicar que existe uma região diferenciada que pode ser identificada por elementos próprios como músicas, sotaques, frases, palavras, referências dos imaginários, etc.

obras como o deserto, a violência e as desapareições dos corpos por motivos de desorganização política e de segurança, etc. Poderíamos falar de uma escritura identificada como essa estética *Norteña* ou South Border (VALENZUELA, 2020), que se alimenta de instabilidade geopolítica com uma forte corrente histórica. Mas a categoria não só cobre as linhas territoriais e culturais da região, senão que abre também outras fronteiras tecnológicas que se adaptam a novos espaços e mudanças contemporâneas⁵.

Metalinguagem no *Teatro del Norte*

No ano 1997 Manuel Talavera publicou um artigo titulado *El Teatro del Norte ante la modernización* onde expõe os mecanismos de fabulação, levando para uma reflexão sobre a *Metalinguagem* derivada de uma metateatralidade, que se refere a esse processo de adaptação dos artista ante as constantes mudanças nas manifestações da cultura popular “*la renovación concebida como actualización de viejos temas: también puede hablarse de un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematógrafo, los mitos literarios y teatrales*” (1997 p.32). Ele desenvolve o que será sua ideia conceitual de formas de elaborar um discurso estético, além de apontar sempre na elaboração de um contexto que seja parte de sua vida cotidiana, o que nos permite ver que os métodos e técnicas de criação estariam sempre veiculados pelos movimentos que vivenciava.

Porém, a produção teatral sempre foi centro de pesquisa para compreender como esses corpos, se abrem na presencialidade e na proximidade (GEIROLA, 2021), o que para Talavera será esse uso de novas tecnologias e inovação dos dispositivos cênicos. Assim, a poética teatral baseada no corpo ausente como consequência da violência cotidiana no Norte de México, agora será revisada desde os diferentes meios para chegar até um público, que estabelecerá suas próprias regiões e suas particulares maneiras de interagir com a arte.

Não é casualidade que todas as obras teatrais de Talavera, além de manter a estrutura morfológica do rompimento das cenas, de experimentar com os flashbacks ou de descrever vozes que regressam do outro mundo, são a suma dos mecanismos de fabulação que ele coloca em discussão. Dessa forma abre a possibilidade de buscar uma *Metalinguagem* que responde ao objeto observado e a realidade que o sujeito estaria sentindo. Essa teoria consta na sua dissertação de mestrado intitulada *Filosofía del drama. Conocimiento y verdad en la experiencia teatral* de 2012, especificamente no

⁵ Sobre o tema da inovação tecnologia regressaremos para Enrique Mijares em 1997 cria o conceito de Realismo virtual, que revisaremos profundidade neste artigo.

capítulo quatro (4), baseado na revisão dos mitos e como eles se projetam na forma estilística do escritor ao incorporar as inovações da cultura popular: “*De esta manera la realidad es trascendida por el teatro mediante su lenguaje que es metalenguaje de la vida, que es fuerza comunicativa y magia*” (TALAVERA, 2012 p.144). Talavera espalha mais sua percepção sobre as configurações dos corpos literários e poéticos, analisa os ajustes na experimentação de temas que estão cada vez mais vinculados com inovações tecnológicas, além de coexistir com uma carga história depositada no inconsciente dos artistas.

Podemos ler múltiplos depoimentos sobre a experiência de atores que trabalhavam em conjunto com seu método de criação⁶, mas neste artigo o foco está orientado em seguir essa teoria que Talavera chama de *Metalinguagem* e que se torna posteriormente em *verdade cênica*. Categoria que desenvolve no prólogo de livro *Territorio Teatral, siete del septentrión mexicano* de 2013, onde explica a ideia de um teatro que ressalta as construções narrativas dos dramaturgos partindo dos limites de suas próprias poéticas e experimentando em outras fronteiras e em outros espaços, com tempos muito complexos, “*toda literatura dramática (...) pone en juego las fronteras entre dos géneros literarios, un reto para el director de escena lograr un buen espectáculo a partir de un texto donde predomina el relato*” (2013 p.14). Por isso Talavera indica que cada trabalho teatral será o resultado de complexas linhas discursivas que cobrem como fios que persegue ou atrapalham ao artista desde sua própria práxis teatral, dentro e fora do cenário.

Tal prática, exposta no artigo *Procesos creativos y verdad escénica*, que publicamos em 2018, para o número especial da *Revista Frontera*⁷, aborda os motivos que envolvemos processos criativos assim como os compromissos dos artistas na renovação de conceitos e dispositivos cênicos ao expor sua realidade subjetiva. Talavera coloca no primeiro plano a percepção de uma verdade e uma realidade particular na produção do *Teatro del Norte*, que se caracteriza por temas similares, mas ele entra em um caminho de maior elaboração dessa Metalinguagem que se traduz nos conflitos dos sujeitos com o contexto, além de incluir a tecnologia.

Talavera, coloca a ideia de se observar em toda sua produção teatral, e permite entender esses corpos artísticos da dramaturgia como uma amálgama de textos, ideais e fricções, incluindo as

⁶ Na edição especial da Revista Fronteras do ano 2018, os métodos de trabalho de Talavera são desenvolvidos por artistas que trabalharam por muitos anos nos diferentes grupos que se formaram na Universidad Autónoma de Chihuahua, entre eles Mabel Morales, Laura Doci, Raul Valles, Luis Heráclio Sierra e Rosa María Saénz. Podem revisar no link: <https://fundacionproyecto9.wixsite.com/proyectofronteras/fronteras-ne1>

⁷ Texto inédito facilitado pela Mtra. Rosa María Saénz, esposa de Manuel Talavera em 2018 para a publicação do número especial da Revista Fronteras, que posteriormente seria publicado no livro *La puesta en escena y el espacio teatral* (2018) coordenado pelos professores Roberto Ransom Carty y Raúl Valles González da Universidad Autónoma de Chihuahua.

inovações tecnológicas. Assim, a Metalinguagem permite decifrar as repetições de frases e personagens, além das aparições do fantasma laciano. Também podemos abrir três eixos de discussão: primeiro, a estrutura interna das obras; um segundo eixo, os conceitos do autor; e, a terceira, os contatos e retornos dos atores/leitores/espetador com as obras.

Essa ideia vai se configurando em toda a sua produção, por isso a Metalinguagem permite ler “entrelinhas” no contexto da obra, que nos leva a duas formas de ver a criação teatral. A primeira sobre como Talavera concebe um teatro desde o aspecto interno e organização discursiva e, outro, aspecto externo, na construção do corpo simbólico da obra.

Para Talavera o aspecto interno está nas linhas discursivas que obrigam o interlocutor a entrar no seu universo artístico, com marcas culturais específicas, ressaltando nomes próprios, lugares-comuns, palavras da região e formas morfológicas aplicadas no texto. E no aspecto externo esse relacionamento com outras representações que se subdividem em múltiplos elementos imaginários e simbólicos, como são os silêncios e barulhos, espaços em branco ou na mesma montagem com músicas que constituem uma nova imagem. Sobre isso aparece em 1999, na sua obra *Amnios* (1999), Talavera experimenta em sua própria criação teatral com espaços anacrônicos interagindo com corpos fragmentados que falam. Cabe destacar que, além de ser uma obra publicada há mais de 24 anos, ainda se relaciona com os conflitos atuais, onde impera a falta de autoridade do estado e permite o sequestro de crianças e mulheres por parte dos grupos criminosos. Assim vemos uma *Metalinguagem* que entra na renovação do discurso e as imagens se colocam no primeiro plano para se inserirem em um conflito.

Para reforçar essa reflexão destacaremos uma proposta teórica importante para o Teatro Mexicano, porque no final do século XX o pesquisador mexicano Enrique Mijares, propôs uma maneira de perceber o fenômeno da violência na era digital no teatro. Aparece então um conceito que ele chama de *Realismo Virtual*, (MIJARES, 1997, p.101)⁸. Refere-se a recursos tecnológicos, além de aplicação de estilos contemporâneos de escritura. Entre os recursos podemos mencionar a inserção de e-mails, imagens digitalizadas, questionamento da estrutura dramática, além de fazer a análise das formas como os artistas se misturam com os acontecimentos que vivem. Tais elementos contribuem

⁸ Um dos aportes relevantes de Enrique Mijares consiste em colocar uma categoria ao teatro mexicano de fronteira, além de delimitar o Realismo Virtual já em 1997, termo que vai se renovando com os trabalhos posteriores e que confirmamos com a palestra de 2023 sobre o teatro feminino. Para maior informação MIJARES, Enrique. *La representación de la violencia en la dramaturgia femenina del norte de México*. Palestra no 5to Congreso Iberoamericano de Teatro no 55 festival de Teatro de Manizalez Colômbia 25 de outubro de 2023. Link: <https://www.facebook.com/FITManizales>

para justificar a existência do texto *Amnios*⁹, de Manuel Talavera, de 1999, publicado em 2008. Nesta obra consegue avançar sobre os conflitos de fronteiras, atingindo maiores complexidades como, por exemplo, o desaparecimento de crianças, em um mundo onde tudo se perfila na internet, além de ficar em espaço sem fronteiras físicas, deixando a liberdade do sujeito para combinar sonhos, tecnologia e uma paisagem pós-apocalíptica.

Cabe destacar que na década dos 90, a internet ainda estava sendo testada e se mostrava como uma inovação para as comunicações, porém, vemos um Talavera que se coloca num parquinho isolado, abandonado, com personagens perigosos e extraídos de notícias de jornais. Eles recriam sua vida nesse espaço perigoso usando o tempo em paralelo e, permitindo para o leitor, fazer as conexões livres sobre a temática que inclui sequestro de crianças, mortos colocados no lixo, venda de órgãos, tráfico de mulheres. E deixa nos finais de cada cena elementos que o espectador pode considerar como desenlaces imaginários. Segundo Mijares:

La acción tiene lugar en el parque de una ciudad fronteriza –frontera no sólo geográfica, cultural o racial, sino de tiempo, frontera de las postrimerías– donde no hay verdor ni señal de naturaleza, sino un cada vez más común paisaje de basura. (MIJARES 2018 p.48).

Amnios nos permite mapear a corporeidade que procura Talavera ao vivenciar o acontecimento artístico teatral por meio das plataformas tecnológicas, disponibilizadas pela internet ou em espaços sem definição física, o que poderíamos relacionar com o chamado *teatro pandêmico* ou *pós/pandêmico*, conforme a percepção de cada leitor. Mas vamos nos aprofundar nas formas como os corpos aparecem em uma metamorfose acelerada quando, expostos através das plataformas digitais da Internet, permitem criar uma nova poética de imagens. Entendemos que a arte se adapta a circunstâncias adversas como guerras, tragédias naturais e pragas, como uma espécie de linguagem única.

Corpos que se atualizam?

⁹ Em matéria jornalística publicada no blog Tramoyam, pelo diretor chihuahuense Martín Hernández Molina, *Amnios* de Manuel Talavera foi montada pelo grupo Saltimbanqui Teatro de Hermosillo (Sonora) sob a direção de Julio Patricio com a atuação de Imelda Figueroa (La mujer) e Rodolfo Figueroa (El dulcero) em setembro de 2009. No programa de apresentação da obra o diretor escreve: “Una obra que retrata la realidad actual de nuestro país, principalmente en la franja fronteriza con los Estados Unidos. Tal vez después de verla coincidamos en que no importa lo que pase, la esperanza muere al último”. (SANCHEZ, Aracely, 2009) Texto do Blog de Martin Hernandez <https://tramoyam.blogspot.com/2009/09/los-tres-pelos-del-diablo-dirigida-por.html>. Acesso 20 de março 2024

Vemos que existe um excesso de teorização sobre os corpos integrados a plataformas digitais, nesse sentido abordamos o conceito de *Realismo Virtual* de Enrique Mijares (1997) que, desde o século passado, pesquisa sobre os elementos tecnológicos digitais que se integram ao acontecimento teatral. Para os pesquisadores e artistas mexicanos María Sánchez e Alberto Lomnitz (2020) esses corpos pertencem a uma categoria que chamam de *Arte Vivo Digital*, contida em seu manifesto na era digital em pandemia, consideram os corpos como uma amálgama de elementos tecnológicos que se deslocam fora do contato físico. *Arte vivo digital* é uma afirmação de que podemos estar presentes sem nos tocar, mas podemos ouvir reciprocamente, olhar reciprocamente e ficar conectados em tempo real.

Posteriormente, esse mesmo ponto reafirma o posicionamento do termo do *Metalinguagem* quando entendemos que o corpo do telespectador pode ser definido como um “usuário”, tentando situar a ação dessa coisa cotidiana, que entra na rede, até sua sessão online. A contribuição do *Arte vivo digital* é que os corpos sejam integrados a uma série de ferramentas tecnológicas, os deixam numa posição de experimentação a diferentes níveis entre o presencial e a proximidade física. Para Perla de la Rosa (2021) a apropriação do corpo fronteiro ampliado neste meio digital, o define como *Filme Drama*, ela concentra a energia na atuação do ator/atriz para ser levada à gravação e depois transmitida. Porém, sua experiência com sua obra teatral “*A la orilla del río*” escrita e dirigida para a Companhia Telón de Arena de Ciudad Juárez, México, em 2020, consistiu em transmitir em tempo real a obra de teatro, colocando o público em um estacionamento, cada um desde seu carro apreciando um angulo específico.

Duas grandes polêmicas serão apresentadas nestes exemplos, a primeira é a percepção de proximidade do público, e a segunda, a versão que o diretor quer apresentar para a câmera transmitida online. Ações desse tipo foram testadas em diferentes regiões durante a pandemia e encerraremos esta parte com uma última referência, o caso Boca Bienal em maio de 2020, que leu a conferência “*O Teatro e a Peste*” de Antonin Artaud¹⁰, em espaço acordado entre os atores e depois seria transmitido ao vivo. Enfatizando nesta epistemologia, onde a virtualidade está latente como uma ferramenta que não pode ser ignorada, mas pode ser uma constante do imaginário construído nos últimos trinta anos.

Agora regressemos para os antecedentes destas propostas, e como se vinculam com a proposta de Metalinguagem de Talavera, pois desde a última década do século XX existe a preocupação de criar teatralidades visando alternativas culturais e tecnológicas, por essa razão a podemos revisar na

¹⁰ Link das montagens desenvolvidas sobre A Peste de Boca Bienal em 2020 durante a pandemia:
<https://bocabienal.org/o-teatro-e-a-pestes/> Acesso 11 de agosto de 2024

introdução da obra *La Puerta en el muro* (2013) de Enrique Mijares, pois ele coloca elementos criativos como parte de uma teorização teatral contemporânea:

Guía práctica para lecturas recomendadas:

1. El texto tal cual (La puerta en el muro)
2. El texto total en orden invertido (Reversible)
3. Únicamente las tituladas "Las puertas de la percepción" del 1 al 8 (Murmillos desde el umbral)
4. Exclusivamente las escenas de título diferente a las del apartado anterior, en el orden establecido (Salto al vacío)
5. Cualquiera de las dos sugerencias anteriores en orden aleatorio.
6. Sólo un fragmento cualquiera, susceptible de autonomía o microdrama.
7. La selección y el orden que al lector le apetezca.
8. La selección y el orden que diseñe algún improbable director.
9. Sólo la cuarta de forros. (MIJARES 2013 p.225-226)

Efeito dramático que Mijares experimenta com uma sequência de instruções para o leitor¹¹, ressaltando espaços atemporais para focar na compreensão do sujeito leitor que pode seguir a ordem sequencial do texto escrito como também pode manter a atenção conforme a pulsão que deseje. Sobre essa estrutura narrativa podemos ver as propostas de um teatro “Pós-dramático” como nos indica Hans-Thies Lehmann (2007), ou de uma “Narraturgia” segundo Sanchís Sinisterra (2003), que sugerem corpos polifônicos desde barulhos narrativos, o que nos leva para procurar esses corpos fronteiras que se abrem a outras formas estéticas.

Corpos Fronteira.

Para iniciar esta parte é necessário compreender que as artes cênicas partem única e exclusivamente do corpo do ator/atriz narrado no espaço. Para Talavera (2018), nas formas de escritura e montagem, se deslocam em um contato direto com sua equipe de trabalho. Por isso, devemos rever os pontos de conexão que nos falam sobre a corporeidade e como eles se relacionam, ou seja, cada um dos sujeitos em seu espaço busca determinadas ações e movimentos para ativar a observação do outro. Nesse sentido, a discussão se baseia em uma complexidade epistemológica que se refere a um corpo e suas redes de informações simbólicas em um contexto cultural.

¹¹ Uma autora que podemos mencionar como referente de uma nova dramaturgia mexicana é Fernanda del Monte com a obra *Palabras Escurridas*, que fue Premio Ariel de Teatro Latinoamericano em Toronto, 2013 e posteriormente publicada pelo editorial Paso de Gato em 2014, outras obras da autora: *Centro-periferia y viceversa*, *El eco de su voz*, *Placebo*, *La rebelión de las sombras y otros cuentos*.

Os corpos no espaço estabelecem sua corporeidade, a forma como o conteúdo é interpretado em uma narrativa específica. Isso depende dessa imersão nos valores culturais que o coabitam, pois, segundo Jacques Lacan (2009), o corpo é uma série de órgãos que se movimentam diariamente. De forma biológica respira, se alimenta e vive, composto por tecidos, órgãos, fluidos, ossos, localizados em um espaço específico, nesse sentido o corpo será físico. Mas quando entra em contato com outros, os sujeitos encadeiam uma série de valores culturais, significantes complexos, baseados na linguagem para se referirem ao Outro¹².

Siendo que el texto literario ha perdido jerarquía frente a la puesta en escena y que, ante el espectáculo, el sujeto espectador es responsable de su propia experiencia emocional e intelectual, podría creerse que el texto posdramático no es apto para la lectura; pero resulta que ante un lector, tal literatura, despliega su total autonomía. (TALAVERA 2013 p.13)

Talavera procura a *Metalinguagem* no seu processo de pesquisa e de conceitos artísticos, então, aqui falaremos do *corpo fronteira* (Del Val, 2006), pois se levanta uma interrogação sobre esse corpo que muda desde o texto até a performance na cena. O que nos deixa em evidência que o corpo experimenta uma mudança em sua estrutura perceptual e cognitiva, onde emerge sua corporeidade, porém, fica evidente o “ser” e o “existir” do corpo em relação ao Outro. Assim, os significantes para Talavera terão a função de adentrar no imaginário do sujeito para compreender que existem outros corpos coabitando-o e emanando aquelas pulsões. Para Jaime Del Val (2006, p.38), o *corpo fronteira* também será esse corpo expandido que está conectado pelas relações de necessidades da linguagem, por isso se concentra nas formas de comunicar, assim, mergulha nas manifestações da arte digital que vêm se manifestando.

Essa definição de Jaime De Val nos conduz para o jogo entre o corporal e o cultural, onde um depende do outro para conduzir ao simbólico, como explica Gustavo Geirola (2021). Uma vez que os corpos estão entrelaçados como fibras de uma imensa rede de significantes que se agrupam, por isso a corporeidade estará sujeita aos impulsos de interação entre cada um dos sujeitos interagentes. O ator/atriz desenha seu corpo no espaço conforme as premissas que considera necessárias, dependendo do caso, que podem ser desde as instruções do diretor, do público ou das ideias que lhes

¹² Outro como alteridade baseada na fórmula lacaniana da existência do sujeito com referências ao que observa sendo observado. Sugerimos ler o seminário 02 de Lacan, lição 25 de maio de 1955, sobre a construção do sujeito que requiere de um seguimento de padrões imposto pelo Outro e que ele pode compreender como uma única forma de interpretação do mundo, levando para a triada do simbólico, imaginário e real. Mais info: LACAN, Jacques (1954-1955) O Seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

são apresentadas no momento de ativar sua criatividade, sua interpretação. No caso de Talavera, o que vai vivenciando se converte em material de renovação de cada obra escrita ou dirigida.

O corpo em estado de criação é o resultado da aprendizagem, daquela consciência e carga de informação que o acompanha desde o seu primeiro contato com a linguagem, que faz parte da sua própria história. Podemos trazer como referência as contribuições de Boris Cyrulnik (2020) sobre o processo de corporeidade apreendido pelo sujeito a partir de seus primeiros encontros com a linguagem. Tudo depende da linguagem que exige interação com o Outro. A criança é induzida pela sua necessidade de sobrevivência para se alimentar, nesse sentido, ela utiliza sons e sinais do corpo, criando sequências e ações significativas encadeadas para sinalizar uma ideia específica de suas necessidades.

Desta forma, Talavera espera gerar um espaço para fazer uma performance e encadear um discurso, onde revelará a sua linguagem corporal e transformará os seus gestos numa série de significantes. Esse deslocamento no espaço é o corpo fronteiro, amplia seu espectro de ação e reage ao contato com o Outro, independentemente do meio para chegar a esse ponto, ou seja, se é presencial ou de proximidade (GEIROLA, 2021). O corpo é ativo, gerando uma energia particular que podemos vivenciar desde a internet.

Linguagem corporal como dispositivo de criação em Talavera

Para Talavera é importante escrever as obras em coletivo, por isso o que estamos lendo são *corpos fronteira* interagindo entre si, e localizam-se na linguagem como ponto fundamental. O pesquisador propõe a existência de um corpo fronteira que se expande por linhas que independem da proximidade e se situam num espaço onde o Outro tem a possibilidade de reagir a cada impulso emanado, a Internet, por exemplo. O *corpo fronteira* será este resultado da interação cultural do significante de diversas mídias, o que nos diz que no caso da arte digital o corpo se transforma em um significante projetado no Outro. Exemplo dessa situação são os performers que vivenciaram a realização de festivais e exposições através da plataforma YouTube, pois ela incentivou a participação de uma dezena de artistas de regiões diversas do planeta, utilizaram ações e ferramentas para se descreverem no espaço. Assim, assistimos a horas de propostas sobre o significado das ações, colocando-se, em cada caso, a presença em julgamento devido à proximidade e os corpos romperam as próprias fronteiras para se ativarem em outras linhas de comunicação.

Se trata de una "des jerarquización de los dispositivos teatrales contemporáneos" en la cual el texto deja de ser el componente principal para dar paso a la pluralidad de lenguajes escénicos, particularmente el de las artes visuales. (TALAVERA 2013 p.13)

Para Talavera as artes já se inserem nesses cenários há muito tempo, por exemplo, desde o próprio surgimento do teatro radiofônico, do teatro televisionado, das fotonovelas, das radionovelas e de todas as plataformas que estão disponíveis para nós. Da mesma forma, atores/atrizes colocaram seus corpos na Internet para se expandir e atingir públicos remotos e insuspeitados, pelo que podemos dizer que a Internet, embora não seja uma novidade, consegue dinamizar o sentido de um corpo que culturalmente pode questionar as suas próprias fronteiras. Isso depende do espectador e dos significados que ele pode gerar.

Entramos nos corpos fronteira criando uma série de *corposferas* (Finol 2020), os quais podem contribuir para compreendermos a resistência de alguns artistas diante da possibilidade de gerar uma interpretação do fato enfrentado. Para Enrique Finol a *corposfera* será a constituição de um espaço cultural específico, que ajuda a compreender o significado dos corpos que circundam o sujeito. Nesse sentido, é uma espécie de contrato cultural onde se move a linguagem e os códigos ali indicados, e nos levam a interpretá-los conforme o tempo, espaço ou valores que geram. A obra de arte estará respondendo a um jogo de redes culturais que a interpretam e, ao mesmo tempo, a geram, conseguindo criar novas redes. Cada *corposfera* pode ser construída por cada corpo que nela está imerso, no qual existe uma linguagem expandida no meio da imaginação, onde o ator/atriz pode ser acionado conforme os interesses do público que o observa e vice-versa. É importante destacar que o público, como órgão reagente, também pode aprovar ou reprovar os trabalhos apresentados, dependendo dos contextos em que se movimenta.

Os *corpos fronteira* em Talavera criam uma série de ideias que se agruparam em pulsões que os levam a gerar todo um sistema de conexões, evidenciando, de novo, que o teatro não é uma disciplina artística, estática, mas está aberto à metamorfose diante de impulsos e inovações culturais. Em uma entrevista de Talavera com a pesquisadora mexicana Rocío Galicia (2018) expõe sua percepção sobre os processos criativos e suas conexões que avançam ainda mais do que o contato com os atores e equipe técnica para cada trabalho.

No me había atrevido antes a hacer eso porque no había hallado el modo, porque muchas veces al escribir partimos de una concepción demasiado formal. En cambio, en el taller de Enrique Mijares arrancamos de definir: ¿de qué quiero hablar?, ¿cómo lo voy a decir? y ¿a quién se lo voy a decir? La trama se va estructurando conforme vas escribiendo, en cambio cuando tienes establecida previamente la concepción formal te limitas. Al tener una estructura previa, luego el trabajo consiste en ir acomodando cositas. En el taller de Enrique me sentí mucho más libre, sin miedo a soltar las ideas y emociones. (TALAVERA 2018 p.37)

Talavera ao ter esse enquadramento, evidencia que os *corpos fronteira* concentraram-se em uma dinâmica específica de significantes para poderem trocar suas experiências. Nessa situação, os corpos não serão apenas resultado das *corposferas*, mas serão a soma dos contatos com outros corpos num processo de *artificalização* que, segundo Rocco Mangieri (2021), o sujeito se move e amálgama padrões culturais artísticos e não-artísticos refletidos nas sequências cênicas, independentemente da natureza de origem do tema. Evidentemente esse fluxo de relações interculturais ou de *artificalização*, segundo Mangieri, se abre à corporeidade e não está alheio à era da digitalização, que para Geirola são as *Pulsões* e para Talavera será a *Metalinguagem*. Os sistemas culturais são dinâmicos e permeáveis, sendo lógica essa adaptação tecnológica, que podemos aplicar no período atual da pós-pandemia.

Anteriormente mencionamos Lacan e a ideia de corpo simbólico, que para nosso caso chamaremos de corporalidade, aqui o sujeito percebe seu contexto, o reconstrói como seu imaginário e o transforma em uma representação artística. Desta forma, entendemos que nas artes cênicas a interação dos corpos é unificada e cria um corpo de pulsões que pode se expandir em diferentes contextos. Nesse sentido, reitero que as formas ou meios de expressão utilizadas não são tão relevantes quanto o mesmo desempenho do corpo se desenvolvendo no espaço e no tempo.

Son nociones en las que buscamos una base para la definición de la verdad escénica. En el drama, la verdad, puede tocar las fronteras de lo irracional, y digo irracional no entendiéndolo como carente de razón, sino que no es posible explicarlo por este medio. (TALAVERA 2018 p. 14)

Aspecto que Talavera estava procurando com suas últimas pesquisas, em 2012, sobre teorizar essa *Verdade cênica*. A preocupação que surge desta proposta não é uma inovação, mas uma reflexão que parte de uma experimentação constante e de uma pesquisa que se aprofunda com relação aos sentidos e significados que atravessam os corpos dos atores e dos espectadores.

Para Talavera, dessa dúvida surgirão novas formas de entrar na proposta da expansão dos corpos fronteiriços. No intuito de revisar a Metalinguagem deixaremos quatro propostas para tentar responder à medida que definimos os aspectos epistêmicos que o suportam como, primeiro, a linguagem como elemento único, o corpo pode ser representado em cena, tomando a ideia do verbal e do não verbal. A segunda, podemos construir um território cênico a partir do corpo. Terceiro, o corpo está realmente posicionado no seu contexto cultural ou são simplesmente construções arbitrárias do artista para estabelecer uma atividade inovadora? Este, um dos mais polêmicos no

momento da discussão e, como o quarto, e último, como Talavera concebe o cenário atual como corpos que buscam se expandir entra a presencialidade e o digital.

Como já revisamos, a linguagem é unificada entre o verbal e o não-verbal, e esta será a nossa referência para falar da Metalinguagem. Portanto, ao revisar a teatralidade em Talavera, encontramos que os símbolos são instalados em cada um dos sujeitos que estão envolvidos na ação, para que tanto quem executa quanto quem percebe encadeiem uma série de códigos que eles interpretam dependendo do tempo/espaço (um cronotopos bakhtiniano).

Para dar um exemplo dessa *Metalinguagem*, podemos comentar que neste preciso momento que escrevo esta linha, o leitor pode ver a composição morfológica do texto a partir da palavra, e a semântica de cada frase. Também pode modificar o significado envolvendo a própria voz, o ritmo sonoro, as nuances e outros elementos que o cercam durante a leitura, é o que chamamos de *Metalinguagem*, um significante que se abre para outras dimensões. Sobre esse ponto Raul Valles nos indica:

Los actores (estudiantes) estaban convencidos de lo que hacían, creían en el trabajo que realizaban, me daría cuenta después que eso era obra de la mano del maestro Talavera: hacerte creer en ti mismo cuando estuvieras trepado en el escenario. (VALLES, 2018 p.79)

Assim, definimos que, segundo o depoimento de Valles, Talavera estava colocando em questionamento o *corpo fronteira* como aquela série de respostas a estímulos circunstanciais que permitem modificar o corpo da obra. Isso não significa que se aproximava para uma hecatombe de interpretações, pelo contrário, estava diante do potencial de sua reescrita de significados e conceitos que se adaptarão aos contextos culturais em que chegam.

Corpo/Território/Desterritorialização

Voltemos à segunda questão que surgiu sobre os territórios estabelecidos pelo corpo na criação, onde a informação passa pela consciência do Outro e consegue se estabelecer na troca de pulsões. Na cena, isso será considerado a transformação do espaço como território de poder do sujeito para criar sua linha narrativa, resultando em uma complexidade simbólica. O processo criativo de Talavera responde a esses corpos que geram um sistema de poder sobre suas pulsões e o transformam em espaço de construção poética.

Mas aí vemos que essa desterritorialização corporal estará ligada a um sistema de normas específicas, entre o início e o fim da performance, com um jogo de reações dos leitores e espectadores

para quem Talavera escreve. Trata-se de uma regulação de território a partir do próprio conceito da obra, assim, o corpo exerce essa pulsão e cria seu próprio espaço, definindo novas fronteiras de uma interpretação que lhe é comum neste acordo de poder.

Por otra parte, la fuerza de esta dramaturgia está también en la autenticidad, cuando hablamos de algo auténtico estamos hablando de algo que es necesario. Es una especie de respuesta a una necesidad, una satisfacción a esas necesidades, no de carácter resolutivo, pero sí de carácter reflexivo. (TALAVERA 2018 p.37)

Talavera aqui nos indica que a *Metalinguagem* desses territórios definidos pelos *corpos* *fronteira*, poderia ser modificada, caso comum atualmente com o uso da tecnologia como uma Metateatralidade que permite interligar diferentes sistemas culturais, na conjunção de um corpo com o digital e gera esse novo território de experimentação. Por isso, o próprio Talavera considera a *Metalinguagem* como um corpo que fala a partir do seu contexto utilizando o meio de um biopoder (terminologia que ele toma de Foucault) e criando novos significantes na cena, o que nos dará um equilíbrio da complexidade do digital e espaços corporais a serem modificados. Então, esse corpo desterritorializado terá uma nova estrutura corpórea, resultado de suas pulsões no ciberespaço aberto, o qual o recebe em cada conexão que faz. Portanto, o novo sistema será uma metamorfose de ferramentas digitais e retóricas. Aqui vale ressaltar que estamos diante da Propriocepção¹³ do corpo desterritorializado rompendo suas próprias fronteiras, gerando uma linguagem de troca e buscando manter em ritmo constante o fluxo da concepção artística e seus dispositivos cênicos.

A teorização em Talavera se aproxima ao trabalho de Geirola (2021), que propõe uma série de respostas aos estímulos dos artistas em meio à polifonia digital e questiona os impulsos energéticos desses corpos em tempo simultâneo, desde entrar na sala de uma plataforma digital (zoom, jitsu, googlemeet, Skype, etc.), escolher o espetáculo em outdoor digital, comprar ingressos (cartão de crédito, pix, etc.), horários, entrar na sala (definir-se como espectador, usuário ou internauta), acompanhar os passos para iniciar o show (desligar o vídeo e som da sua sessão), manter a atenção durante todo o show, encerrar a apresentação, usar aplausos virtuais e por fim desligar o aparelho¹⁴.

¹³ Sobre este tema, Jaime Del Val, a partir da interioridade do corpo, define-o no sentido nietzschiano do mundo, onde o sujeito vive da sua própria experiência, gera o seu espaço, a sua interação e as suas performances culturais e artísticas. Para aprofundar no tema da Propriocepção, recomendo entrar no link abaixo onde o autor expõe o termo de forma com o vídeo Reinventando o corpo em tempos de pandemia de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=v9SRaS4m_gU Acesso 15 de abril de 2024.

¹⁴ Sugiro a leitura do ensaio *5 Pesos* (2021) de Gustavo Geirola, ele desenvolve uma interpretação como espectador que busca ingressos, compra, entra e abre a sala zoom, para fazer parte de uma apresentação teatral, localizada em Los Angeles, Califórnia. O grupo de teatro está em Tucumán Argentina e é relevante entender que quando a peça termina,

A desterritorialização já era entendida por Talavera como esse teatro que se espalha através do espaço físico, a Metalinguagem, mas também através dos canais digitais num território inovador, pelo menos para ele, criando uma poética virtual que pode ser apreciada a muitos quilômetros de onde se desenrola a ação. Em Talavera o corpo da obra fica evidente nos significantes que ele desenvolve em si e que o espectador buscará em meio a essa proposta digital.

Igualmente Enrique Mijares (1997), a mais de duas décadas antes, chamou-o de *Realismo Virtual*, sendo a continuidade de um corpo integrado ao ambiente digital com o uso de e-mails, projeções e jogos multimídia. A desterritorialização do teatro é o que mais pode se assemelhar ao trabalho de Mijares sobre o *realismo virtual*, uma vez que ali os artistas começam a experimentar tecnologicamente para proporcionar uma nova poética.

A través del Nintendo, el control remoto, la información instantánea globalizada y la rápida popularización del internet, el lenguaje cibernético va poco a poco exterminando a los antiguos espectadores de teatro, aquellos que estaban acostumbrados a exigir un somero planteamiento de las convenciones puestas en juego en la representación y en cambio ha entrenado a un público cada vez más heterogéneo, multiétnico, pluricultural, que hoy acude a los encuentros teatrales esperando una dinámica virtual sin prolegómenos, un ejercicio de percepción y respuesta basado en supuestos y sobreentendidos de toda índole, donde los saltos al vacío, la fractación, las apariciones y los desenlaces insólitos son admitidos con toda naturalidad. (MIJARES, 1997 p.101)

Essa ideia de Mijares não está longe das propostas atuais de Geirola sobre a proximidade, pois a presença é ativa através das telas dos dispositivos eletrônicos, assim as corporeidades terão uma convenção de contexto, para isso as formas de ativar o corpo dependem do relacionamento e da escrita.

Corpo/Inovação/Construção Poética em Talavera

O corpo como território responde a um sistema simbólico de informação contínua para se localizar no Outro, adaptando-se às formas e necessidades do sujeito. Aqui podemos falar dos significantes do discurso na produção de Talavera quando entra nas conceituações da Metalinguagem, pois, embora seja permeável para toda informação proveniente do sistema cultural e possa gerar um fluxo contínuo de convenções de comunicação, sim, responde aos estímulos que a cercam. Por isso voltamos à proposta lacaniana sobre os significantes, o real é observado, é construído no imaginário sendo representado a partir do simbólico, portanto, o signo não é uma criação unilateral, mas em vez

chegam os aplausos online e ele desliga o notebook para sair da cadeira e continua seu ritmo diário de vida em casa. Pode ser lido em: <https://www.argus-a.com/publicacion/1546-5-pesos.html> Acesso 10 de abril de 2024.

disso, emerge de um acordo tácito entre o falante e o contexto. O corpo, na ideia da Metalinguagem de Talavera, é apreciado como uma inovação poética que depende dos seus significantes, atravessado por palavras, ideias, conceitos ou contextos para definir a sua própria performance.

Podemos nos referir a Pierce (1974), pois ele nos permite compreender como o signo se define a partir de seu próprio contexto cultural, afastando-se da versão saussuriana de sua arbitrariedade. É importante fazer essa ressalva porque os sujeitos adentram um sistema de significantes e constroem um novo campo de significados, revelando a tríade Representação-Objeto-Intérprete que abre caminho para a exploração de novas relações entre o corpo e suas relações. Talavera explica sua perspectiva sobre as bases da Metalinguagem:

También puede hablarse de un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematógrafo, los mitos literarios y teatrales. Ejemplos son las obras mencionadas de Hernán Galindo y Reynol Pérez, y "Noche de albos", de quien escribe este ensayo, en la que aparece como elemento detonador de un crimen el mito de Edipo. Lo paradójico y los recursos del teatro popular y callejero son otros factores de nuestro teatro emparentados estrechamente con el mecanismo fabulador basado en el proceso de identificación. (TALAVERA 1997 p.32)

Talavera explica que a construção do discurso teatral será condicionada por uma série de fatores que desafiam os signos, ou seja, as performances dos corpos dos atores/atrizes serão o ponto único dessa construção poética que utiliza a tecnologia para criar corporeidade. Os artistas procuram ferramentas de seu entorno para experimentar, mas, ao mesmo tempo, esta dinâmica revela ao teatro como uma arte viva. Gustavo Geirola (2021) nos esclarece que o artista busca a pulsão de se compreender junto ao Outro que o observa, mas surge também a necessidade de respostas e de se reescrever novamente em um círculo constante.

En el famoso estadio del espejo, Lacan muestra cómo la imagen del espejo es percibida por el niño a la vez como propia y ajena, amada y odiada; esa alteridad de nuestro cuerpo, entramada entre el narcisismo y la agresividad respecto del otro, está además mortificada por el significante, esto es, la intervención del lenguaje cuya función es separar a la cría humana de la naturaleza, de su instancia animal. A partir de allí, el sujeto estará dividido entre consciente e inconsciente, batallando entre los estímulos pulsionales y las exigencias del yo. (Geirola 21, 2021)

Ou seja, que segundo Geirola a tríade Representação-Objeto-Intérprete de que nos fala Pierce é um ciclo interminável que envolve múltiplas corporeidades que dependem dessas convenções entre corpo e público e da seguinte forma -Corpo/Inovação/Poética- se constroem de forma cíclica e constante. Nesse sentido, entendemos que essas dinâmicas discursivas construídas por Talavera em

um ambiente cultural que se expandiu em suas próprias *corposferas* -termo de Finol- atraindo o espectador e o torna parte dessa dinâmica para se alimentar constantemente.

Finalmente é Metalinguagem em Talavera

Para encerrar esta discussão sobre a *Metalinguagem* que propõe Manuel Talavera podemos começar por dizer que entendemos a categoria como resultado de sua pesquisa sobre as marcas culturais da fronteira no *Teatro del Norte* como movimento teatral, além que entra na discussão de uma teoria aplicada para as artes cênicas ressaltando as fricções dos corpos com o conjunto cultural. Aspectos que nos permitem entender duas vertentes: a primeira, a entrada do entorno cultural nos processos de criação teatral, elemento que resulta indivisível, incluindo os corpos e suas características particulares, os discursos polifônicos e as adaptações às inovações tecnológicas. A segunda vertente se localiza na definição desse corpo em presencialidade e proximidade, é dizer que pode ser em espaço físico como em espaço digital ou virtual permitindo fazer uma classificação entre o presencial e a proximidade.

Claramente na teorização de Talavera se conseguem os fios de discursos anteriores como o caso do *Realismo virtual* que Enrique Mijares propõe desde há mais de duas décadas: “*a virtualidade sempre foi uma das características do teatro. A partir do momento em que se fala, o que está em cena é plausível, mas não é a realidade, estamos virtualizando*” (2008,161). Assim entendemos que, neste jogo dramático, não só para estudo de escrita e performance teatral, senão que permite compreender a reação do público aos impulsos sugeridos pelo ator/atriz, com uma dramaturgia fragmentada.

E surge uma pergunta que abre a discussão sobre a temática: será que as estruturas do Metalinguagem dependem exclusivamente do corpo do artista para criar uma estética específica? Talavera procura a “Verdade cênica”, e percebe que os processos e seus resultados são complexos e caóticos, ante a impossibilidade de manter a unificação do espetáculo em cada um de seus elementos, seja presencial/próximo, online ou híbrido¹⁵. Os corpos fronteiras aparecem como essa Metalinguagem que responde ao espaço territorial e as definições físicas de contato entre os artistas, além de permitir estudar essas novas formas de criação teatral.

¹⁵ Sugiro a leitura do artigo *TRÂNSITOS: Entre o Teatro e a Vida Transfronteiriça da Ponte da Amizade*, que relata a experiência da suspensão da estreia da peça no dia 15 de março de 2020 devido à emergência sanitária da Covid-19 na cidade de Foz do Iguaçu, Brasil e depois a adaptação que tivemos que fazer para ser lançado dez meses depois via YouTube com os desconfortos e desafios que tivemos que enfrentar para não perder o conceito artístico inicial.

Referencias bibliográficas

- CASTILLO, Jose. **TRANSITOS Corpos em interação Transfronteiriça**. Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas, 10(1), 156–173. <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/70629> acesso 10 de agosto de 2024
- CYRULNIK, Boris. **Del gesto a la palabra. La etología de la comunicación en los seres vivos**. Barcelona: Gedisa. 2004.
- DE LA ROSA, Perla. (2021) **La Hibridación es una Posibilidad de Expansión**. Entrevista realizada por Yulliam Moncada. en: (Trans)Fronteriza : Corpografías fronterizas : artes, cuerpos y fronteras en pandemia, no. 9 / José Ramón Castillo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021.
- DEL VAL, Jaime. **REINVENTAR EL CUERPO EN TIEMPOS DE PANDEMIA - DESALINEMENTOS/ONTOHACKING** Reverso – Metabody 2020. <https://metabody.eu/es/imf-2020/> Acesso: 12 de agosto 2024
- Cuerpos frontera. Imperios y resistencias**. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 6 (2006): 31-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2277316> 14 de julio 2024
- FINOL, José Enrique. **Antropo-Semiótica y Corposfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo**. Opción [en línea]. 2014, 30(74), 154-171[fecha de Consulta 16 de Febrero de 2024]. ISSN: 1012-1587. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31035399004> acesso 10 de agosto de 2024
- GALICIA, Rocío. **Entrevista a Manuel Talavera Trejo**. Revista FRONTERAS. n. especial 1, 2018 p. 22. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TcAdVJcjTD9PnPqNgpWmW5CdXG86DGBG/view> acesso 10 de agosto de 2024
- GEIROLA, Gustavo. **Teatro: vida, sentidos y presencialidad. : Conjeturas a propósito de la pandemia**. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities*, vol. XI, no. 42, 2021, pp. 1-31. <https://www.argus-a.com/publicacion/1607-teatro-vida-sentidos-y-presencialidad-conjeturas-a-proposito>. 15 de marzo 2024. acesso 08 de agosto de 2024
- LACAN, J. **Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante, (1971)** / Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LOMNITZ Alberto & María Sánchez. **Manifiesto del Arte Vivo Digital**. Teatromexicano. <http://teatromexicano.com.mx/8812/manifiesto-por-un-arte-vivo-digital/> 21 de julio 2024
- MANGIERI, R. **I CANT BREATHE: CONTAGIO, REVUELTA Y ARTIFICACIÓN**. 2021. [https://www.academia.edu/44725819/I CAN T BREATHE CONTAGIO REVUELTA Y ARTIFICACION](https://www.academia.edu/44725819/I_CAN_T_BREATHE_CONTAGIO_REVUELTA_Y_ARTIFICACION) 25 de julio 2024
- MIJARES, Enrique. **Manuel Talavera: Memoria perenne em la historia del teatro en el Norte de México**. Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.80-93 Texto online: <https://drive.google.com/file/d/1fxp0K9eGV-oyTJNlj9qVVUCWoiVSJLGC/view> aceso 16 de fev 2024.

_____. **La puerta en el muro.** Em Territorio Teatral, siete del septentrión mexicano/ coord. Manuel Talavera Trejo, aut. Hugo Salcedo (et al) México: Universidad. Autónoma de Chihuahua, 2013. P.286

_____. **“El Realismo Virtual En La Dramaturgia Mexicana”.** *Latin American Theatre Review*, vol. 31, no. 1, Sept. 1997, pp. 99-106.

PIERCE, Charles. **La ciencia de la semiótica.** *Buenos Aires* (1974). (impreso)

SANCHEZ, Aracely. **Los Tres Pelos del Diablo / dirigida por Enrique C. de León se presenta en el Programa Permanente de Teatro del IbArt. 2009.** Texto online: <https://tramoyam.blogspot.com/2009/09/los-tres-pelos-del-diablo-dirigida-por.html> acceso 10 de agosto de 2024

SANCHIS, José. **Dramaturgia de textos narrativos.** Guadalajara: Ñaque editora. 2003.

TALAVERA, Manuel. **Procesos creativos y verdad escénica.** Número especial Revista Fronteras. P. 6-21. Texto online https://drive.google.com/file/d/1H3Y7y9D9jZva4AQ_rpAIf_9ijGm5ltG/view Aceso 20 de fev de 2024.

_____. **Prologo.** Em Territorio Teatral, siete del septentrión mexicano/ coord. Manuel Talavera Trejo, aut. Hugo Salcedo (et al) México: Universidad. Autónoma de Chihuahua, 2013. P.13-17

_____. **Filosofia del drama. Conocimiento y verdade em la experiêcia teatral.** Tese de Mestrado da Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Mexico. 2012. P. 149

_____. **Teatro de la frontera 4. Mano dura. Amores de lejos. Donde canta la gallina. Amnios.** Chihuahua: Espacio Vacío edit. 1999.

_____. **El teatro del norte ante la modernización.** La Colmena número 21. Revista de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. P. 27-33. 1997.

VALENZUELA, José. **Heteronomías en las ciencias sociales: procesos investigativos y violencias simbólicas** - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Tijuana: El colegio de la Frontera Norte, 2020. Libro digital, PDF - (Temas)

VALLES, Raul. **Manuel Talavera Trejo, hombre de teatro.** Revista FRONTERAS. NE 1, 2018. p.80 Texto en línea: https://drive.google.com/file/d/1MbGb9a8R8EqyykuVhV6jps8wZb6l2y_I/view acceso 10 de agosto de 2024



Corpos insurgentes e teatralidades dissidentes- o giro decolonial estético em artes cênicas

Insurgent bodies and dissident theatricalities - the aesthetic decolonial turn in performing arts

Cuerpos insurgentes y teatralidades disidentes: el giro estético decolonial en las artes escénicas

Juliano Casimiro de Camargo Sampaio¹
<https://orcid.org/0000-0002-8952-1368>

Resumo

Neste texto, de abordagem qualitativa e objetivo descritivo, por meio de procedimentos bibliográficos, partimos do princípio de que corpos insurgentes devem ocupar lugares estratégicos, como a escola, as universidades e instituições políticas, para instaurar o debate sobre temas sociais urgentes, dentre eles as relações étnico-raciais, de gênero, etárias, sobre capacitismo etc. Consideramos que, desde essa ocupação, podem ser produzidas teatralidades dissidentes, via questionamento das sensibilidades e percepções, para convidar ao convívio. Concluimos que é pela interconexão entre escola, comunidade, universidade e organizações sociais, que projetos em artes cênicas adentram, com condições de alguma transformação, o complexo sistema semiótico que pauta as relações humanas. E que os diferentes sentidos de pertencimento são os meios pelos quais as negociações da experiência devem se dar.

Palavras-chave: práticas cênicas; pertencimento; territorialidade; colonialidade estética; relações de poder.

Abstract

This text has a qualitative approach, descriptive objective and bibliographic procedures. We assume that insurgent bodies must occupy strategic places, such as schools, universities and political institutions, to initiate debate on urgent social issues, including ethnic-racial, gender, age relations, ableism, etc. Since the aforementioned occupation, we consider that dissident theatricalities can be produced to invite conviviality. This questioning is established through the questioning of sensibilities and perceptions. We conclude that it is through the interconnection between school, community, university and social organizations, that performing arts projects enter the complex semiotic system that guides human relations, with conditions for some transformation. Additionally, the different senses of belonging are the means by which negotiations of experience must take place.

Keyword: scenic practices, belonging, territoriality, aesthetic coloniality, power relations.

¹ Professor Associado na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Pesquisa Concluída em 2023. Pedagogia das Artes Cênicas. Bolsista do Programa de Produtividade em Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Tocantins. Coordenador do Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC), da UFT. Presidente da Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB), nas gestões 2022-2023 e 2024-2025.

Resumen

En este texto, con un enfoque cualitativo y objetivo descriptivo, a través de procedimientos bibliográficos, partimos del principio de que los cuerpos insurgentes deben ocupar lugares estratégicos, como escuelas, universidades e instituciones políticas, para iniciar el debate sobre temas sociales urgentes, entre ellos étnico-racial, género, relaciones de edad, capacitismo, etc. Consideramos que, a partir de esta ocupación, se pueden producir teatralidades disidentes, cuestionando sensibilidades y percepciones, para invitar a la convivencia. Concluimos que es a través de la interconexión entre escuela, comunidad, universidad y organizaciones sociales, que los proyectos de artes escénicas ingresan, con condiciones de cierta transformación, al complejo sistema semiótico que guía las relaciones humanas. Y que los diferentes sentidos de pertenencia son los medios por los cuales deben tener lugar las negociaciones de la experiencia.

Palabras clave: prácticas escénicas, pertenencia, territorialidad, colonialidad estética, relaciones de poder.

Introdução

O tema/título em destaque neste texto - corpos insurgentes e teatralidades dissidentes - tem uma abrangência bastante ampla. Poderíamos abordá-lo desde análise estética de práticas existentes, políticas públicas, formação universitária, formação na educação básica, processualidades, discussão das noções envolvidas etc.. Escolhemos, entretanto, pensá-lo no âmbito das artes cênicas desde a tríade identidades, conhecimentos, poder. Isto porque, na medida em que corpos, identidades, modos de ser e estar diversos adentram os campos de produção e ensino em artes cênicas, são visibilizadas demandas para as Políticas Públicas em arte e cultura, sobre os temas, espaços e modos de fazer e fruir característicos das éticas, estéticas e poéticas que constituem ativamente tais grupos. Tais demandas impulsionam transformações discursas sobre pessoas e grupos, que confrontam relações de poder e saber socialmente construídas.

Pode-se observar, por exemplo, o que está sendo exposto no fato de o Ministério da Cultura (MinC) ter regulamentado ações afirmativas para a garantia de que parte dos projetos artísticos e culturais aprovados na Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n.º 195, de 8 de julho de 2022) sejam provenientes de proponentes pertencentes aos chamados grupos minoritários. Lembramos que a Lei Paulo Gustavo possui por finalidade garantir que artistas, produtores e organizadores culturais tenham condições de retomar suas atividades após o período de pandemia causado pela Covid-19².

² A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos.

(Fonte: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/covid-19>)

Garantias de formação e apoio para produções artísticas de grupos constituídos por pessoas que não se enquadram no padrão homem, branco, cis, hétero, classe média e alta, muitas vezes subalternizadas/os e inferiorizadas/os, permitem a construção de contextos e fenômenos artísticos que propiciam a compreensão de que toda e qualquer produção simbólica de um grupo determinado não é somente o recurso para a ação, mas também sua fonte temática e poética. E qualquer ação artística que derive daí será a articulação entre as identidades em processo e as manifestações artísticas contemporâneas. Articulação esta que não se dá pela homogeneidade, senão pela tensão natural à dimensão política das artes (Pupo; Veloso, 2020).

Na medida em que as artes cênicas passam a questionar quem e onde se produz conhecimentos sobre as pessoas, o mundo, o teatro, a dança, o circo, não só nos discursos acadêmicos, mas também em suas produções artísticas e nas mediações que delas fazem parte, a área se direciona para o Giro Decolonial. Vale lembrar que a crítica decolonial se pauta no reconhecimento de que há intensos impactos da geopolítica e da corpo-política na produção do conhecimento, assumindo políticas da pluriversidade (Ballestrin, 2013). Tal giro decolonial constitui-se como fissura nas perspectivas eurocentrada e cientificista que foram naturalizadas como as únicas e verdadeiras formas de conhecer e, portanto, de ser. (Britto, 2022).

O que pode parecer apenas uma mudança temática para projetos em artes cênicas é, na verdade, uma virada ontológica. Destacamos que o pensamento eurocêntrico assume o não-branco (europeu) como objeto de investigação, pesquisa, encantamento, dominação, submissão, e não como sujeito epistêmico, estético, político (Grosfoguel, 2008). Nesta mesma perspectiva, Nelson Maldonado-Torres (2018) vai além e propõe a ideia de que a dimensão estética do giro decolonial, implica distanciar-se dos modos de operação dos sentidos como dados pela sociedade construídas sobre a égide da colonialidade. O giro decolonial estético trata de uma abertura para questionar constantemente como se percebem os modos de ser e estar no mundo, e daí se constroem discursos e relações de poder. Ressaltamos que temos consciência de que práticas coloniais persistem em expressiva parcela dos ambientes acadêmicos, políticos e artísticos, mesmo quando os discursos se mostram decoloniais.

É necessário, já nesta introdução, lembrar que, mesmo que a perspectiva decolonial venha sendo proposta e debatida mais recentemente, as práticas que hoje são tidas como decoloniais são bem mais antigas, ainda que não fossem assim nomeadas. Régia Freitas (2022) enumera algumas delas: criações de João Cândido Ferreira (De Chocolate) na década de 1920; Companhia Negra de Revista, Companhia Teatral Ba-Ta-Clan Preta, na passagem para os anos 1930; Teatro Experimental do Negro - TEN, nos

anos 1940. São todas iniciativas que se vinculam ao que Marta Cabrera e Liliana Monroy (2014), ao estudarem as relações entre transgeneridade e conhecimento, chamaram de teatralidades dissidentes.

Considerando-se a apresentação do recorte temático feito nesta introdução, no que se segue, o texto será subdividido em três tópicos para tratar respectivamente das relações entre ser, saber e poder, no âmbito de projetos, formações e discursos das e sobre as artes cênicas.

Ser(es) e Artes Cênicas

“Desde muito cedo, fui conduzida [...] a admirar o outro que me “descobriu”. Essa constatação de Alexandra Dumas (2022, p. 49) sobre a constituição de si coaduna com a problemática deste artigo. Os discursos hegemônicos e as práticas de poder que deles derivam e que os sustentam visam gerar passividade no comportamento das pessoas que não compõem os grupos dominantes e detentores de posições e condições de poder, a partir do que se desenham os ‘padrões de ser’ que devem ser desejados por todas/os, ainda que só passíveis para poucos.

Nessa situação, o outro (homem-branco-cisgênero-hétero-jovem-classe média/alta) é uma meta, ao mesmo tempo que a representação do sucesso enquanto humanos. Se este é o exercício da sociedade de poder: constituir essa representação e naturalizá-la-, os movimentos decoloniais, como já apontamos, buscam fissurar, romper, questionar essa ideia e os comportamentos a ela associados. Frisamos outra vez: a mudança discursiva sem a prática pode ser, inclusive, outro modo de opressão violenta, já que passa a se passa a camuflar com palavras as ações coloniais.

As artes cênicas *podem* ocupar papel fundamental nesta luta decolonial. Segundo Augusto Boal (2005), ao tratar especificamente do teatro, mas podemos ampliar para as demais artes cênicas, a produção cênica coloca em evidência as condições de ser da pessoa humana. Para ele, é na prática teatral que temos uma radical experiência de nos vermos a nós mesmos e ainda de nos percebermos vendo, e disso tomar consciência das nossas condições de vida. Com isso, projetos em artes cênicas que tenham ancoragem na perspectiva do giro decolonial estético propiciam que o ver e o se perceber vendo, mas também participar e se perceber participante, rompam com os fluxos naturalizados dos sentidos e instituem a possibilidade de uma não identificação radical com essa representação de outro que a sociedade produziu. Ou seja, é necessário que projetos em artes cênicas sejam pensados, conduzidos, realizados e frequentados pelos terrivelmente outros, para usar um termo empregado por Rosane Borges (2019): negros, indígenas, asiáticos, transgêneros, pessoas não-binárias etc., para sustentar o giro decolonial estético e se construir outras possibilidades de ser no mundo, que não aquelas derivadas da referida representação de sucesso.

Freitas (2022), na esteira do exposto, nos lembra que o teatro negro se configura exatamente nessa perspectiva, como um combate ao racismo, porque transforma o palco em trincheira. Artistas se percebem como esses terrivelmente outros, se alimentam de temáticas, poéticas, estéticas, histórias, narrativas, objetos simbólicos, relações sociais, modos de expressão negrorreferenciadas, e, com alguma segurança, produzem contradiscursos, contramotricidades-normativas, com fins da transformação social. E o fazem não apenas para negras e negros, mas para a sociedade como um todo. Nesse processo, a autora reconhece uma tríade, que nós entendemos como próspera para se pensar outras contranormatividades (feministas, queers, indígenas, de pessoas com deficiência etc.): Ler (*kawe*); Dizer (*wéfun*); Transformar (*yépada*). E a transformação que se almeja é, sobretudo, a das redes de relações que estruturam os conceitos semióticos que sustentam preconceitos e racismos de muitas ordens (Martins, 2023).

Na mesma direção, de acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2023), na medida em que a perspectiva *queer* adentra qualquer processo, e, portanto, projetos em artes cênicas, o que se muda é a atitude epistemológica. A dimensão *queer* da existência contranormativa, segundo o autor, se volta para produzir aquilo que ainda não se considera existente, inclusive em termos de identidades e relações humanas, no que, em grande medida, se centram as temáticas que norteiam as poéticas em artes cênicas. É da natureza das propostas *queer* questionar os modos “bem-comportados” de existir, e isso configura outras composições de estéticas cênicas. A título de exemplo, podemos pensar a Cia. Extemporânea, da cidade de São Paulo, em que Drag Queens transitam entre suas performances como personas drag e criação de outras personas que se sobrepõem às primeiras para composição cênica. A título de exemplo temos o espetáculo *Rei Lear*, produzido pela referida companhia.³ Devemos lembrar que identidades são processos relacionais que tem de um lado a imposição de um certo modo de existir, que se opera, como já apontamos, pelos sistemas semióticos, e de outro os desejos existentes nas pessoas, que geralmente não são coincidentes com a imposição sociocultural (Silva, 2014), dentre elas a binaridade de gênero.

Nesse sentido, um amparo legal de suma importância para o giro decolonial estético no campo das artes cênicas no Brasil é a Lei n. 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe sobre o ingresso nas Universidades Federais e nas Instituições Federais de ensino técnico de nível médio. Nela, determina-se a obrigatoriedade de garantia de parte das vagas dos cursos das instituições de ensino para pessoas provenientes das escolas públicas, pretos, partos, indígenas e pessoas com deficiência.

³ Espetáculo *Rei Lear*, da Cia. Extemporânea ficou em cartaz no Sesc Consolação, em São Paulo, de 26 de julho a 25 de agosto de 2024.. O elenco era composto pelas Drag Queens: Alexia Twister, Antonia Pethit, DaCota Monteiro, Ginger Moon, Lilith Prexeva, Maldita Hammer, Mercedes Vulcão, Thelores, Xaniqua Laquisha. A direção foi assinada por Ines Bushatsky. Demais informações sobre o espetáculo e equipe podem ser visualizadas em <https://www.sescsp.org.br/programacao/rei-lear/>

Há por conta desse ingresso assegurado uma consequência: tem-se evidenciado posicionamentos de profissionais nas instituições de ensino a respeito de certa facilidade para se inserir e lidar com temas como relações sociais de produção e capital, suas implicações para a subjetivação, práticas discursivas sobre emancipação e libertação - interesses de uma perspectiva curricular crítica -, mas pouca mudança em termos de políticas, presenças e práticas, que subvertam efetivamente as normatividades e organização branco-europeia dos modos de ser, estar e poder. Ou seja, há pouca alteração nas situações vivenciais a respeito de identidades, processos de subjetivação, posições sociais, sexo e sexualidade, gênero, raça, etnia, matrizes e motricidades culturais - traços marcantes do currículo de teoria pós-crítica (Silva, 2023) e da produção mais contemporânea no Brasil no campo das artes cênicas.

Entretanto, se para Boal o teatro (as artes cênicas) é um espaço para se ver e se perceber vendo, e esta afirmação alicerçou toda a construção deste texto até aqui, há, por outro lado, que se considerar, como afirma Guacira Lopes Louro (2004), que se deve construir o desejo pelo ver, pelo saber a pluridiversidade existente. Para a autora, há sempre a possibilidade de se constituir manifesta recusa pelo saber sobre existências desses outros, de modo a se ausentar (eximir-se) de ter que debater e construir meios de transformação social. Isto implica que projetos em artes cênicas precisam considerar meios de mediação entre quem está inserido no grupo populacional produtor do fenômeno artístico e a população que o recusa deliberadamente. Esse é um entrave sociocultural com o que profissionais das artes cênicas devem se defrontar e a escola pode ser uma instituição parceira e de grande influência quando encontramos as condições de formação e atuação citadas anteriormente neste texto.

Por serem as artes cênicas também linguagem, ainda que não só linguagem, operam diretamente com o material primordial das constituições identitárias. Conforme Silva (2014), não devemos entender identidades e as diferenças entre elas como aquilo que se é, exclusivamente, mas também aquilo que não se reconhece sendo. Além disso, identidade e diferença são atos de criação linguística, como processos contínuos de construção simbólica e cultural via linguagem. Com isso, os projetos em artes cênicas e educação que se pautem por relações étnico-raciais, de gênero e sexualidade, mas que sejam igualmente produzidas por pessoas que pertencem a esses grupos não hegemônicos e contranormativos, podem convidar participantes e público a descentrar-se para perceber outros modos de existir, diferentes dos seus, como igualmente possíveis e desejáveis. Perceber-se percebendo essa dimensão da diferença, como dissemos antes, levaria a tomada de consciência, em uma postura contrária à recusa deliberada apontada por Guacira Lopes Louro.

Saber(es) e Artes Cênicas

A presença ativa e criativa de pessoas não brancas-homem-cis-heterossexuais (e demais normatividades) em projetos em artes cênicas, como nas tantas esferas da vida profissional, pragmática e institucionalizada, tende a operar uma transformação nas concepções de saber e de conhecimento. Permite a mediação entre modos de existir, de que tratamos no tópico anterior, modos de conhecer e saberes diversos dos naturalizados como ‘A Verdade’, que alicerça os regimes semióticos que sustentam as políticas públicas e relações sociais vigentes. Para Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2007), corpos (pessoas) distintos produzem conhecimentos diversos entre si, porque possuem, social, histórica e culturalmente, circunstâncias e condições igualmente diversas de ser e viver.

Tais saberes, que emergem das práticas sociais, culturais e artísticas dos terrivelmente outros, confrontam os regimes de linguagem e promovem rupturas nos modos de operação da sensibilidade e percepção humanas (Rancière, 2014), por meio de tensão subjetiva com os regimes semióticos presentes nas relações produtoras de saberes (Desgranges, 2012). Nas artes cênicas, a presença ativa, crítica e criativa da pluridiversidade identitária, de que estamos tratando neste texto, faz emergir - ou, pelo menos deveria - novas formas de circulação da palavra, exposição do visível, produção dos afetos. Em suma, novas configurações do possível (Rancière, 2012). Neste sentido, vale destacar, como nos convida a fazer Dodi Leal (2015), que fazeres artísticos pautados pelos princípios éticos-identitários-epistêmicos, no sentido construído neste texto, instituem referências simbólicas contrastantes com aquelas que sustentam os padrões dominantes. Ou seja, a transformação social desejada se assenta também sobre uma questão de linguagem.

Ainda assim, a transformação proveniente de tais princípios estéticos-identitários contra-hegemônico de projetos em artes cênicas não se encerra na linguagem. Ela inclui uma dimensão de extrema importante para as artes cênicas: o convívio (Dubatti, 2012). As aproximações com diferentes matrizes culturais, motoras e comportamentais, tem, com frequência, trazido para a produção em artes cênicas marcada presença de signos sensoriais, que estruturam a configuração estética: os sentidos como condutores da experiência e não necessariamente a razão e os discursos organizados pela linguagem articulada em palavras. É um verdadeiro estar com, compartilhando experiências, as quais, muitas vezes, estão alheias aos cotidianos do público-participante. Esses saberes que não são necessariamente decorrentes da razão, ainda que sejam conscientes, tem sido um meio para a mediação contra a recusa deliberada de que falamos antes.

Tais experiências em artes cênicas reacendem a importância do público como participante dos fenômenos da área e não apenas como expectadoras/es passivos. Tomar como um dos propósitos das artes cênicas a necessidade de se expandirem nossas sensorialidades e consciências sobre modos de ser

e estar no mundo, que só é possível frente a novos saberes e conhecimentos, pode nos conduzir a compreender e exercitar diferentes constituições de poéticas próprias, que se configuram como marca da nossa personalidade (Machado, 2015). Tais marcas, todavia, não se encerram em si mesmas, mas sim operam um esforço individual no trabalho coletivo (Dullin, 2011). Trabalho coletivo de criação em artes cênicas e de transformação social. Para Marina Marcondes Machado (2015) isso significa ampliar repertórios e referências sobre as díades: eu-corpo, eu-mundo, eu-alteridade. Em termos do rompimento com as recusas deliberadas, o que se pode ter, nesta direção, é a produção de subjetividades que enriqueçam a relação pessoa-mundo (Guattari, 2006).

Richard Schechner (2010) traz dois caminhos para que essas transformações se deem no campo das artes cênicas, em especial quando se pensa o público-participante. De um lado tem-se o teatro e as demais artes cênicas como mediações ativas. Em que algo se passa diante de nós sem que de fato algo aconteça, mas que pode provocar diferentes naturezas de sensibilizações e conscientizações. No outro extremo tem-se o convite direto para a ação. Ação em ato. Perspectiva essa que vem se ampliando na medida das imbricações das artes cênicas com a performance. Em um e noutro caso, as reconfigurações semióticas, sensoriais e de convívio se dão na presença de negociação sensível, entre significados propostos pelos artistas e sensações suscitadas, imagens inventadas, memórias revisitadas etc. por parte do público-participante, que igualmente carece de iniciativas de formação (Desgranges, 2020).

Ainda, boa parte das ações em ato emergem da ocupação de outros espaços que não aqueles edificadas para fins teatrais, em decorrência dos lugares de referência e existência das populações produtoras das propostas em artes cênicas: aldeias, terreiros, praças, ruas, becos, bares, comunidades, transporte público. São nesses espaços que as marcas das personalidades e coletividades se constituem. Nada mais justo que sejam os lugares da ocupação cênica para ação compartilhada entre propositores e público-participante. São lugares de criação e exercício daquilo que Salvio Fernandes de Melo (2022) chama de corpoética, ao tratar das produções artísticas e culturais dos corpos insurgentes. A importância dessas ocupações físicas e simbólicas, como aponta Wim Wenders (2013), recai sobre a necessidade de compreensão de que a construção de sentido de lugar e sua manutenção e ampliação são essenciais para a vida globalizada e tornam as experiências aterradas. Devemos considerar, segundo o autor, o sentido de lugar como um dos nossos sentidos e daí poderemos perceber que identidades e sentido de lugar estão intrínseca e processualmente conectados. Nossos próprios sons, imagens, cheiros e sabores constroem a sensação de pertencimento que emerge pelo sentido de lugar.

A dimensão do convívio nas práticas em artes cênicas, quando sob a perspectiva abordada neste texto, não tem por propósito, como bem explicitou Luiz Rufino (2019), a culpabilização personificada

em uma ou outra pessoa, que ocupa espaço como produtor/a ou público-participante. Mas sim, de uma ampla e intensa mobilização para a ação, para a saída da recusa deliberada sobre saber existente a pluridiversidade identitária, para escapar dos binarismos maniqueístas e essencialistas. Sobretudo, é uma oportunidade de partilhar saberes, vivenciá-los, expor e lidar com angústias e ignorâncias, e tentar construir um ambiente comunitário multicultural e crítico, que nos permita refletir e atuar em sociedade para a transformação necessária.

Poder(es) e Artes Cênicas

Como apontamos antes, a escola é uma instituição de grande valia para as mudanças nas relações humanas e para as transformações no campo da produção e fruição em artes cênicas. Nesse sentido, dentre tantas dimensões possíveis do debate sobre relações de poder e artes cênicas, quando falamos de produções no campo das relações étnico-raciais, indígenas, feministas, *queers*, e demais corpos/pessoas subalternizados/as e insurgentes, uma merece nossa atenção: o currículo das escolas de educação básica.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, podemos dizer que o currículo é um artefato cultural, na medida em que é uma invenção social e seus conteúdos são igualmente construídos social e historicamente (Silva, 2023). Isto implica a necessidade de desnaturalizar e historicizar o currículo, considerando-se as forças econômicas, políticas e de agrupamentos sociais que operam sobre ele e por meio dele (Pimentel; Magalhães, 2017). A título de exemplo, como nos lembra Graça Veloso (2016), não devemos esquecer de que há seletividade, hierarquização e relação de poder em uma proposta como a dos Parâmetros Curriculares de Arte e da Base Nacional Comum Curricular, que asseveram que natureza de fenômeno ou modalidade artística deve constar no currículo. E depois outra dimensão dessas forças, quando docentes fazem escolhas de ‘o que’ e ‘como’ apresentar como conteúdos aos estudantes a respeito do teatro, da dança, das produções culturais e artísticas, em geral. Outras possibilidades artísticas tais como o circo e o audiovisual, por exemplo, quando estão contemplados nos currículos oficiais, ocupam lugar apêndicular de outras modalidades artísticas. Alguns temas são evitados, proibidos, erroneamente abordados.

Nesses termos, toda prática curricular terá em si os traços dos interesses que o tornam intencional e intencionado. São selecionados conscientemente aspectos da vida humana que devem ser estudados. E os devem ser inseridos no currículo escolar para finalidades específicas. Não só os conteúdos são pensados e organizados de modo intencional, como também os tempos dedicados a cada um deles e os meios para o fazer. E, por meios, incluem-se os investimentos financeiros e de formação. Disso desdobra

a intencionalidade social de quem pode e deve ter acesso a que para que atuação comunitária, econômica, política.

Poderíamos, nessa direção, considerar a dimensão de enviesamento racial do currículo (Silva, 2023). Quando, no Brasil, por meio da Escola Nova, se intensifica o debate sobre a mudança de paradigma a respeito dos cânones, de certa forma, já se operava em direção a historicizar o currículo no Brasil e lidar com seus enviesamentos, ainda que sem transformações efetivas das práticas escolarizadas. Todavia, destacamos que só mais recentemente, com a força de movimentos sociais consolidados e outros emergentes, que estas pautas ganharam notoriedade mais expressiva. Um dos resultados dessa pressão proveniente dos movimentos sociais organizados é a Lei 10.639, de 2003, que obriga o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana nas escolas de educação básica. E, mais tarde, a Lei 11.645, de 2008, que inclui a obrigatoriedade do ensino de história e de cultura indígenas.

Contudo, apesar das Leis, até a presença da noção de diferença, que deriva dos referidos movimentos, e que em uma leitura ingênua, pode ser considerada como um grande conquista para proposições curriculares, já que marca de modo significativo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), não deve ser vista como neutra e desinteressada, nos modos como opera os currículos. No texto de 600 páginas da BNCC, por exemplo, o termo diferença aparece mais de cem vezes, geralmente associado às palavras respeito, tolerância, valorização e acolhimento (Brasil, 2018). Arelada à formação por habilidades e competências, ela se converte em um operador do currículo como aparelho ideológico do Estado, para se manter as coisas como estão e não para o desenvolvimento de senso crítico a respeito das relações de poder que envolvem a diferença em termos humanos. Ou seja, muito mais propensa ao multiculturalismo humanista do que para o multiculturalismo de perspectiva crítica (Silva, 2023), a noção de diferença na BNCC não está posta com enfoque prioritário para debater as relações de poder, assimetrias e desigualdades nas relações sociais, culturais, artísticas e econômicas, mas sim para a manutenção das relações humanas tal qual elas já se apresentam. Boa parte dessa manutenção se dá pelos discursos de tolerância e exotismo.

Todavia, na direção oposta dessa manipulação de termos e meios para a manutenção das coisas como estão, o que é diferente da recusa deliberada de que falamos antes, se conseguimos garantir, que corpos insurgentes adentrem os espaços de formação em números expressivos, em especial nas Licenciaturas, e que as teatralidades dissidentes encontrem subsídios nas políticas públicas, teremos condições de que a escola receba profissionais da Arte com práticas efetivamente contra-hegemônicas, antirracistas, contrários(as) às agressões à população LGBTTIQIAPN+, anti-machistas, articuladas com as produções comunitárias e de grupos étnicos, raciais, feministas, *queer*. Ou seja, apenas com este

contexto mínimo de garantias de direito às vidas, modos de ser e modos de produzir mais isonômicos em termos sociais e culturais, que poderemos adentrar algum ciclo de formação decolonial sobre artes cênicas, mas, também, e principalmente, sobre a condição humana na terra para a sociedade como um todo.

Constitui-se assim um ciclo de relevante importância para as artes cênicas. Por meio das ações afirmativas a pluridiversidade identitária ganha força nos espaços de formação; parte desses profissionais das artes cênicas pressionam governos para se ter Políticas Públicas para a Cultura, que deem condições de suas criações virem a público e se integrem às demandas culturais; outra parte desses profissionais ocupa os espaços das escolas e demais instituições de formação, produzindo caminhos de formação contra-hegemônica e de produção decolonial em artes cênicas; um terceiro grupo propõe mediações entre escolas e profissionais das artes cênicas, ampliando éticas, estéticas e poéticas decoloniais na constituição dos saberes sobre teatro e sobre os modos de ser e estar no mundo com estudantes da Educação Básica e pessoas das diferentes comunidades de que emergem e em que se instauram as práticas artísticas e culturais. Cada um desses grupos age a potencializa a ação do outro, de modo complementar e articulado, na direção da tão aclamada decolonialidade.

Considerações Finais

Pelo que foi exposto neste texto, podemos considerar que nessa perspectiva de ação em grupo por diferentes veios sociais e institucionais, tende-se a acabar com isolamentos de práticas que podem assumir dimensão social transformadora e benéfica para a pluridiversidade existente. A articulação entre escola, universidade, comunidades e grupos ativistas é uma estratégia de fortalecimento da produção, formação e transformação em artes cênicas e das comunidades envolvidas. Não só os temas precisam ganhar espaço e relevância em tais práticas e projetos, mas também os meios, os territórios, os sentidos de lugar/pertencimento, os saberes e as finalidades diversas.

Devemos considerar, de acordo com nossa proposta neste escrito, que é pela interconexão entre escola, comunidade, universidade e organizações sociais, que projetos em artes cênicas adentram com condições de alguma transformação o complexo sistema semiótico que pauta as relações humanas. E que os diferentes sentidos de pertencimento são os meios pelos quais as negociações da experiência devem se dar. Tendo-se aí um debate que nos levará para a tríade identidades-diferenças-pertencimentos.

Corpos/Pessoas insurgentes devem ocupar lugares estratégicos, como a escola, as universidades e instituições políticas, para instaurar o debate sobre temas sociais urgentes, dentre eles as relações étnico-raciais, de gênero, etárias, sobre capacitismo etc.. Produzirem daí outras configurações estéticas,

dentre elas as teatralidades dissidentes, via questionamento das sensibilidades e percepções, para convidar ao convívio. Nesses agrupamentos, refletir sobre os regimes semióticos e os modelos de existência naturalizados como melhores, como padrões. Por fim, produzir modos ainda por vir sobre a vida humana e valorizar aqueles que foram historicamente subsumidos pelo padrão de sucesso apresentado neste texto. Esta não é uma guerra exclusiva das artes cênicas. Mas certamente as artes cênicas são fundamentais nesta guerra, dadas as configurações sociais e culturais que temos hoje no Brasil e em boa parte do mundo.

Referências bibliográficas

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**. **Brasília**, n. 11, p. 89-117, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

BORGES, Rosane. Das perspectivas que inauguram novas visadas. Em: HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019, p. 8-14.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Permita que eu fale, e não as minhas cicatrizes**: epistemologias decoloniais e a afirmação da corpo-geopolítica do conhecimento. Em: OLIVEIRA, Érico José Souza de (Org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade**: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 18-32.

CABRERA, Marta e Monroy, Liliana Vargas. “Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: algunas inflexiones de los feminismos dissidentes contemporâneos”. **Universitas Humanistica**, vol. 78, n. 78, p. 20-37, 2014.

DESGRANGES, Flávio. A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

DESGRANGES, Flávio. O que eu significo diante disso: ação artística com espectadores teatrais. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-17, 2020.

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos Estudos Teatrais. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 3, n. 1, p. 22-30, 2012.

DULLIN, Charles. Improvisação. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 18, p. 171-180, 2012.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Ensino de Teatro Negrorreferenciado e colonização brasileira**: relatos e reflexões. Em: OLIVEIRA, Érico José Souza de (Org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade**: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 47-72.

FREITAS, Régia Mabel de S. **Teatro Negro Brasileiro**: a higienização de anacrônicas manchas eurocênicas através de insurreições cênicas. Em: OLIVEIRA, Érico José Souza de (Org.). **Artes Cênicas e Decolonialidade**: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas. São Paulo: e-Manuscrito, 2022, p. 82-96.

GONÇALVES E SILVA, Petronilha Beatriz. Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil. **Revista Educação**, Porto Alegre, Ano XXX, n. 3, v. 63, p. 489-506, set./dez. 2007.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um Novo Paradigma Estético. São Paulo: Editora 34, 2006.

LEAL, Dodi. **Coletivo metaxis**: cartografias comunitárias de um teatro do oprimido marginal. Em: Baltazar, Márcia Cristina (orga.). **Teatro na Margem**. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 211-260.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho** – ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

MACHADO, Marina Marcondes. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. **Rascunhos**, Uberlândia v. 2 n. 1 p. 53-67, jan.-jun. 2015.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade**: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MELO, Salvio Fernandes de. Saberes e corpos insurgentes. A potência das corpoéticas periféricas. **Revista Cidade Nuvens**, v.1, n. 5, p. 37-44, 2022

PIMENTEL, Lucia Golvêa; MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Docência em Arte no contexto da BNCC: É preciso reinventar o ensino/aprendizagem em Arte? **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 220-231, maio/ago. 2018.

PUPO, Maria Lúcia; VELOSO, Verônica. Ação cultural e ação artística: territórios movediços. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 1-21, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Nas margens do político. Lisboa: KKYM, 2014.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SCHECHNER, Richard. O que pode a Performance na Educação: uma entrevista com Richard Schechner. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 23-35, mar./ago. 2010. Entrevista concedida a Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do Currículo. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença** - a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

VELOSO, Graça. **Os saberes da cena e o recorte da pedagogia do teatro**: uma possibilidade metodológica. Em: HARTMANN, Luciana; VELOSO, Graço (Org.). **O Teatro e suas Pedagogias**: práticas e reflexões. Brasília: Editora UnB, 2016, p. 29-44.

WENDERS, Wim. **Cinema além das fronteiras**. In: MACHADO, Cassiano Elek (Org). **Pensar a Cultura**. Porto Alegre: Arquipélado Editorial, 2013, p. 51-70



CONSTRUÇÕES POLIFÔNICAS¹ E SUAS REVERBERAÇÕES NO CENÁRIO TEATRAL.

CONSTRUCCIONES POLIFÓNICAS Y SUS REVERBERACIONES EN EL ESCENARIO TEATRO.

POLYPHONIC CONSTRUCTIONS AND THEIR REVERBERATIONS IN THE THEATER SCENARIO.

Osmar Vanio Fernandes².
<https://orcid.org/0000-0002-4363-9491>

Resumo

O artigo tem como finalidade, estabelecer relações entre os escritos de Michel Foucault, Arnold Aronson, Andrew Filmer e Michel Corvin, utilizando esses pensamentos para amalgamar nosso pensamento quanto à construção e utilização dos espaços “cênicos” e seus desdobramentos. Navegaremos aqui na companhia dos textos *“De espaços outros”, “Olhando para o abismo”, “Acts of Assembly” e Polieri: o criador da cenografia moderna.* Buscamos compreender a partir dessas referências a noção de Espaço, Arquitetura e Teatro, e principalmente entender como essas relações imbricam umas nas outras, permitindo a criação de diálogos inteligíveis e dinâmicos entre si. Assim, fazemos a análise dos textos imprimindo aos pensamentos desses pesquisadores do espaço/cênico, nosso pensamento e considerações quanto a questões como espaço, arquitetura e as tecnologias que movimentam e dinamizam o fazer teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Performance; Teatralidade; Arquitetura da cena; Tecnologia.

RESUMEN.

El propósito del artículo es establecer relaciones entre los escritos de Michel Foucault, Arnold Aronson, Andrew Filmer y Michel Corvin, utilizando estos pensamientos para amalgamar nuestro pensamiento sobre la construcción y el uso de espacios “escénicos”

¹ O referido artigo surge, em função de discussões levantadas na disciplina: Estudos Avançados em Processos e Métodos da Criação Cênica, ministrada pela Professora Dra. Evelyn Furquim, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

² Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), bolsista CAPES. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del - Rei (UFSJ). Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

y sus consecuencias. Navegaremos aquí en compañía de los textos “Desde otros espacios”, “Mirando al abismo”, “Actos de asamblea” y Polieri: el creador de la escenografía moderna. Buscamos comprender, a partir de estos referentes, la noción de Espacio, Arquitectura y Teatro, y principalmente comprender cómo estas relaciones se superponen entre sí, permitiendo la creación de diálogos inteligibles y dinámicos entre ellas. Así, analizamos los textos, reflejando el pensamiento de estos investigadores espaciales/escénicos, nuestros pensamientos y consideraciones sobre temas como el espacio, la arquitectura y las tecnologías que mueven y dinamizan la producción teatral.

PALABRAS-CLAVE: Espacio; Actuación; Teatralidad; Arquitectura escénica; Tecnología.

ABSTRACT.

The purpose of the article is to establish relationships between the writings of Michel Foucault, Arnold Aronson, Andrew Filmer, and Michel Corvin, using these thoughts to amalgamate our thinking regarding the construction and use of “scenic” spaces and their consequences. We will navigate here in the company of the texts “From other spaces”, “Looking at the abyss”, “Acts of Assembly” and Polieri: the creator of modern scenography. We seek to understand, from these references, the notion of Space, Architecture and Theater, and mainly to understand how these relationships overlap with each other, allowing the creation of intelligible and dynamic dialogues between them. Thus, we analyze the texts, reflecting the thoughts of these space/scenic researchers, our thoughts and considerations regarding issues such as space, architecture and the technologies that move and dynamize theatrical production.

KEYWORDS: Space; Performance; Theatricality; Scene architecture; Technology.

ASSEMBLEIA E ESPAÇO PERFORMÁTICO. AÇÕES E CONSTRUÇÕES QUE COMPÕEM O FAZER TEATRAL.

Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso (Foucault *apud* Aronson, 2016, p.163).

Entender o fazer teatral e os meandros que o permeia pode ser um tanto difícil, contudo, ao buscarmos em nosso arcabouço e nas áreas da vida como a Arte, Comunicação, Arquitetura, Ciências entre outras, informações, conseguimos de alguma forma acessar certas camadas que muitas vezes nos permite tangenciar, tocar mesmo que de leve, algo que explique ou mesmo que nos traga uma definição coerente do que seria de fato o fazer teatral, suas múltiplas linguagens, para assim, questionamos, se é possível defini-lo atualmente?

Como nos afiança Arnold Aronson, citando Michel Foucault, nos encontramos em uma época em que tudo está próximo e longe ao mesmo tempo. Neste sentido, estar no interior de Minas Gerais e

poder assistir a um espetáculo de teatro apresentado em tempo real na Alemanha, França ou Itália, por exemplo, é o que torna toda essa utopia possível.

Há quarenta ou cinquenta anos, diríamos ser impossível a façanha de aproximar o perto e o longe, muito provavelmente não imaginávamos essas barreiras sendo quebradas, contudo, havia pessoas formulando pensamentos com o propósito de tornar essa ideia um ato praticável, principalmente no meio artístico. Ao estudarmos as propostas do cenógrafo/diretor teatral Jaques Polieri, como nos propõe Michael Corvin, encontraremos aí, alguém que de certa forma estava pensando à frente do seu tempo.

Michael Corvin, ao relatar em seus escritos “*Jacques Polieri: criador de uma cenografia moderna*” nos brindou com relatos que presentemente nos possibilita (re) pensar o fazer e o fruir teatral. Claro que, ao se falar de Teatro, temos muitas variáveis para analisar e várias possibilidades de construir nossa linha de raciocínio. No entanto, gostaria de propor algumas reflexões a cerca de espaços, reuniões ou assembleias e performances, assim também como a arquitetura, a partir da fala de Corvin, perpassando por Foucault, Aronson e Filmer. Estes autores, diretores e pensadores, que desenvolvem conceitos importantes quanto à questão espaço e arquitetura, entre assuntos que pensamos ser importantes.

Compreendendo que por arquitetura, podemos ampliar ainda mais nossa linha de entendimento, pois a palavra em questão pode nos sugerir várias conotações, assim com a palavra espaço. Por Arquitetura, podemos entender: “arte ou técnica de organizar e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de atividades humanas”, contudo, como seres humanos que somos e com o poder de adequar as palavras a partir de nossas necessidades, arquitetura pode ser definida também como forma de organizar pensamentos, ações, entre outras coisas.

Para tanto, abreviamos a palavra arquitetura para: arquitetar³, resumindo, transformamos um substantivo em um verbo, cuja ação é: o ato de arquitetar, ou seja, construir para além dos espaços físicos visíveis, com isso, passamos a construir algo a partir do subjetivo. Passamos, assim, a arquitetar pensamentos como quem arquiteta, constrói espaços físicos.

Dando um salto nas informações trazidas, passamos a pensar na arquitetura da cena, que segundo Corvin (2016), pode ser entendida como cenografia, sabendo que a mesma faz apelo a outra arquitetura, a do espaço físico, espaço esse que quando performado vai nutrir-se de outras arquiteturas/espaços físicos como ruas, praças, estádios, igrejas, entre outros. Corvin vai nos informar sobre a arquitetura do movimento, a qual, podemos explicar e neste sentido exemplificando como Polieri transforma o movimento no Alpha e no Ômega de suas criações cenográficas.

³ Grifo nosso.

Ao trazer para a cena teatral a concepção do movimento, Polieri, rompe de alguma forma com algumas estéticas a muito instituídas no cenário, criando outras possibilidades para entender e fruir uma obra. É desse jeito que Polieri, vai impulsionar o meio artístico de seu tempo, propondo para a cena teatral aquilo que para muito parecia ser impossível. Polieri vai trazer o movimento para esfera não só do corpo, mas também para o cenário e para a plateia, contudo, sobre isso falaremos mais a frente.

Como homem de Teatro e sempre a frente de seu tempo, Polieri, vai, assim como outros pensadores do Teatro, revitalizar esse fazer. Muito provavelmente, poderíamos dizer que Polieri, era, como define Eugenio Barba, no livro *Além das ilhas flutuantes* (1991), um viajante da velocidade⁴. Isso por que no início do século XX, quando ainda não havia internet ou uma forma de fazer transmissões simultâneas, de uma apresentação, quando o desenvolvimento tecnológico dos eletrônicos dava seus primeiros passos, esse mago das tecnologias emergentes, realizou uma “vídeo transmissão intercontinental” “online⁵”, simultânea e interativa entre Nova York, Tóquio e Cannes⁶, projetadas em telas gigantes” (Corvin, 2016, p. 192). Polieri se valeu da tecnologia existente naqueles idos de 1983, utilizando satélites para a realização de tal feito.

Contudo, Polieri ousou mais, formulando espaços cênicos que se moviam, plateias que podiam ver simultaneamente seus espetáculos nos palcos ou em telas de vídeo espalhadas pelo espaço. Polieri arquitetou várias formas de mover a cena/plateia, e se fazer ver dentro do espaço cênico. A partir do pensar “o como fazer”, ele acabou possibilitando, aqui que muitos diriam ser impossível se realizar nas artes cênicas.

É a partir do pensar e realizar algo com as ferramentas que você possui no momento, como fez Polieri, naqueles idos dos anos de 1980, que buscamos entender o ato de arquitetar pensamentos que muitas vezes nos permite construir relações às quais tende a solidificar de forma positiva aquilo que imaginamos, buscando construir dentro dessas relações espaço que, como nos afiança Foucault (2013) “se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações”. E entendendo também que “alocação é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos” (Foucault, 2013, p.114). Assim, podemos pressupor aqui uma semelhança entre pensamentos e ações, pois pensar espaço como nos informa Foucault, e encontrar neles semelhanças às quais no indicam Corvin, é de certa forma exercitar

⁴ Termo usado por Eugenio Barba para exemplificar alguns tipos de atores/atrizes.

⁵ Utilizamos essa palavra, por falta de outra que possa explicar melhor o que ele fez.

⁶ Essa façanha foi realizada por Polieri, em 1983.

não só o pensamento como ferramenta de construção, assim como confirmar a eficácia desse espaço na prática, como nos indica Corvin/Polieri.

Neste tocante, Corvin nos informa ainda que Polieri auxilia na transformação do espaço cênico, tornando-o performático, ou seja, ao fazer com que o espaço alocado para determinadas apresentações, se movesse, ele garantiria ao local uma possibilidade de performar. Como os atores que por esses espaços se moviam, buscando se relacionar com aqueles que estavam lá para vê-los, essa plateia também se movimentava, tornando recíproca essa relação. Neste espaço pensado por Polieri, no qual o movimento ganhava protagonismo, atores, plateia e cenário moviam-se de forma indistinta, ou seja, além da cena em movimento, tínhamos também a plateia se movendo, e algumas vezes, o próprio cenário tinha seu movimento, criando assim sensações outras. Tornando-se assim,

o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões, detém em si qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente ou, então, é um espaço obscuro, caótico, saturado: é um espaço do alto, um espaço dos cima ou é, ao contrário, um espaço de baixo, um espaço da lama; é um espaço que pode ser corrente como a água viva; é um espaço que pode ser fixado, imobilizado como a pedra ou como o cristal (Foucault, 2013, p.115).

Nesse sentido, o espaço pode ser dinamizado, explodido, reconstruído, realocado, expandido e também pode se tornar um lugar de encruzilhadas, no qual segundo Foucault, cada linha dita um destino diferente e ao se encontrar no meio, ele encontra em si algo em comum e esse algo pode ser uma visão, um sentimento, um olhar diferente ou mesmo uma nova perspectiva. Portanto,

é preciso notar que o espaço que aparece hoje no horizonte de nossas inquietações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço tem, na experiência ocidental, uma história, e não é possível ignorar esse entrecruzamento fatal do tempo com o espaço (Foucault, 2013, P. 113).

Podemos pensar aqui em múltiplos universos, múltiplas possibilidades, nos quais as convergências dependem do sentido dos fios, que são nestes momentos de entrecruzamentos que elas se tocam, se assemelham, criando aí essas possíveis relações de sentimentos. Que como nos informa Foucault, não temos como ignorar.

A partir desse pensamento de Foucault, que exalta a relação espaço, tempo, realocamos nosso pensar para o que nos diz Filmer. Quando essa relação espaço tempo é transposta para o Teatro, local em que segundo Filmer, “o espaço reina soberano”, podendo ao mesmo tempo, encontrar-se como espaço/edifício, local de performance e mesmo lugar de assembleia, no qual o Teatro pode performar, mover-se, constituindo-se de novas experiências, como, por exemplo, a realocação da plateia para o palco ou mesmo para o urdimento, para os bastidores ou até para uma festa que tem seu início dentro do teatro. Assim, ele, o espaço,

parece apontar para longe do culto do edifício-objeto como intervenção separada do espaço cívico que o cerca” e que muitos dos projetos exibidos “ofereceram relações entrelaçadas entre grandes espaços urbanos ou paisagens e o local ou locais específicos das performances” (Weinstein *apud* Filmer, 2022. p. 327-328).

É a partir dessas performances, arquitetadas muito em função do local em que se encontram aqueles que podem ver o que está sendo feito e neste sentido pode-se pensar o espaço da rua, do mercado, da biblioteca, dos centros e salões comunitários que possibilita ao Teatro ser visto e pensado para além do edifício/objeto⁷.

Como Polieri, necessitamos ver, pensar e construir nossas referências cênicas, principalmente em função daquilo que o meio em que nos encontramos nos possibilita ter e fazer, buscar pensar o mais com menos, usar a tecnologia que nos cerca conforme o que ela pode nos oferecer, e principalmente, atuar com ela em função daquilo que queremos mostrar, sem deixar que sejamos escravizados por essa tecnologia, ou mesmo pelo espaço e sua concepção inicial. É preciso quebrar paradigmas, romper com estéticas e principalmente (re)alocar nosso olhar para pontos no espaço, nunca observados, olhados, nas não explorados em sua totalidade.

ESPAÇOS DESCENTRALIZADOS E SUA RELAÇÃO COM A ASSEMBLEIA.

A performance possui o poder transformador de gerar espacialidade (Fischer; Lichte *apud* Filmer, 2022, p.327).

Evocar uma definição de espaço no qual o Teatro deve ou pode acontecer, torna-se um tanto ambíguo, uma vez que podemos entender que para esse fazer, muitas vezes o Teatro necessita somente da presença das pessoas que veem e daqueles que fazem. Assim, muitos são os espetáculos que acontecem em lugares inusitados, lugares que em determinados momentos não haviam sido pensados para essa finalidade, como é o caso, por exemplo, da montagem do espetáculo *Hamlet Sincrético*⁸, do Grupo de Teatro Caixa-Preta⁹ da cidade de Porto Alegre no Rio Grande do Sul.

Nesta montagem, o diretor Jessé de Oliveira optou por ocupar uma ala do antigo Hospital São Pedro, que, por sua vez, era lugar no qual eram alocados aqueles (as) tidos (as) como loucos (as). Neste contexto, coadunamos com o que nos informa Fischer-Lichte (2028), que “a performance possui o poder transformador de gerar espacialidades”. Nesta seara, muitos outros diretores de teatro experimentaram

⁷ Podemos definir edifício/objeto, como aqueles espaços onde o Teatro normalmente é posto, com suas salas fechadas, repletas de regras que não podem ser quebradas, respirando ali suas tabuas sagradas.

⁸ O espetáculo estreou em 2005.

⁹ Grupo de Teatro formado por Jesse de Oliveira, no qual o objetivo principal é mostrar o protagonismo de artistas negros.

com seus grupos essa possibilidade a qual o ato performático tanto incita. Sobre o Grupo de Teatro Caixa-Preta e a montagem de Hamlet Sincrético, falaremos mais a frente.

Em São Paulo, o diretor Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem, exploraram ao máximo esse conceito no qual a utilização do espaço cênico extrapolava a caixa cênica, Araújo e seus atores/atrizes além de diretores de Teatro como José Celso Martinez Corrêa, Gerald Thomas, Ulisses Cruz, entre outros, muito provavelmente imprimiram no cenário cultural de São Paulo e do Brasil a possível implosão do espaço cênico tradicional, operando suas criações em espaços outros, repletos de histórias e memórias, auxiliando na forma de construir e contar suas histórias a partir de espaços outros.

Assim, Araújo e os integrantes do Teatro da Vertigem, iniciaram sua trajetória com a montagem do espetáculo “*O paraíso perdido*” em 1991, espetáculo que teve sua estreia na Igreja de Santa Ifigênia em São Paulo, depois “*O livro de Jó*” em 1995, no qual ocuparam uma ala desativada do hospital Humberto Primo também em São Paulo e por fim “*Apocalypse 11*”, no ano 2000, no qual a montagem acontece no antigo presídio desativado do Hipódromo. O Teatro da Vertigem ainda trilharia caminhos mais complexos que esses espaços anteriormente propostos, como, por exemplo, montar um espetáculo no qual o palco seria o poluído Rio Tiete, na cidade de São Paulo. Ações como essas propostas por artistas como Araújo, Oliveira, entre outros diretores, cenógrafos, arquitetos, é que têm movimentado e revitalizado o fazer teatral no Brasil e em todo o mundo.

Ao se deixar inundar por possibilidades outras de construção de espaço, como nos propõe o ato e, ao performarmos esses espaços, realizamos novas sinapses de comunicação, criamos novos meios de ver e sermos vistos, abrimos campo para novos diálogos. Fazendo daquilo que em determinado momento era considerado “velho”, ser potencializado pelo simples fato de, ao deslocá-lo, mudamos o nosso olhar, nosso entendimento. Ao mudarmos a forma de olhar, conseguimos inserir ali outros discursos, potencializando novas possibilidades de diálogos e mesmo de ampliação de espaços, rompendo com velhos dogmas, para ver surgir novas possibilidades como, por exemplo, um barco ou um rio como palco, o espaço da parede como zona de atuação, como nos sugere a diretora Debora Colker, na qual a atuação possa acontecer com o auxílio de elementos tecnológicos, entre outros artifícios.

Compreendendo assim, o que nos informa Filmer, quando afirma que:

Os espaços de performance proporcionam diferentes condições de encontro, relação, aparência e participação por meio de sua localização e posição, sua articulação do espaço, os materiais de que são construídos, as formas como são gerenciados e programados, e suas histórias (Filmer, 2022, p. 324).

Nesse sentido, podemos nos apropriar de um espaço, como nos apropriamos de pensamentos, ao nos apropriarmos tanto de pensamentos quanto de espaços, possibilitamos aos mesmos, tornar-se

discutível, criando assim sua zona performática, na qual pensamento e ação, adequação de espaço e comunicação tornam-se sinônimos de diálogos possíveis. E muito provavelmente é a partir desses diálogos em locais adequados que nascem nossas relações com as assembleias, como nos informa que Filmer.

Nesse contexto, os escritos de Filmer versam sobre a questão da Pandemia de Covid 19, enfrentada pelo mundo nos anos de 2020/21/22, com consequências ainda hoje, contudo, tomamos emprestado esse pensamento para podermos falar das reuniões/assembleia como algo transformador. Reuniões essa que a pandemia de Covid 19, muito provavelmente auxiliou a disseminar, isso por que novas maneiras de produzir encontros foram pensadas.

Se num contexto geral, as reuniões/assembleias propostas de forma online, num primeiro momento eram pensadas para construir caminhos para acessar culturalmente um público neste sentido, trazemos aqui as reuniões pensada para o disseminar a cultura do Teatro. Em um dado momento, essas mesmas reuniões/assembleias, passaram a ser pensadas com o intuito de: “resgatar, salvar, protestar, conquistar, reivindicar”, direitos, necessidades, anseios” de pessoas, comunidade e grupos sistematicamente subalternizados.

Somando a todas essas questões, seja de forma remota ou presencial, o Teatro de certa forma encontra-se encabeçando movimentos como esses, no qual as praças, salas, espaços diversos ou mídias digitais são sempre tomados por apresentações, atos performáticos, shows, e várias outras atividades, muitas vezes com o intuito de mobilizar pessoas e entidades governamentais a se posicionarem em função de alguma urgência, seja ela social, ambiental, planetária de âmbito nacional ou mundial.

Em Belo Horizonte, por exemplo, tem acontecido com certa frequência um movimento no qual, encontros e diálogos são travados em função do fazer e do fruir o Teatro, cuja temática e o protagonismo são para os artistas negros, periféricos, o evento, que aqui chamaremos de reunião/assembleia, leva o nome de segundaPRETA, cunhado dessa forma, mesmo que possa parecer, estranho, acontece nas segundas-feiras, no espaço do Grupo de Espanca Teatro, situado à rua Aarão Reis nº 542 no centro da capital mineira.

Esse ato de reunião/assembleia, na qual o corpo negro se torna o contador de suas histórias, auxilia na criação de mecanismos as quais uma correção de rota muitas vezes é feita. Isso por que, como nos afiança Filmer; “os corpos não apenas reúnem e reivindicam seu direito de aparecer, mas, também, segundo Butler, se mantêm e dão visibilidade às formas sociais que buscam de maneira mais geral” (FILMER, 2022, p. 335). Essas ações de correções de rota, só se tornam possíveis e ocorrem pelo simples fato de que o Teatro,

é a única arte da representação que usa o próprio objeto a ser representado como significante. Em outras palavras, sobre o palco, uma mesa é representada por uma mesa; uma pessoa representada por uma pessoa e o espaço de um quarto representado pelo espaço de um palco (Aronson, 2016, p. 154).

E são normalmente nesses espaços de reunião/assembleia que a comunicação se faz, reivindicando principalmente a ampliação de vozes que durante muito tempo foram e, estão sendo reprimidas. Neste tocante, podemos coadunar como a afirmação de Aronson (2016) “olhar para o palco é olhar para um mundo de mistérios, mas também, eu acredito em um mundo de terror”. Contudo, não podemos descartar a afirmativa trazida pelo mesmo Aronson nos explicando que:

existe, é claro, formas de teatro onde a fronteira é propositalmente rompida, em que os espectadores são convidados para o palco ou que os performers invadem a plateia. (Aronson, 2016, p.160).

É neste deslocamento de olhar, de postura, de forma de pensar que o Teatro se faz e é também a partir deste deslocamento, deste romper de fronteiras as quais Aronson nos reporta, que pensamos se amalgamar essas reuniões/assembleias como as realizadas pela segundaPRETA. Reuniões/assembleias nas quais podemos perceber a expansão do espaço cênico, sua mobilidade e principalmente seu momento performático, isso porque, as ações propostas e o espaço, assim como o público, “traz para o teatro outros mecanismos de percepção possível e necessidades emocionais” (Aronson, 2016, p.165). Emoções essas que durante muitos anos encontravam reprimidas.

Portanto, podemos pensar os espaços físicos e performáticos do Teatro para além de suas paredes, janelas, telhados, sacadas, entre outros. Esse espaço pode e deve ser pensado em função dos corpos que nele se apresenta, nas formas e histórias que buscam serem contadas, em seus espaços expandidos e em função daqueles a quem a história constrói significados outros.

Que saibamos abrir espaços etéreos, que possam ser transformados em um campo fértil para reconstrução/construção de histórias, fábulas, contos, dramas de vida e morte, espaços nos quais as histórias passam ter importância.

CORPO, ESPAÇO E RELAÇÕES: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A ARTE E A NATUREZA.

O teatro é como um personagem quixotesco (Aronson, 2016, p. 157).

Muitas são as ações pensadas e executadas por artistas no intuito de estabelecer uma comunicação direta com aqueles para quem estão falando, como exemplifica muito bem Aronson, reverberando os preceitos de Foucault, quando esse afirma que “a época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado distante, do disperso, perto” (Foucault *apud* Aronson, 2022, p.164).

E é nesse estado de compreensão do perto/longe, do conectado/desconectado, das muitas simultaneidades não só no campo artístico, mas em toda vida, que acredito de fato estarmos consolidando nossa entrada e permanência no processo de entendimento de contemporaneidade de nossa época, ou seria do Antropoceno¹⁰? Neste sentido, olhando para o Teatro como uma potente e dinâmica forma de estruturar relações, entendendo com isso, seus mecanismos de construção, feitiço e aprimoramento, vendo nas ferramentas por esse teatro trabalhado, o avanço do conhecimento, e a dinâmica no uso das tecnologias por ele aperfeiçoado. Ferramentas essas que apontamos, por exemplo, como a performance, que se enreda nesse espaço e cria condições para progredir com diálogos que até certo momento de nossas vidas seriam impossíveis de fazermos, questões sociais, políticas e humanitária que em muitos momentos deixávamos de questionar. Assim, Filmer nos afiança que a performance é:

dinâmica, e os espaços de performance também são dinâmicos. São lugares de encontro, aparência, imaginação e resistência. E eles são um meio necessário pelo qual continuamos a descobrir como viver juntos em nosso mundo animado, mas fraturado e danificado (Filmer, 2022, p. 342).

Percebemos que são nessas fraturas que muitas vezes dialogamos, muito provavelmente porque, são nesses lugares que nossas dores muitas vezes se cruzam, criam relações de entendimento. Na dor performamos encontros que estabilizam as fraturas advindas de encontros anteriores e são nesses atos performáticos, propostos em espaços nos quais exista uma proximidade com o público, no qual os olhares se cruzam, rompendo linhas tênues de relações tão díspares que o ato de assembleia se instaura, modificando-o e dando a ele, novas conotações como, por exemplo, espaço de reivindicação, de socialização, de vivência, de troca, de construção de conhecimento, de relação de respeito e construção de espaços outros.

Assim, o espaço que o Teatro contemporâneo reivindica é aquele tocado de sensibilidade, de afeto, espaço que pode ser representado como espaços de troca, como nos afiança Filmer ao trazer referências do espaço físico utilizado pela bailarina e coreógrafa Anna Halprin pelo,

famoso deck de dança da coreógrafa Anna Halprin - co-projetado por seu marido paisagista Lawrence Halprin nos terrenos de sua casa na Califórnia na década de 1950 - serve como o que Adrian Heathfield chama de “arquitetura fantasma” (Filmer, 2022, p. 339).

Nesse deck, as relações construídas muito provavelmente vão além da relação espaço e forma, ao olharmos para a sua concepção, notamos o carinho e o respeito com que o mesmo é posto ali. Esse deck, no qual são realizados ensaios e apresentações de dança, foi projetado segundo Filmer, para que

¹⁰ Trata-se de uma nova época geológica moldada pela humanidade e que está em andamento. Assim é definido o conceito de Antropoceno pelos cientistas.

tanto o artista quanto o expectador pudesse sentir a natureza que o envolve, abrindo assim uma conexão com algo que o pudesse levá-lo para além do sentido visual, é como se a pessoa que o projetou quisesse nos dizer “olhe para dentro de si e verá tudo que necessita ver para compreender o que se encontra fora”.

Nesse espaço em questão, o ambiente que envolve seu entorno, forma uma arquitetura que compõe e dialoga com o todo. Estruturando o conceito contemporâneo de não lugar pensado por Foucault, e amplamente debatido por outros pensadores. Nesse sentido,

a forma não retangular do deck de dança força uma reorientação completa no dançarino. Os pontos de referência habituais se foram e, no lugar de um espaço cúbico todo confinado por ângulos retos com frente, costas, laterais e topo – uma caixa dentro da qual se mover – o espaço explode e se torna móvel. O movimento num espaço em movimento, descobri, é diferente do movimento dentro de um cubo estático (Filmer, 2022, p. 340).

Ou seja, ao ampliarmos nosso olhar para além desse espaço não cubico, em relação direta com o outro, nos possibilita romper com dogmas, construções e sentidos já postos. Filmer vai nos informar ainda que:

O deck de dança de Halprin e o Maynard Abercych catalisam agenciamentos de ação recíproca humana e não humana e oferecem modelos diferentes, mas alinhados, de espaço de performance em que a performance ocorre em e através de espaços vivos em movimento (Filmer, 2022, p. 340).

Entendendo como espaço vivo, aquele em que todas as formas de vida se respeitam, assim, ao adentrar a natureza, que compõe o espaço do deck de dança da bailarina e coreógrafa Anna Halprin, notamos que o mesmo é alocado e envolvido pela natureza, a construção deste espaço segue regras nas quais toda vida importa, toda vida presente faz parte do ato de performance, quando esse encontra-se em movimento.

Assim, natureza e homem/mulher/criança/ser humano, quando se encontram nesse espaço, conseguem coexistir e essa coexistência é pensada também para além desse lugar, no qual o deck de dança é só um primeiro motivo.

ARQUITETURA CÊNICO TEATRAL. A QUÍMICA ENTRE O ESPAÇO E O TEATRO.

Os espaços não precisam ter sido projetados por um arquiteto; eles podem ter sido criados por cenógrafos, artistas ou pelas próprias comunidades. Eles podem ser o resultado de um planejamento cuidadoso ou de uma ação repentina e urgente (Filmer, 2022, p.341).

Durante todo esse escrito, temos falado de espaço, buscando relacioná-lo as questões cênicas, assim, adentramos novamente nessa seara, com o intuito de estabelecer conexões outras, ou seja, buscaremos agora relacioná-lo ao que nos sugere Filmer (2022, p. 341) ao questionar: “O que o seu espaço faz; como funciona?”.

Entendemos hoje que o espaço cênico vem sendo descentralizado, isso é, muitos são os artistas que buscam relacionar suas obras a um diálogo que está para além da sala preta, dá muito utilizada caixa cênica. Não devemos entender com isso que seja necessário “jogar fora a criança com a água do banho”, que devemos com isso extinguir a caixa cênica e só fazer Teatro em locais alternativos, longe disso. Essa relação com “espaços outros” como nos afirma Foucault, permite que (de)sacralizemos nosso olhar, possibilitando assim, construir relações que de certa forma nos desvincule do que Aronson nos tem afirmado sobre como somos e nos formamos.

O que vemos e como o vemos, é modelado pela nossa cultura. Então, como reconhecemos nosso mundo quando o vemos sobre o palco? O mundo refletido no palco no início do século XX parecia muito distinto daquele da metade do século XIX e diferente do que parecia ser no final do século XX. Eu posso dizer com certeza que daqui a cem anos, ainda vamos ver novos mundos. (Aronson, 2016, p.161- 162).

Partindo dessa relação espaço/arquitetura/cênica, construímos ao longo de muitos anos uma alquimia relacionada ao fazer e ao mostrar. Se em determinado momento de nossa vida, o ir ao Teatro era um acontecimento social, no qual o ser visto naquele espaço era o mais importante, hoje nos perguntamos: “Como criar espaço para a aparição de indivíduos e/ou comunidades? Como negociar as diferenças sociais e culturais?” (Filmer, 2022, p.341). E essa negociação tem tornado o espaço cênico cada vez mais discutível. Acredito que nunca se falou tanto em espaço cênico e sua função, desde o início do século XXI. É como se, “ao olhar para esse abismo” (Foucault *apud* Aronson, 2016, p.157), que é o palco de teatro repleto de palavras, formas, verso, imagens, cores e percebermos que todas essas coisas nos olhassem de volta, lançando em nosso íntimo questionamentos ainda mais profundos.

Questionamentos esses aos quais ainda não temos uma resposta, contudo, são essas inquietações levantadas, que faz com que nos movamos nesse grande poço de areia movediça, que em alguns momentos nos engole e que em outros nos regurgita, para de novo nos engolir, até que consigamos nesse movimento cíclico, formular respostas satisfatórias, e só assim sairmos desse ponto, para cairmos em outro e assim iniciar novamente nosso exercício de construção de conhecimento, uma vez que somos aquilo que vemos, ouvimos e tocamos. Assim, é necessário que, como nos sugere Filmer (2022, p.161), consigamos reparar (ver, enxergar) a luz, não só “aquilo que ela ilumina”.

Ao lançarmos nosso olhar para aquilo que é feito pensado para além da caixa cênica, e seja esse além aquilo que se encontra contido dentro desse espaço como, por exemplo, atores e monitores de vídeo atuando juntas, projeções feitas em espaços e locais simultaneamente, nos quais muitas vezes não sabemos se o ator se encontra no palco ou se ele é trazido ao palco pelo recurso tecnológico. Tudo isso

nos dá o sentido e o entendimento para o que chamamos de descentralização, coadunando com tudo isso, a possível química de relacionamento que pensamos existir entre teatro/vídeo/espço.

Muito provavelmente poderíamos aqui evocar a ideia de espelho levantada por Foucault, ou mesmo suas ideias de heterotópias¹¹ pensadas para os muitos lugares ou espaços possíveis e sua relação como o humano. Neste tocante, trazemos para de discussão a montagem do espetáculo *Hamlet Sincrético* do já citado Grupo de Teatro Caixa- Preta.

Ao propor um diálogo com o texto de Shakespeare, o diretor Jessé de Oliveira rompe com os limites tênues entre espaço, linha e tempo, para (re)compor de forma onírica uma relação com algo que muitos julgam ou julgavam esgarçada pelo tempo e por muito já ter sido feita, ter sido falado. Existem pessoas que afirmam não haver mais nada que extrair dos textos de Willian Shakespeare, contudo, o diretor de Teatro Jessé de Oliveira nos mostra o contrário.

Oliveira opta por mostrar sua visão de Hamlet, num espaço ressignificado, ou seja, ao levar sua visão de Hamlet para um antigo hospital psiquiátrico abandonado, ocupando corredores e salas repletas de memórias outras, nas quais essas memórias acabam imbricando nas memórias do bardo¹² inglês, ou seja, o Hamlet pensado por Oliveira rompe o véu tênue que o liga ao Hamlet de Shakespeare, para comunicar-se com os ocupantes do espaço pensado em pleno século XXI.

A adequação do texto ao espaço e ao momento demonstra o quanto essa descentralização do texto/espço tem auxiliado no entendimento de que como os afiança Foucault (2013, p.116) “não existe uma só cultura no mundo que não constitua heterotopias”, neste sentido, Oliveira extrapola, ou seja, vai além do que Foucault propõe como heterotopia, ao trazer para as cenas de Hamlet, elementos da cultura afro-brasileira, ou seja, toda uma relação de sincretismo, alegria e mestiçagem vai compor a existência e questionamento de Hamlet.

Se para Shakespeare, o dilema de Hamlet estava contido na questão “ser ou não ser...” para Oliveira, essa questão vem repleta de signos novos, uma vez que seu Hamlet além do sincretismo, tem a doce essência e sabor de se saber negro, retinto, banhado em samba, alimentado por funk e o beijado pelos Orixás de todas as matizes. Nesse Hamlet, seu dilema é se questionar: “ser ou não ser **NEGRO**, eis a questão”.

¹¹ Terno utilizado por Foucault, e se relaciona ao terno “espço”, nos fazendo entender que essa palavra pode ter vários significados.

¹² Expressão utilizada pelo diretor de Teatro Jessé Oliveira, quando se refere ao dramaturgo inglês, Willian Shakespeare.

Como pano de fundo, alimentando a história, segue as ações propostas por Shakespeare, ações como: traição, assassinato, luta pelo poder e tudo mais que somente Shakespeare poderia elencar tão bem na feitura de um texto.

Assim, retornamos a um questionamento feito por Filmer “O que o seu espaço faz; como funciona?” Em *Hamlet Sincrético*, o espaço pensado e usado por Oliveira, dialoga muito próximo com o espectador. Aqueles que estão ali para fruir veem de muito perto o olho do ator, é como se o abismo ressaltado por Foucault, estivesse clamando para ser olhado de volta. Nesse sentido, ator e espectador se tornam cúmplices não só de uma história trágica, mas também de uma relação de amor, ódio, sexo, mestiçagem e alquimia a qual só o palco nos proporciona.

Essa aproximação com o público proposto por Oliveira na montagem de *Hamlet Sincrético* faz com que “se um ator me encara, eu também me torno um ator sobre o singular e frequentemente ficcional mundo do palco” (Aronson, 2016, p. 156), a isso, se propõe as reflexões levantadas anteriormente.

Ao trazer para perto o espectador, lançando sobre ele um profundo olhar, Oliveira o convida a vivenciar de dentro as angústias e os dramas vividos por Hamlet. E nesse tocante, Oliveira conseguiu algo que nos é muito particular, ao trazer para o Brasil uma história que como muitos de seus habitantes, tiveram que cruzar o Atlântico, transposição essa, realizada por muitos, contra sua vontade, mas que assim como o texto do bardo inglês, esses homens e mulheres, curvaram-se a essa imposição, mantendo em seu âmago, as tradições que consigo trouxeram, nessa tradução/transposição.

Oliveira não reconstitui o caminho Brasil/África, o que ele faz, no entanto, é amalgamar essas relações e costurá-las montando assim uma colcha de retalhos na qual Shakespeare, Candomblé, Pentecostalismo, Samba, Funk e Loucura, se relacionem de forma harmônica, tendo como pano de fundo os espaços ocupados por loucos, degenerados existentes nas sombras das paredes e tetos de um hospital psiquiátrico.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

“o intuito da representação [...], desde a sua origem até hoje, sempre foi o de exibir um espelho da natureza” (Shakespeare *apud* Aronson, 2016, p.157).

Ao pensar esse escrito, tangenciando tanta informação e tendo que elencar aquilo que mais me tocou, fico imaginando como seria o exercício desses quatro pensadores se pudermos reuni-los para um colóquio, no qual o assunto principal seria: espaço, tecnologia, teatro, arquitetura e suas possíveis reverberações no universo teatral, num futuro próximo.

Claro, podemos fazer aqui muitas conjecturas, contudo, em qual delas nos apoiariamos? Como tomar como “verdade” somente um ponto de vista, neste sentido fica uma dúvida, temos mesmo que

fazer uma escolha, ou podemos e talvez devêssemos mesmo nos apoiar em todos os dizeres, todos os escritos. De minha parte confesso que dialogar com esses pensadores sem me deixar envolver, sem me sentir tocado por suas falas, foi um tanto difícil. Acredito que ao buscarmos relações e ao nos deixarmos tocar por aquilo que outras pessoas fazem ou dizem, auxiliam muito em nossa trajetória.

Assim, a imagem do espelho trazida por Foucault, é muito significativa, pois, nos mostra não só o que vemos e pensamos, mas também aquilo que abandonamos e que de alguma forma ficou armazenada em algum HD, esquecido em nosso cérebro. Pensar o espaço e todas as suas propriedades como: o não lugar; local de heterotopia; local de dessacralização, descentralização, local de assembleia, de ação e principalmente de partilha, de comunhão, muito provavelmente auxilia a ampliação de nossa visão como um todo.

Ao olharmos e entendermos a que um determinado espaço esta se referindo, potencializa em nós a construção de relações mais humanas, duradouras e principalmente mais estáveis. Como nos afiança Filmer ao dizer que “às energias inquietantes de manifestações e assembleias públicas, além de nos levar a pensar sobre as interconexões e interdependências entre o humano e o mais-que-humano” (Filmer, 2022, p.325).

Nesse sentido, o ato de pensar, nos leva a ver (olhar) e vendo conseguimos analisar, para assim formularmos respostas plausíveis para ações corretas em relação ao outro e o mundo que o cerca, sabendo que seu universo imbrica diretamente no meu. Não existe o “eu” no mundo, existe o “nós” como um todo e esse todo, está rodeado de espaços outros que de certa forma devem ser respeitados.

BIBLIOGRAFIA.

ARONSON, Arnold. Olhando para o abismo. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, 2016, p. 149-171. Disponível em: [OLHANDO PARA O ABISMO Arnold Aronson.pdf](#) > Acesso em 09/01/2024.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991.

CORVIN, Michel. Jacques Polieri: criador de uma cenografia moderna. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, 2016, p. 172-196. Disponível em: [JACQUES POLIERI_CRIADOR DE UMA CENOGRRAFIA MODERNA - MICHEL CORVIN.pdf](#) > Acesso em: 10/01/2024.

FILMER, Andrew. “Acts of Assembly”: exibindo espaço de performance na quadrienal de Praga de 2023. **A arquitetura, as práticas artísticas e o patrimônio cultural** • Reflexões contemporâneas, da teoria à prática. Rio de Janeiro, 2022, p. 323-345. Disponível em: [FILMER_ACTS OF ASSEMBLY EXHIBITING PERFORMANCE SPACE.pdf](#) > Acesso em: 07/01/2024.

FOUCAULT, Michel. De espaços outros. **Estudos avançados**, São Paulo, 2013, p. 113-122. Disponível em: [DE ESPAÇOS OUTROS.pdf](#) > Acesso em: 02/01/2024.

MORIYAMA, Victor. O que é o Antropoceno e por que esta teoria científica responsabiliza a humanidade? **National Geographic**. Publicado em: 16/01/2023 Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2023/01/o-que-e-o-antropoceno-e-por-que-esta-teoria-cientifica-responsabiliza-a-humanidade>> Acesso em: 18/01/2024.

OLIVEIRA, Jessé; LOPES, Vera. **Hamlet Sincrético**: em busca de um teatro negro. Porto Alegre: Caixa Preta, 2019.



A AVENTURA DO THÉÂTRE DU SOLEIL A PARTIR DOS FILMES DE ARIANE MNOUCHKINE. Legado, dispositivos de comunicação e pistas para o videoteatro pandêmico¹

THE ADVENTURE OF THÉÂTRE DU SOLEIL THROUGH THE FILMS OF ARIANE MNOUCHKINE. Legacy, communication devices and clues for pandemic video theatre

LA AVENTURA DEL THÉÂTRE DU SOLEIL A TRAVÉS DEL CINE DE ARIANE MNOUCHKINE. Legado, dispositivos de comunicación y pistas para el videoteatro pandémico

Julia da Silveira Carrera²

<https://orcid.org/0000-0003-4097-8719>

Felisberto Sabino da Costa³

<https://orcid.org/0000-0003-1849-2165>

Resumo

Este artigo investiga a filmografia do Théâtre du Soleil, procurando iluminar os pontos pelos quais a obra fílmica de Mnouchkine torna-se um suporte para análise de conceitos geralmente ligados à identidade da trupe francesa como a pedagogia, o multiculturalismo, a etnografia e a relação com o público ao longo de quase seis décadas. Soma-se, ainda, a análise do projeto de comunicação da trupe e da mediação tecnológica em suas criações, resultado do trânsito fluido entre o teatro e o cinema, como vetores para a reflexão a respeito do teatro realizado durante os anos da pandemia, mediado por câmeras e telas, potencialmente visto como videoteatro.

¹ Este artigo tem a pesquisa realizada entre 2018 e 2024 como base. Algumas referências são relacionadas ao momento da pesquisa e optamos por mantê-las mesmo após a revisão de 2025 porque acreditamos que elas sustentam o fluxo de reflexão que o artigo espera atingir.

² Doutora pelo PPGAC- UNIRIO (2023), com estágio doutoral na Université Paris 3- Sorbonne Nouvelle, sob direção de Béatrice Picon Vallin. É pesquisadora do Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica de Atuação (USP) e integrante do Théâtre du Soleil (França).

³ Docente-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Atua nas áreas de dramaturgia e teatro de máscaras. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.

Palavras Chave: Ariane Mnouchkine, cinema, multiculturalismo, pedagogia, Théâtre du Soleil, processo de criação, atuação, filme de teatro, comunicação, arte e tecnologia, pandemia, videoteatro.

Abstract

This article investigates the filmography of the Théâtre du Soleil, seeking to illuminate the points by which Mnouchkine's film work becomes a support for the analysis of concepts generally linked to the identity of the French troupe, such as pedagogy, multiculturalism, ethnography and the relationship with audiences for nearly six decades. In addition, the analysis of the troupe's communication project and the technological mediation in its creations, a result of the fluid transit between theater and cinema, as vectors for reflection on the theater performed during the pandemic years, mediated by cameras and screens, potentially seen as video theater.

Key Words: Ariane Mnouchkine, cinema, multiculturalism, pedagogy, Théâtre du Soleil, creation process, acting, theater film, communication, art and technology, pandemic, video theater

O Théâtre du Soleil não é um bom modelo econômico. É um bom modelo humano, artístico. É muito pedagógico, é muito inteligente. Não é só generoso. É visionário. É, simplesmente, bom. (MNOUCHKINE, 2022)

Sergei Eisenstein apontava que cada espetáculo deveria exigir não só um cenário original, mas um teatro próprio, incluindo o seu edifício e seus princípios de encenação, de forma que cada obra inaugurasse um teatro. Ariane parece seguir esse modelo e ultrapassá-lo, visto que a cada obra ela inventa princípios que alargam a própria linguagem da criação artística. Portanto, para as pessoas de teatro em todo o mundo, é um privilégio e uma responsabilidade pertencer ao mesmo momento histórico que Ariane Mnouchkine e o Théâtre du Soleil. Um privilégio porque nos torna testemunhas de uma das mais bem sucedidas trupes do teatro no Ocidente. E uma responsabilidade porque ao testemunharmos o fenômeno, sob a luz do Soleil, somos convocados a refletir a nossa própria teoria e prática, mesmo que correndo o risco da cegueira ou ofuscamento.

Neste sentido, um alívio é o fato de que a própria Mnouchkine se encarrega de desmistificar sua trajetória e seus princípios, desenvolvendo ações que alargam o alcance do Soleil para muito além dos arredores da Cartoucherie. Sua filmografia exerce a função de facilitar o acesso à obra, ainda que as dificuldades de legendagem, entre outras, sugiram ainda um longo percurso pela frente. Por outro lado, o Soleil desenvolveu atividades paralelas às criações em teatro e cinema que evidenciam o impulso de troca de saberes e compartilhamentos que norteiam a sua prática.

Nas próximas páginas tentaremos incluir algumas dessas ações de Ariane Mnouchkine que permitem, sobretudo por meio dos filmes, preencher algumas lacunas no inesgotável esforço de refletir sobre a amplitude e o alcance do Théâtre du Soleil.

Pedagogias, multiculturalismo e etnografia

As trupes longevas geralmente atravessam uma etapa que necessariamente leva à sistematização de uma pedagogia. Passados os anos iniciais de sua formação, o amadurecimento e envelhecimento dos integrantes, na maioria das vezes dá lugar ao acolhimento de novas gerações que, se por um lado, renovam o espírito e a força física, por outro precisam ser formadas, para se integrarem à equipe. Assim também aconteceu na experiência do Soleil, ainda que os processos formativos para atores estejam mesmo no DNA da trupe.

No início do Soleil, Mnouchkine transmitia ao seu grupo as aulas de Jacques Lecoq que ela própria frequentava e a cada nova pesquisa formal, novos mestres são convidados a formar o elenco do Soleil. E as fronteiras entre o palco e a técnica são tênues entre a trupe:

Mnouchkine não é atriz, ela se vê muito depressa como diretora, mas é capaz de subir em um palco, de substituir J. Derenne, vítima de um acidente em Londres, em 1789, ou ainda M. Azencot no papel de Madame Pernelle (*Tartufo*); ela atua em *Le Legs (O Legado)* de Marivaux, em 1972 sob a direção de J. C. Penchenat, e ensaiará o papel de Clitemnestra em *Os Átridas* (PICON-VALLIN, 2017, p. 51).

A pedagogia está entranhada no Théâtre du Soleil. Os processos de criação nascem acompanhados de treinamentos formativos e, como fica explícito nos documentários *Au Soleil Même la Nuit* (1997) ou *Todas por Uma* (2022), a criação da encenação pela direção envolve ferramentas pedagógicas e procedimentos didáticos. Ariane tem uma característica que a assemelha àqueles que desenvolvem um ofício sem ter passado por uma educação formal para ele: o permanente estado de aprendiz, a avidez por conhecimento, ou o estabelecimento de um ambiente em que o *não saber* está incluído.

Depois de *Os Gigantes da Montanha* programados no *Théâtre des Nations* em 1967, eu disse a mim mesma: se quero avançar, preciso sair do teatro à italiana, estou andando em círculos. Eu acho que ele me esmagou. Pensei em parar o teatro. Depois disse a mim mesma que eu devia encontrar minha liberdade, recomeçar tudo.' Momento fundador, pois essa ideia de recomeçar tudo é exatamente aquela que engendrará cada novo espetáculo do Soleil (MNOUCHKINE, 2017, p. 51).

O Soleil é um ambiente que se funda neste princípio de permanente busca, cujo risco pode ser a centelha ou a garantia de que tudo é passível de realização. Mesmo as denominadas leis do teatro que o Soleil persegue permanentemente, caras à Mnouchkine e sua trupe, são constantemente postas à prova no fogo sagrado do tablado, como condição para que se mantenham.

A observação atenta do comportamento dos membros da trupe do Soleil faz pensar que são movidos pelo sonho de uma “sociedade de emancipados”, como a que expõe Rancière em *O mestre ignorante* (2002, p.80):

Pode-se, assim, sonhar com uma sociedade de emancipados, que seria uma sociedade de artistas. Tal sociedade repudiaria a divisão entre aqueles que sabem e aqueles que não sabem, entre os que possuem e os que não possuem a propriedade da inteligência. Ela não conheceria senão espíritos ativos: homens que fazem, que falam do que fazem e transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles há, como nos demais. Tais homens saberiam que ninguém nasce com mais inteligência do que seu vizinho, que a superioridade que alguém manifesta é somente o fruto de uma aplicação tão encarniçada ao exercício de manejar as palavras quanto a aplicação de outro a manejar instrumentos; que a inferioridade de outrem é a consequência de circunstâncias que não o obrigaram a buscar mais. Em suma, eles saberiam que a perfeição alcançada por um ou outro em sua *arte* não é mais do que a aplicação particular do poder comum a todo ser razoável, que qualquer um pode experimentar quando se retira para esse espaço íntimo da consciência em que a mentira já não faz mais sentido [...] [A inteligência] é potência de se fazer compreender, que passa pela verificação do outro. E somente o igual compreende o igual. *Igualdade e inteligência* são termos sinônimos, assim como *razão e vontade*. Essa sinonímia que funda a capacidade intelectual de cada homem é também aquela que torna uma sociedade em geral possível. A igualdade das inteligências é o laço comum do gênero humano, a condição necessária e suficiente para que uma sociedade de homens exista.

Esse princípio da sinonímia entre igualdade e inteligência, entre razão e vontade, parece nortear a prática do Soleil e é ampliado em suas atividades estritamente pedagógicas. Em todos os momentos em que a trupe passou por renovações, através da entrada e saída de integrantes, geralmente nos intervalos entre os espetáculos, havia estágios práticos em que atrizes e atores eram recebidos para oficinas de atuação, onde se integravam os novos e os antigos artistas do Soleil. Estes estágios eram ansiosamente aguardados e, com o passar dos anos, eram esperados também por artistas de outros países além da França.

Em paralelo, o multiculturalismo sempre se fez presente no Soleil, seja pela constante integração de estrangeiros na trupe - a preponderância de um teatro físico sobre um teatro da palavra pode ter facilitado essa absorção -, seja pelo intenso ativismo que Ariane e o Soleil realizam, em todas as décadas de existência, pelos imigrantes e refugiados, absorvendo também artistas que eram

impedidos de trabalhar em seus países de origem. Ariane tem um entendimento muito peculiar a respeito do trânsito entre culturas:

É sem dúvida com Lecoq, outsider no mundo teatral francês, em parte herdeiro de Coupeau, que Ariane pode fazer uma síntese intuitiva dos tesouros da Ásia que ela observou e do trabalho prático do corpo e da máscara. A passagem pela Escola Lecoq ensina que aquilo que ela viu em sua viagem não é somente asiático, que o teatro oriental é, em primeiro lugar, teatro, antes de ser exótico, que o país do teatro de sua utopia ultrapassa as fronteiras. Aliás, muito rapidamente os estrangeiros chegam ao Soleil: Mario Gonzaléz faz marionetes, dança e vem da Guatemala; Fabrice Herrero chega da Argentina com Maria Casarès que passara um ano lá (PICON-VALLIN, 2017, p.59).

Nesse contexto, a criação e absorção do afegão Théâtre Aftaab é o mais evidente dos exemplos. No trânsito intercultural que o multiculturalismo do Soleil se sustenta, há uma intensa troca de saberes que, a despeito das discussões sobre a possível apropriação cultural, se fundamenta no respeito e reverência às teatralidades tradicionais de diferentes povos, comunidades, artistas, e a visão de que a cultura não obedece fronteiras, ela é fluida. É comum Ariane citar as semelhanças entre manifestações culturais orientais em vias de extinção e o arcabouço folclórico das Américas, como o cavalo-marinho brasileiro, por exemplo. Da mesma forma, é comum que, após a reapresentação da pesquisa sobre alguma antiga tradição artística em um espetáculo, como o indiano *Terukkutu* em *Une Chambre en Inde*, as comunidades locais agradeçam ao Soleil por reacender o interesse sobre o seu trabalho e, dessa forma, dar os meios para que ele continue vivo, sobrevivente.

Quando da turnê em Tóquio, em 2001, os mestres do Bunraku agradeceram ao Soleil por lhes restituir seu tesouro perdido, por fornecer pistas para fazer evoluir suas tradições. Reinventada livremente, porém respeitosamente, por outros, uma tradição pode se revivificar, [e esse] é um dos fenômenos importantes da interculturalidade (PICON-VALLIN, 2017, p. 255).

Em todos os momentos em que a pedagogia está presente no Soleil, o sistema oriental de *mestre-aprendiz* é evocado, ou seja, os mais jovens ou iniciantes devem aprender com os mais antigos e experientes pelo exemplo, ou mais precisamente, pela cópia – seja a cópia no fazer artístico, seja a cópia no comportamento, nos princípios e valores. Os procedimentos de acolhimento e absorção dos novos integrantes não se alteram muito com o tempo. Tomo de empréstimo a voz de George Bigot que, em 2014, contava sobre a sua entrada no Théâtre du Soleil por ocasião dos Shakespeare em 1981. Ironicamente, a fala de Bigot traduz também o espírito e os acontecimentos que tiveram lugar nas

últimas semanas de ensaios de *L'Île D'Or*, em 2021, não só para os jovens que chegavam pela primeira vez para trabalhar nos arremates finais para a estreia, ou para os que retornavam depois de ter participado de espetáculos anteriores, mas também para todos os integrantes da trupe que saíam dos tenebrosos anos da pandemia rumo a uma ansiada estreia:

Lembro-me de que, quando fui aceito na trupe, no caminho entre o metrô e a Cartoucherie, fui tomado por uma espécie de sentimento de liberdade. Era isso: um sopro de liberdade e de confiança que concediam enfim e, também, de um enorme prazer não somente de fazer teatro, mas em tudo aquilo que havia ao redor, a vida no Théâtre du Soleil, limpar os banheiros, cozinhar, pintar as paredes coletivamente, dirigir o *derruppé*, todas essas obras enormes para fazer, em liberdade, com nossas competências. Era sensacional ter enormes superfícies de paredes para repintar, concretar. [...] O Soleil não era apenas os ensaios, era todo esse trabalho coletivo em que se preparava o teatro, em que a gente se preparava para o público. Inventava-se um mundo para oferecê-lo, como se se preparasse um enorme presente, como garotos, um enorme presente para o público. Era magnífico para os jovens que nós éramos. [...] Eu senti que estava entrando, enfim, no meu lugar de liberdade, de magia, de criação. Havia música, teatro, havia o bosque de Vincennes, a natureza, a vida. Enfim uma respiração, em 1981: o porvir era realmente possível. Era essa esperança que nos animava, com os companheiros e Ariane. Era ótimo trabalhar com Maurice Durozier, com Philippe Hottier, Clémentine, Myriam, com Joséphine Derenne, uma gigante do Théâtre du Soleil, com todos, com os técnicos, o administrador Jean-Pierre Hénin, Liliana Andreoni. Estávamos juntos, havia uma fusão (PICON-VALLIN, 2017, 127).

Com o passar dos anos, os estúdios para atores ficavam cada vez mais cheios e exigiam uma enorme organização logística por parte da trupe. Já em 2002, o estúdio acolheu mais de quatrocentos atores vindos de todos os continentes, resultado do crescente alcance que o Soleil obtinha em suas mais numerosas turnês internacionais e, principalmente, a partir da difusão dos seus filmes, lançados em DVD com algumas legendagens. Neste momento, o site do Théâtre du Soleil também já estava no ar e servia como núcleo de concentração de informações e comunicação, mesmo que a comunicação por cartas e por telefone com o público e os interessados seja a prática preferencial desde sempre, e assim permanece. Aliás, o público tem um papel absolutamente essencial na história do Soleil, fato que é conscientemente desenvolvido por Ariane e pela trupe:

Eu considero o teatro um alimento. Eu gostaria que o teatro desse forças àqueles que o fazem, inclusive ao público. A função social me parece evidente, na medida em que, de um belo espetáculo, você sai confirmado nas suas opiniões ou esclarecido sobre possibilidades das quais você só tinha uma vaga consciência. O alimento intelectual e emocional é acompanhado de propostas de alimentos terrestres: o Soleil tem sua cozinha e seus cozinheiros, para revigorar tanto a trupe durante a criação quanto os espectadores no período de apresentação do espetáculo. A composição do cardápio destinado ao público se faz assim que o espetáculo está terminado, e a história da evolução desses cardápios do Soleil é altamente instrutiva, desde os sanduíches de 1789 – e uma cólera memorável de Mnouchkine porque a matéria-prima não era conservada fresca nas maletas metálicas – até os pratinhos compostos de comidas asiáticas e outras saborosas

limonadas do deserto. Acolher é saber receber com o bom e o melhor, para o prazer dos sentidos (MNOUCHKINE, 2017, p. 67).

Em 2005, o Théâtre du Soleil vive uma experiência memorável: a realização de um estágio de máscaras para jovens e trabalhadores das artes de Kabul, no Afeganistão. A viagem da trupe até a cidade afegã aconteceria em um momento particularmente crítico do governo talibã no país, em uma escalada de acontecimentos trágicos envolvendo a própria população e estrangeiros em seu território. O filme *Un Soleil à Kaboul* (2007) documenta esta imensa aventura e eterniza os fortes momentos vividos por todos os presentes. Como se viu, o filme também evidencia os caminhos pelos quais o Soleil institui seu papel como artista etnógrafo em suas ações. Considero oportuna a inclusão aqui das reflexões publicadas no artigo “Irradiações Etnográficas do Théâtre du Soleil”:

Retomando, portanto o momento cronológico deste estágio em 2005, importa lembrar que a companhia já tinha, então, quarenta e um anos de existência, dezoito espetáculos que se alternaram entre criações coletivas e textos clássicos mundiais, e muitas intervenções sociais e políticas, na França e em outros países. Tal qual o escritor russo Sergei Tretiakov, citado por Walter Benjamin na célebre conferência “O autor como produtor”, de 1934, como exemplo do escritor “operativo” cuja missão ‘não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo’ (p. 123), durante toda a sua trajetória Ariane Mnouchkine mescla momentos de criação artística com intervenções sociais e pedagógicas. Assim foi a acolhida a refugiados cujos documentos haviam sido confiscados pelo governo francês, em 1996, dentro dos galpões do teatro (a permanência deles dentro das instalações se alternava com a chegada do público para assistir o espetáculo em cartaz, numa clara fusão entre ativismo social, vida e obra artística, o que, naturalmente, resultou no espetáculo seguinte). Também são exemplos os frequentes estágios de teatro que a companhia oferece em suas instalações, para atores e estudantes de todo o mundo, sem cobrança de qualquer tipo de taxa, como uma contrapartida pelo financiamento público que a companhia recebe e que, diga-se de passagem, cobre apenas alguns meses de trabalho do ano. E o estágio em Kabul nasce, portanto, da fusão destas duas vertentes, social e pedagógica, quase como uma retribuição em alusão ao Teatro das Nações francês, assumindo para si o papel de fomentador da identidade cultural de um país destruído pela guerra, neste caso, civil. [...] Foster aborda a conferência de Benjamin citada, para iluminar as aproximações entre o artista e o etnógrafo na atualidade, onde os papéis se misturam, numa contaminação mútua, cujo paradigma se assemelha ao autor como produtor de Benjamin. Ele propõe ainda que a discussão sobre o papel político da arte continue se fixando sobre a contestação da arte capitalista-burguesa, a parte frágil da relação pela qual o artista tende a se engajar politicamente, atualmente, é o *outro cultural* ou *étnico*. A partir daí ele propõe diversas formas de aproximação e alteridade que se estabelecem entre o artista interessado em produzir em campo e este “outro subcultural oprimido”. Assim, a analogia entre os personagens da discussão de Hal Foster e os dois grupos que se encontram no documentário é imediata, sublinhada, como foi dito, pelo recorte proposto no filme. Ainda que o Théâtre du Soleil seja formado por pessoas das mais diversas nacionalidades e culturas, há naturalmente a preponderância da cultura francesa que fagocita as diferenças criando um conjunto único europeizado. Da outra parte, é dito que o grupo de atores afegãos reunidos para o estágio faz parte de universidades e associações culturais, portanto, dificilmente estão concentrados na parcela

da população açoitada diretamente pelo regime talibã, vivendo um cenário de opressão, pobreza e ignorância. Portanto, pode-se dizer que o filme expõe uma leitura generalizada sobre a sociedade afegã, onde a parte é tomada pelo todo [...] Porém, é muito delicado tecer julgamentos sobre as decisões de ação dos envolvidos, especialmente porque no calor dos fatos e tratando-se, como vimos, de artistas que mergulham nas profundezas com poucas redes de proteção, fica mais latente o vínculo pelo afeto que se estabelece entre as partes do que necessariamente um caso de mecenato ideológico em estado bruto. Isso fica claro através dos depoimentos emocionados dos atores afegãos diante da experiência vivida, além da própria criação da companhia afegã em homenagem à companhia francesa. E, mais uma vez, é a máscara que proporciona o espaço para que se estabeleçam esses vínculos, uma vez que ela impulsiona a neutralização das diferenças subjetivas, favorecendo elos identitários (CARRERA, 2016).

O estágio em Kabul acendeu o olhar do Soleil para a experiência de, ao invés de receber artistas e estudantes em sua sede em Paris, levar o estágio pedagógico até eles. Assim nasce a Escola Nômade:

Talvez numa percepção da importância do processo de criação como principal legado do artista – em um certo sentido, a obra final não deixa de ser uma dramaturgia residual do cerne, do impulso criativo que reside justamente no momento do ato processual -, Ariane Mnouchkine idealizou a Escola Nômade, que seria incursões de alguns membros da companhia em alguns países, oferecendo estágios de teatro nos moldes do Soleil aos artistas locais, sempre de forma gratuita aos participantes. O primeiro país a receber este projeto foi o Chile, em julho de 2015, seguido da Suécia, Inglaterra e Índia. Através da Escola Nômade, Mnouchkine recupera também alguns dos princípios que nortearam o início de seu percurso artístico, já que, novamente, ela se vê envolvida com o oferecimento de cursos de formação para estudantes, com a criação de espaço para o fomento e o debate e com o aprofundamento da interculturalidade, o principal norteador para a construção do bem comum e da paz mundial, reiterando o lugar que o Théâtre du Soleil ocupa no imaginário da cultura ocidental (CARRERA, 2016).

As Escolas Nômades operam no mesmo diapasão que Mnouchkine aplica ao trabalho com os atores da trupe do Soleil. Todos devem estar atentos às palavras que surgem, seja em texto, seja em improvisação, para que os atores possam viver o que, através das personagens, deve ser mostrado à luz do teatro. Em uma anedota de Mnouchkine, o ator seria enviado pelo público para desvendar as paixões humanas e retornar como mensageiro para, mais uma vez através das personagens, contar o que viu a esse mesmo público, que o investiu nessa missão sagrada. Mostrar sem julgamentos e sem resvalar na introspecção psicológica. Realizar uma autópsia da alma humana, o sacrilégio de desvendar os segredos do comércio íntimo com os deuses, para assumir a sua onipotência. Sempre através das visões, claras, luminosas, no presente, engendradas pela força do músculo da imaginação. O ator deve evitar o sentimentalismo, mas buscar os estados fisiológicos primários, como o medo, a

fome, o amor, o riso, o furor, a dor. E a ferramenta de criação nos estágios, assim como no próprio Soleil, é a improvisação:

A improvisação, para A. Mnouchkine, é o fundamento do teatro. A ferramenta essencial, com ou sem texto. A criação coletiva, nutrida pela improvisação, é o modo de trabalho único e específico do Soleil, é nisso que ele se distingue. (PICON-VALLIN, 2017, p. 125)

Ou quando há o trabalho sobre um texto, a abordagem não é diferente do que se pratica no Théâtre du Soleil. O método de trabalho com texto fica bem claro no filme *Au Soleil Même la Nuit* (1997), mas é didaticamente explicado por Mnouchkine:

É sobre um espaço vazio que os atores, com as folhas na mão, aprendem a 'comer bem as palavras'. Como diz G. Bigot, sem decorá-las, passando de uma peça a outra e de um papel a outro. O texto em mãos não é um entrave, tanto mais que de início eles saltam entre as traduções [...] - no fim tudo será memorizado -, e essa relação com o texto, presente na sua materialidade, que cai e é recolhido, que é enfiado no figurino, é fundamental. Mnouchkine repete: 'tome tempo de ler e veja o que você diz.' A leitura dessas folhas *suporte* não impede o jogo corporal, ela o determina, porém longe de todo textocentrismo: as folhas manuscritas são uma ferramenta para ultrapassá-lo e, suporte concreto da ligação entre a diretora e o ator, acompanham o mais de perto possível o corpo atuante dos atores (2017, p. 130).

As Escolas Nômades são registradas em vídeo, mas este material não tem permissão, até o momento, de vir à público, por questões que envolvem direitos autorais e de imagem. A primeira edição, que aconteceu no Chile em 2015, era transmitida em tempo real por *streaming*, o que permitiu uma ampliação do público que vivia o acontecimento, mesmo remotamente. O projeto permanece ativo até o momento - a mais recente Escola Nômade acaba de acontecer em Johannesburgo, na África do Sul, em junho de 2023 - e se mantém como a principal atividade do Soleil voltada especificamente para a transmissão e troca de saberes.

Ainda assim, alguns projetos periféricos ao Soleil apontam para a sobreposição entre pedagogia e criação artística. As turnês do Soleil geralmente são a oportunidade para que se realizem oficinas ministradas por seus integrantes, promovendo sempre um forte intercâmbio com artistas locais. Além disso, há os estágios que transbordam para além do tempo das oficinas. A retomada do espetáculo *Sihanouk* - transposto no filme de 2019 - no próprio Camboja com jovens cambojanos, é um deles. E o outro é a realização de *Comadres* no Brasil, cujo processo criativo foi documentado no filme *Todas Por Uma* (2022), de Jeanne Dosse. Tratava-se de um musical, com uma forte e presente matriz fílmica canadense como referência em pé de igualdade com a dramaturgia. Dessa forma, o

grupo se compôs com atrizes cantoras, forjadas no teatro musical brasileiro, e atrizes que já possuíam alguma afinidade com as abordagens do Théâtre du Soleil. E havia, ainda, o trânsito entre idiomas, que evidenciou a forma com que Mnouchkine se aproxima desta questão em seus trabalhos:

[Deve ser] como se o texto [as traduções de Shakespeare] tivesse acabado de ser escrito, no presente absoluto. Entretanto – e a dialética é forte –, Mnouchkine sublinha que é preciso, ao traduzir, 'aceitar e manter o mais possível a distância': distância do inglês para o francês, distância da língua de Shakespeare para a língua moderna [em *Comadres*, a invenção de uma equivalência ao *joual*]. A isso acresce o desejo de não complicar, não comentar, não lastrear a tradução com observações inúteis. 'As pessoas que não tem contato com a realidade do teatro e dos atores procuram certamente que suas traduções se bastem, esquecendo que a atuação é o suporte do texto (MNOUCHKINE, 2017, p. 130).

Houve, portanto, a urgência em homogeneizar o grupo no Brasil através dos treinamentos de voz e dos procedimentos de trabalho de Ariane, incluindo a tradução do texto, sendo que, ela própria, se encontrava também como debutante, dirigindo um musical, fora do Soleil, dentro de moldes tradicionais do teatro moderno. O filme *Todas por Uma* é um registro deste acontecimento que também eterniza as abordagens de trabalho de Mnouchkine.

A diretora é a 'inspiradora', a guia dos exploradores que são os atores no caminho da descoberta, em busca da 'evidência' (palavra-chave no Soleil) que pode, aliás, às vezes ser enganosa. Todo grupo pede algo maternal, mas com a nova geração, e a diferença de idade, o papel maternal não pode mais ser negado por A.Mnouchkine. Ela fala de nascimento de atores e segreda: 'o dia em que eu não for mais levada às lágrimas pelo nascimento de um ator, eu pararei, porque isso quererá dizer que não sou mais capaz de dar nascimento, de deixar nascer (PICON-VALLIN, 2017, p. 131).

Para finalizar, cruzando os apontamentos trazidos, fica claro que os vetores pedagógicos do Soleil estão à serviço de sua missão de transmissão. As acepções que o cinema na trupe apresentam, portanto, se incluem como ferramentas pedagógicas que superam as fronteiras geográficas e cronológicas e, desta forma, potencializam a forte abordagem política das ações do Théâtre du Soleil enquanto um coletivo de cidadãos atuantes que procuram contagiar a sociedade através da arte.

O projeto de comunicação e editoria do Théâtre du Soleil

O projeto de comunicação do Soleil nasce quase ao mesmo tempo que a trupe. Isso acontece porque ele é atrelado à importância que o público possui na visão do Théâtre du Soleil, um público com que o Soleil quer se conectar e alimentar. Gérard Hardy foi o principal “embaixador” do Soleil

e, desde *A Cozinha* (1967), fazia um intenso trabalho de captação de público através de comitês de empresas e associações, apresentando o Soleil e organizando a venda coletiva dos ingressos. Essa tradição foi transmitida à Liliana Andreone que, ao lado de Sylvie Papandreou, comanda a equipe que cuida das coletividades, mantendo o contato amistoso e caloroso, o mais pessoal possível. Bem cedo o Soleil criou o costume de escrever a *Carta ao Público*, enviada por correio a todos os que voluntariamente deixavam seu endereço para comunicação, contando sobre o estado do trabalho da trupe, as novidades, as estreias, os espetáculos convidados. A carta reforçava a consciência da transparência com o dinheiro público e também fortalecia os laços de afeto com o público que, nas palavras de Ariane, tem retornado, apesar de tudo. Na outra via, o Soleil recebia – e ainda recebe – cartas em que espectadores contam sobre suas reações aos espetáculos, histórias pitorescas, entre outros assuntos, e essas cartas são cordialmente respondidas pelo Soleil.

Essa comunicação calorosa permanece, porém expandiu-se para a internet por ocasião da criação do site do Soleil, em atenção aos anos em que o Soleil era referência no programa de exame do ensino médio na França. A primeira versão do site mantinha bastante espaço para trocas de mensagens e informações históricas resumidas, seguindo o modelo dos sites gerados em torno da virada do milênio. A *Carta ao Público* passou a ser publicada na sua página principal e as diversas abas davam conta dos assuntos que se ligavam à trupe. Porém, ao contrário da comunicação esfriada que geralmente se apresenta nos sites institucionais, o Soleil soube manter uma forma de diálogo com o público muito particular, intuitiva sem ser banal. Hélène Cixous chama a atenção para o fato de que a comunicação no Soleil, com Ariane, se dá de forma oblíqua, ou seja, sinuosa, não direta, absorvendo o *caminho mais longo* como o mais eficaz, complexo, porém honesto. Pois esse modo oblíquo está particularmente presente na comunicação do Soleil com o exterior, seja pelo site, seja por trocas de mensagens que dizem respeito a produção ou administração, o que confere à interação com o Soleil, mesmo no âmbito virtual, um deslocamento de percepção do interlocutor. Ou seja, também em ambiente remoto, o Théâtre du Soleil cria um ambiente que se destaca do senso comum e estabelece relações que aprofundam vínculos e trocas.

O site inicial possuía uma *Árvore de Palavras*, para acolher os comentários externos e oferecia uma citação filosófica ou artística, alterada de tempos em tempos, em sua página principal, entre outras delicadezas. Lembra Picon-Vallin (2017, p.185) como “no alto das páginas do site do Soleil, o desenho azul, lembrança presente do cartaz e do afresco de *A História Terrível mas Inacabada de Norodom Sihanuk, Rei do Camboja*, realizados por R Moscoso” remontava “à experiência no

Camboja entre 2007 e 2013, em exemplos de originalidade, potência e durabilidade dos métodos do Soleil".

Recentemente a estrutura do site do Soleil foi atualizada e incorporou mais ferramentas para navegabilidade, tornando-se um repositório de conteúdos em todas as mídias, referentes ao Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine e projetos e acontecimentos vinculados a eles. Com a curadoria do editor Franck Pendino, o site mantém seu papel de interlocutor virtual com o público que frequenta o Soleil, mas também comporta um sem-número de arquivos e links externos a respeito de todas as obras do Soleil, tornando-se uma verdadeira biblioteca virtual sobre a trupe, com textos, fotografias, arquivos em áudio e em vídeo. Para tal, a experiência de comunicação que o site promove mantém a autenticidade do Soleil, o afeto caloroso, mas passou a incluir uma atenção à organização do material ali disposto como arquivo, como um projeto de memória e acervo. Os mecanismos de busca do site são sensíveis e, dado que o seu repositório é bem amplo, é possível encontrar materiais preciosos, raros, para pesquisa e conhecimento. O site tornou-se uma plataforma de busca sobre o Théâtre du Soleil, o que evidencia também a preocupação com a segurança dos dados e a transmissão do seu legado. E, através do próprio site ou de extensões específicas, todo o seu conteúdo é traduzido automaticamente para qualquer idioma. Algumas observações curiosas são que, a partir de então, toda a investigação científica sobre o Soleil torna-se facilitada, já que as fontes estão cada vez mais disponíveis ao acesso, não há tanta necessidade em publicar particularmente os materiais utilizados, já que estão todos amplamente disponíveis, e os resultados dessas investigações passam a dialogar diretamente com o site do Soleil como fonte da pesquisa.

Dentre todos os conteúdos dispostos no site, os filmes do Soleil têm a relevância evidenciada, naturalmente. O site da trupe é, atualmente, a principal ferramenta de acesso aos filmes –não só aos filmes mas a todos os conteúdos pertinentes a eles, como *making off*, fotos, trilhas sonoras e artigos –, e a principal plataforma de inscrição deles. Ou seja, no plano da virtualidade, o Théâtre du Soleil se apresenta, principalmente, pela sua filmografia. É importante ressaltar que o acesso aos filmes esteve gratuito em um período durante os anos da pandemia, porém tornaram-se pagos, mediante uma taxa de aluguel, via plataforma Vimeo, onde os filmes estão hospedados. Ou seja, dada esta tecnologia e arranjo, o Soleil recuperou uma forma de manter a sua filmografia disponível ao público e, de acordo com os contratos de parceria com os diferentes distribuidores, reverter o consumo dos filmes em receita financeira mínima.

Por tudo isso, é essencial evidenciar que o trânsito entre o teatro e o cinema, de onde derivam as tecnologias de comunicação, está no DNA da trupe, permitindo que o Théâtre du Soleil mantenha-

se em movimento, vivo e atuante no tempo presente. Lembra Picon-Vallin: “Se, após 1789, os espetáculos do Soleil dialogam uns com os outros através dos ciclos que formam e as variações de distância interposta entre a ficção e o real, a aceitação de marcas conservadas pelo filme intensifica esse diálogo. Tornados perenes em suporte de vídeo ou digital, as novas obras coexistem com as antigas à maneira de um repertório” (2017, p.238).

Assim, o Soleil alcança a façanha de garantir que a sua identidade, seu modo de operação, sua personalidade estejam presentes também no meio virtual da internet. O que pode ser lido como um passo para a compreensão de que a sua efemeridade irá ultrapassar sua materialidade, em algum momento...

Um legado através dos filmes: o cinema do Théâtre du Soleil e o videoteatro

Eu considero que o teatro deve ser ao mesmo tempo político, histórico, sagrado, contemporâneo, mitológico. São apenas as proporções que mudam de espetáculo para espetáculo. (MNOUCHKINE, 2017, p. 244)

A trajetória do Théâtre du Soleil é enorme e se dividirmos os seus trinta e quatro espetáculos e seus oficiais onze filmes, pelos cinquenta e oito anos de trajetória, houve quase uma realização por ano de existência. Ao lembrar que suas obras são de uma intensidade ímpar e não têm duração menor que três horas, em média, constata-se que a capacidade de realização da trupe é quase sobre-humana!

Neste sentido, o estudo sistemático dos filmes em ordem cronológica constituem uma fonte importante para a compreensão da trajetória de Mnouchkine e sua trupe, compreendendo os impulsos, desejos, desafios e superações ao longo das suas quase seis décadas de existência. Por abarcarem um período bem ampliado do século XX – e do início do século XXI – os filmes também são uma fonte de pesquisa a respeito do contexto histórico, político e social de cada época, além de fornecerem pistas preciosas a respeito do teatro do momento –mesmo descontando as especificidades da abordagem do Soleil.

Os filmes compreendidos em ordem cronológica permitem também que o espectador observe o desenvolvimento na linguagem do filme de teatro que Ariane cria. O seu amadurecimento como artista e a utilização das melhores tecnologias disponíveis a cada momento propiciaram a realização de um verdadeiro arcabouço de experimentos e descoberta de técnicas, com infinitas possibilidades de cruzamentos artísticos. Os filmes são uma fonte testemunhal da envergadura artística de Ariane Mnouchkine e permanecem como legado para as futuras gerações de artistas em todo o mundo.

Recentemente fomos radicalmente atravessados pela pandemia e seria um erro não incluir esse rasgo que divide a história recente nestas reflexões. Mais ainda pelo tema delas... Seria possível investigar a história do Théâtre du Soleil a partir dos filmes, procurando visibilizar a importância destas obras como caminhos para desvendar as abordagens de Ariane que se filiavam ao cinema. Esse objetivo foi sendo conquistado e ampliado, aqui e ali, especialmente nas últimas décadas, à medida que se revelava a complexidade da linguagem fusionada por Mnouchkine entre o teatro e o cinema. Ainda assim, era latente a certeza de que as obras teatrais do Soleil eram a locomotiva da trupe e os filmes mantinham-se em segundo plano.

Porém a pandemia do Covid 19, na aurora de 2020, com sua imediata instauração de uma distopia inesperada, nunca imaginada, nos conduziu a um estado de suspensão no qual todas as certezas foram postas em cheque. Se isso se deu em todo o planeta e na vida particular de cada um, também se deu na pesquisa que gerou estas reflexões. Os teatros de todo o mundo fecharam e embora guardássemos a esperança de que algum dia voltaríamos à normalidade, a concretude de um vírus desconhecido e potencialmente mortal nos obrigaram a nos defrontar com a fragilidade da nossa própria materialidade e das nossas construídas visões de mundo.

Relendo os artigos escritos durante a pandemia, constata-se a angústia febril de termos como *a humanidade não será a mesma, os teatros como conhecemos não existirão mais, a arte não será mais a mesma, o que será feito dos trabalhadores das artes presenciais*, entre outros pensamentos agudos. Naquele momento houve, de fato, uma transformação na relação com as artes presenciais, no acesso à cena teatral, ainda que de forma compulsória, premida pela necessidade. Nos primeiros meses da pandemia, em 2020, milhares de filmes e registros em vídeos de espetáculos de teatro, dança, performance, concertos, musicais, *master classes*, entrevistas, documentários, de companhias e artistas de todo o planeta foram disponibilizados ao grande público, quase que instantaneamente, através da internet. Isto sem incluir os acervos de grandes e pequenas distribuidoras de filmes de todo o mundo, disponibilizados e multiplicados em plataformas digitais, públicas e privadas. Ou seja, de uma hora para a outra, a humanidade tornou-se idealmente capaz de fruir praticamente de toda e qualquer obra, cênica ou cinematográfica produzida nos séculos XX e XXI, em sua própria casa, em diversos formatos de tela, produzindo formas de recepção ainda pouco refletidas.

Na esteira destes acontecimentos, e pela concreta necessidade de continuar trabalhando, por motivos financeiros e de saúde mental, artistas e trupes migraram para as plataformas de videoconferência e iniciaram pesquisas que culminariam em toda sorte de criações. Havia apresentações públicas em redes sociais e em circuitos fechados, de forma síncrona com o público ou

assíncrona, mesclando conteúdos previamente gravados aos apresentados ao vivo. As casas dos artistas rapidamente tornaram-se teatros/estúdios/locações e as gambiarras que davam conta da iluminação, do som e da fotografia foram as mais criativas possíveis. Familiares de artistas tornaram-se técnicos de palco e, instantaneamente, todos aprenderam a lidar com problemas de TI, microfone ou câmera. Até mesmo as redes de televisões passaram a depender da autonomia dos artistas em produzir suas imagens para gerar os conteúdos a serem transmitidos. Naturalmente, a dependência quase total da tecnologia e de bons pacotes de internet ampliaram ainda mais o abismo da desigualdade social, o que tentou-se minimizar com a transferência de dados e equipamentos para os menos favorecidos, pelas universidades, empresas e instituições.

Este movimento propiciou experiências que se assemelhavam ao momento histórico do fim do século XIX, quando se multiplicavam as traquitanas para produzir as desejadas imagens em movimento no qual o cinematógrafo viu-se vitorioso. Ou seja, cerca de cem anos depois, por motivos opostos - no fim do século XIX o progresso propiciou os avanços, mas neste início de milênio o progresso indiretamente contribuiu para a crise sanitária em escala global -, a humanidade se viu às voltas com a produção, captação e projeção de imagens em movimento. E tivemos que inventar meios...

No campo do teatro, especificamente, o preconceito com a fusão entre as tecnologias da imagem e o teatro foi compulsoriamente anulado – alguns resistiram por mais tempo, outros por menos – e houve uma explosão criativa que pode ser denominada pelo amplo conceito de videoteatro. Na verdade, no calor do momento, surgiu uma profusão de nomes: *teatro digital*, *cineteatro*, *cinema ao vivo*, *teatro telemático*, *teatro em casa*, *teatro online*, entre muitas tentativas. Curioso que o *filme de teatro* não foi cogitado, ao passo que o *teatro filmado* voltou a circular, para nomear, principalmente, os registros de espetáculos na íntegra disponibilizados nas plataformas de streaming. E a curiosidade e o senso inventivo passaram a fazer parte da rotina da gente de teatro, o que preencheu vazios e deslocou a atenção dos horrores que se acumulavam, especialmente no Brasil. O público comprou a ideia e passou a frequentar toda sorte de espetáculos via telas, de forma que artistas e espectadores conseguiram emular a experiência do teatro: muitas vezes havia os três sinais para o início e o momento dos aplausos finais onde todos compartilhavam suas telas com as imagens abertas, emocionados por dividir aqueles instantes catárticos, mesmo que de forma descorporificada.

Com as vacinas e os avanços no entendimento da doença, as atividades presenciais foram sendo retomadas aos poucos e os teatros... bem, os teatros foram alguns dos últimos a se abrirem, o que era natural, pela própria estrutura fechada da maioria das suas salas. Algumas trupes retomaram

suas criações ao ar livre, aludindo às míticas experiências do teatro grego, dos teatros de feira, e construíram espetáculos fortes e potentes. Houve também a transmissão de espetáculos realizados em teatros vazios, ao vivo, para o público em casa, driblando as possibilidades de contaminação, ainda pouco controladas. Felizmente as principais instituições de fomento, públicas e privadas, também aderiram às necessidades do momento e realizaram transferências de renda via editais, programas e projetos. Embora no Brasil houvesse a barreira quase intransponível do nefasto momento político que se atravessava, foi possível sobreviver. Foi possível à maioria, mas não a todos, golpe trágico com o qual nos coube aprender a conviver. A partir de 2021, pode-se dizer que a humanidade soube construir o pacto social da vacina e dos cuidados sanitários básicos que lhe permitiu conviver com o vírus e, quiçá, estar menos exposta a possíveis novas doenças. É inegável que as tecnologias da comunicação foram algumas das principais ferramentas para que atravessássemos o isolamento social com um mínimo de dignidade e que a potência das manifestações artísticas foi revigorada em seu caráter terapêutico, restaurativo.

E o fato é que as investigações sobre as interseções e transmutações entre teatro, cinema e audiovisual potencialmente ganharam uma nova perspectiva e uma relevância inédita, especialmente ao se considerarem as experiências cênicas passadas antes da pandemia como memória de um tempo e de uma humanidade interrompidos e, posteriormente, metamorfoseados pela experiência traumática. Naturalmente, assim que foi possível o pleno retorno, os teatros foram habitados novamente por indivíduos ávidos pelo encontro real, pela troca de energia que só ocorre entre os corpos diante uns dos outros em uma sala de espetáculo. A experiência da presença foi atualizada e seu valor passou a ser estimado como nunca.

Ainda assim, os encontros em videoconferências permaneceram como alternativas, tanto por superar questões de deslocamento físico, quanto por manter o funcionamento de diversas atividades ao longo dos altos e baixos da contaminação pela Covid 19, causados por questões climáticas ou baixas vacinais. Da mesma forma, o videoteatro manteve-se e é uma alternativa como linguagem teatral que não há motivos para se estancar. Pelo contrário, se as artes visuais, a música e a dança já haviam se vinculado à linguagem do audiovisual para ampliar seus domínios, o teatro - sempre tardio em seus movimentos evolutivos -, tem a chance de inaugurar um novo campo. Até mesmo porque o público, sem o qual não há teatro, também familiarizou-se com esta possibilidade. Além disso, o videoteatro segue como uma alternativa para públicos que permanecem em confinamento, como em hospitais e penitenciárias, ou que habitam regiões periféricas nas quais o poder público *demora a chegar*. E, neste contexto, a filmografia do Théâtre du Soleil ganha novo relevo.

O Théâtre du Soleil, na figura de Mnouchkine, tem a potência visionária de prospectar a sociedade de cada época e é capaz de identificar uma tônica, uma forma, um corpo que dialoga com as questões sociais dos tempos. Talvez isso tenha permitido à trupe se metamorfosear sistematicamente, mergulhar em diferentes estruturas de criação (dramaturgia clássica, máscaras, diferentes tradições orientais, cinema e, recentemente, como observa Picon-Vallin, o canto). Assim, a trupe mantém acesa a interlocução direta com seus diferentes públicos, ao longo dos últimos anos.

Dessa forma, se pensarmos que pela efemeridade do teatro, pela longevidade e consolidação institucional da trupe e pelas condições do mundo atual (possivelmente será cada vez mais difícil realizar longas viagens cruzando oceanos com grupos e volumes em grandes escalas), o público que conhece e aprecia o Théâtre du Soleil se formará cada vez mais a partir da difusão dos seus filmes e, potencialmente, isso se constituirá como uma forma de diálogo. Um diálogo concreto porque se mantém permanente e alcança as gerações que estão por vir. Nesse contexto, o Soleil mais uma vez se atualiza e atravessa fronteiras geográficas e cronológicas, vencendo a efemeridade do teatro, fornecendo-se os meios para ver renascer sua potência artística em mais uma utopia realizada – estar presente onde quer que seja, quando seja, viajar no tempo e no espaço. Eternizar-se...

Pode-se dizer que os filmes do Théâtre du Soleil se vinculam às experiências em videoteatro pelo seu caráter artesanal, experimental, de trânsito entre linguagens. A metodologia de ensaios de Ariane oferece pistas sobre a facilidade do acesso ao vídeo e sua maior utilização:

O vídeo dá o texto cênico completo de uma improvisação, 'a partitura anotada', diz Mnouchkine, 'uma obra tangível', aquela que faltava às criações coletivas dos anos 1970; ela pode ser retrabalhada, mas a boa improvisação deve também ser bem filmada para ser retrabalhada, insiste Ariane. A classificação permite a triagem, a marcação dos lugares e, portanto, um exame fácil. Um exame coletivo na tela grande, em que o olhar do ator deve tornar-se um olhar do diretor, e exame pessoal que se torna possível, sobretudo depois de *Os Efêmeros*, quando o olhar do ator estava suficientemente formado por essa prática coletiva e dirigida (PICON-VALLIN, 2017, 267).

Ao longo da primeira década dos anos 2000, o Soleil adquiriu a intensa experiência de transitar entre o teatro e o cinema, ou o vídeo, e isto reconfigurou os papéis dos integrantes da trupe. A partir daquele momento, Ariane se viu fornecendo as ferramentas de encenação aos atores que passaram a assumir, eles próprios, a criação. Se os atores tornaram-se auto-encenadores, criando personagens, texto, cenários, figurinos, movimentos e enquadramentos que simulavam a fotografia da câmera, coube à Mnouchkine o exercício de montadora, de editora, recusando, impelindo, aceitando, acentuando ou minimizando as gradações das cenas. Para a trupe, a assunção sobre este novo modelo de trabalho colaborativo trouxe à consciência o fato de ele ser artisticamente mais eficaz e

politicamente mais justo. Finalmente, isso trouxe autonomia ao grupo e levou Mnouchkine a uma direção menos impositiva e ainda mais aberta, conseqüentemente, mais relaxada e fluida. Os atores tornam-se, portanto, artistas multifacetados e, a atuação, mais intensa, na medida em que os próprios atores dominam todo o processo da criação teatral. Neste período, o trabalho musical também se modificou e as gravações e mixagens entraram em cena como mais ferramentas de criação para Jean-Jacques Lemêtre, ou seja, a linguagem digital foi introduzida pela música e pelo modo de operação do cinema (PICON-VALLIN, 2017, p. 268).

Ora, estes foram os mesmos princípios pelos quais os artistas de teatro que atravessaram a pandemia conseguiram reativar seus trabalhos. Atrizes e atores tornaram-se auto-encenadores e absorveram os procedimentos das linguagens da música e do vídeo digital em suas criações. Além disso, a própria estrutura dos espaços domésticos – e dos teatros esvaziados de público, quando foi este o caso –, aludia ao cinema de estúdio idealizado por Georges Méliès e utilizado nos filmes de teatro. As ferramentas digitais de vídeo e som das plataformas de videoconferência possibilitaram que as trucagens e efeitos sonhados e arduamente realizados por Méliès, fossem realizadas com um clique. Naturalmente, os engenheiros que criaram as plataformas de videoconferência talvez não tivessem previsto utilizações para fins artísticos, assim como os Irmãos Lumière e seu cinematógrafo, mas à engenhosidade lúdica dos artistas coube transformá-las em linguagem criativa. Méliès ficaria orgulhoso de seus sucessores... Ainda que, como se viu, Ariane como cineasta opere mais no campo da teatralidade com os truque artesanais do que com os efeitos digitais de edição – embora estes sejam presentes em todos os seus filmes –, a estrutura do seu pensamento criativo, entre diretora e cineasta, é uma chave potente para o desenvolvimento de um possível videoteatro nascente.

Finalmente, o Théâtre du Soleil é uma trupe viva, em movimento permanente, de forma que a fixação destas reflexões nestas páginas, inexoravelmente a tornarão marcas circunstanciais, circunscritas em um tempo-espaço. De toda forma, a matéria desta pesquisa é enorme, só não é maior do que as articulações que podem ser construídas a partir dos tantos elementos presentes na trajetória do Théâtre du Soleil, nos impulsos inventivos de Ariane Mnouchkine.

É evidente que as reflexões sobre os princípios artísticos e humanos nos quais o Théâtre du Soleil se sedimenta são infinitas. É preciso reconhecer que Ariane Mnouchkine é um ser humano de alcance raro e que sua obra constitui um belo momento humano. Portanto, agradeço-a pelo seu exemplo, pelo seu legado e pelo seu amor ao teatro e ao cinema.

E nós... Bem, nós temos a chance. Cabe a nós olharmos não só o dedo de Ariane que aponta para o céu, mas as estrelas que ela nos dá a ver. E seguir trilhando. Courage! Evoé!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA EXPANDIDA

- AGOSTINHO, Larissa Drigo. *Mallarmé e Manet, simbolismo e impressionismo*. Publicação UEPG: Ciências Humanas, Linguística, Letras e Artes, 2007.
- BARNI, Roberta. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- BARTHES, Roland et al. *O efeito de real*. In: *Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor* in *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense S.A., São Paulo, 1987.
- BUNUEL, Luis. *Meu último suspiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 2007.
- CARRERA, Julia da Silveira. *Irradiações etnográficas do Théâtre du Soleil - uma reflexão sobre a vocação etnográfica do Théâtre du Soleil através da análise do documentário "Un Soleil À Kaboul" de Duccio Bellugi Vannuccini, Sergio Canto Sabido e Philippe Chevalier*. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 3, n. 1, 2016.
- CARRERA, Julia da Silveira. *Les Éphémères – cinema em cena no Théâtre du Soleil*. São Paulo: Giostri, 2021.
- CEZARINO COSTA, Flavia in MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 2012.
- DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*, in *Revue d'études théâtrales*, Registres 11/12, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2006.
- FOSTER, Hal. *O artista enquanto etnógrafo*. São Paulo: Ubu Editora, 1995.
- GOSWAMI, Amit. *O ativista quântico*. São Paulo: Aleph, 2010.
- HOBİ, L. *Da cena contemporânea e as tecnologias digitais*. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, 2018.
- HOOD, Jean-François. *Georges Méliès- Ecrits et propos: du cinématographe au cinéma*. Éditions Ombres: Toulouse/ Paris, 2016.
- ISAACSSON, Marta. *Dinâmicas intermediárias no processo de criação cênica*. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.
- KIERNANDER, Adrian. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil*. Cambridge University Press, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 2002.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional*. Revista do Programa de Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, 2016.
- MÜLLER Jürgen. *Vers l'intermédialité Histories, positions et options d'un axe de pertinence*. Médiomorphoses, Bry-sur-Marne, INA, v. 16, 2006.

- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein Ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAÏNI, Dominique; PERRIN, Paul e ROBERT, Marie. *Enfin le cinéma* - catálogo da exposição homônima no Museu d'Orsay. França, Paris: Maestro - Grafiche, 2021.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène*. Suíça, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Le film de théâtre*. França, Paris: CNRS Éditions, 2001.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. tradução: Fatima Saadi, Claudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Le Théâtre du Soleil: les cinquante premières années*. Paris: Actes Sud/ Théâtre du Soleil, 2014.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva/ Edições Sesc São Paulo, 2017.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *The Théâtre du Soleil: the first fifty five years*. Tradução de Judith Miller. Nova Iorque: Routledge, 2021.
- PLUTA, Izabella. *L'Acteur et l'intermédialité*. Lausanne: L'Age d'Homme, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013. (Coleção Campo Imagético).
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte : Autêntica, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- TACKELS, Bruno. *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*. éd. Les Solitaires Intempestifs, coll. Écrivains de plateau, vol. VI, 2013.
- TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: EdUFF, 2008.
- VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- VILHENA, Deolinda. *Ariane Mnouchkine ou a eterna busca pela estética de uma ética*. Repertório - revista acadêmica de teatro e dança. PPGAC - UFBA, 2009.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS SOBRE O THÉÂTRE DU SOLEIL E ARIANE MNOUCHKINE POR ORDEM CRONOLÓGICA

O HOMEM DO RIO. Direção: Philippe de Brocca. Produção: Alexandre Mnouchkine. França: Les Films Ariane e United Artists, 1964. Streaming/ Vimeo

1789 - LA RÉVOLUTION DOIT S'ARRÊTER À LA PERFECTION DU BONHEUR. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Alexandre Mnouchkine. França: Belair Classiques, 2017. DVD

MOLIÈRE OU LA VIE D'UN HONNÊTE HOMME. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Les Films du Soleil et de la Nuit. França: Belair Classiques, 2017. DVD

MÉPHISTO - LE ROMAN D'UNE CARRIÈRE. Direção: Bernard Soel. Produção: Théâtre du Soleil. França: Televisão, 1980/ Arquivos do TDS

L'INDIADE OU L'INDE DE LEURS RÊVES. Direção: Bernard Sobel. Produção: Théâtre du Soleil. França: Televisão, 1989/ Arquivos do TDS

LA NUIT MIRACULEUSE. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil à pedido da Assembléia Nacional para o Bicentenário da Declaração dos Direitos do Homem. França: Théâtre du Soleil, 1989. VHS

AU SOLEIL MÊME LA NUIT. Direção: Éric Darmon e Catherine Vilpoux em harmonia com Ariane Mnouchkine. Produção: La Sept ARTE, Agat Film & Cie e Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2012. DVD

D'APRÈS LA VILLE PARJURE OU LE RÉVEIL DES ERINYES. Direção: Catherine Vilpoux. Produção: Théâtre du Soleil. França: Éditions Théâtrales/ BNF, 2010. DVD

TAMBOURS SUR LA DIGUE. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2002. DVD

LE DERNIER CARAVANSÉRAIL. Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2006. DVD

UN SOLEIL À KABOUL. Direção: Duccio Bellugi-Vannuccini, Sergio Canto Sabido, et Philippe Chevallier. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2007. DVD

LES ÉPHÉMÈRES. Direção: Bernard Zitzerman. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2009. DVD

UN CERCLE DE CONNAISSEURS. Direção: Jeanne Dosse. Produção: Théâtre du Soleil. França: Belair Classiques, 2010. DVD

ARIANE MNOUCHKINE - L'AVENTURE DU THÉÂTRE DU SOLEIL. Direção: Catherine Vilpoux. Produção: Arte Vidéo. França: Arte Vidéo, 2009. DVD

LES NAUFRAGÉS DU FOL ESPOIR (OS NÁUFRAGOS DO LOUCA ESPERANÇA). Direção: Ariane Mnouchkine. Produção: François Duplat. França: Belair Media, 2013. DVD

ARIANE MNOUCHKINE AU PAYS DU THÉÂTRE. Direção: Thierry Thomas e Fabienne Pascaud. Produção: Cie Phares et Balises. França: Cie Phares et Balises, 2014. DVD

LE TEMPS DE NABABS. Direção: Florence Strauss. Produção: TV5. França: TV5, 2019. Streaming/ Vimeo

SIHANOUK. Direção: Julien Condemine. Produção: Théâtre du Soleil et Bel Air Media (François Duplat et Xavier Dubois). França: Bel Air Media, 2019. DVD

TODAS POR UMA. Direção: Jeanne Dosse. Produção: Feever Filmes. Brasil: Feever Filmes, 2022. Vídeo