



INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena

POÉTICAS CIRCENSES CONTEMPORÂNEAS:  
INTERMEDIALIDADES E O COLETIVO INSTRUMENTO DE VER

JULIA HENNING CAMPOS PIEDADE

BRASÍLIA

2018

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Processos composicionais para a cena.

Orientação: Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz

BRASÍLIA

2018

Aos circenses.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de um percurso dos quais os que estão à minha volta participam de forma fundamental. Cito aqui as pessoas que estiveram presentes nos processos criativos aqui estudados e no caminho desta pesquisa desta dissertação. Antes de tudo, gostaria de agradecer ao coletivo Instrumento de Ver, essa rede de encontros que constrói coisas mágicas: Beatrice Martins, Daniel Lacourt, Maíra Moraes, Vinícius Martins, Isabela Levi e, agora, Fillipe Ramos, por estarem juntos na construção dos pilares.

À Bia, Dani, Maíra e Vini, também, pela afinidade, entrega e parceria na criação. À Gabi Onanga e Joana Macedo por terem assumido com tanta leveza a parte dura do trabalho. Aos companheiros na criação Roustang Carrilho, Sarah Noda, Rita Andrade, Cícero Fraga, Luiz Olivieri, Maiara Queiroz, Gabriel Marx, Bruna Daibert, João Saenger, Abaeté Queiroz e Leandro Barreto, por compartilharem comigo o brilho nos olhos. Aos que conduziram com entrega total os processos aqui estudados, tão importantes na minha trajetória, Raquel Karro e Daniel Lacourt, e também pela amizade.

Gostaria de agradecer também aos que me provocaram artisticamente, marcando definitivamente meu percurso profissional aqui lembrado, especialmente ao Édi Oliveira, Ana Flávia Garcia, Willian Lopes, Thierry Trémouroux, a dupla Pauline Hachette e Linde Hartman, Leo Sykes, Marcio Libar, Fernando Sampaio e ao querido Domingos Montagner, em memória.

Pelas contribuições essenciais a este processo de pesquisa, faço um agradecimento especial ao meu orientador Fernando Villar, sempre atencioso e dedicado, sempre contribuindo com seu olhar criterioso em cada detalhe deste trabalho. Por ter me conduzido de forma amorosa, livre e instigante, nos caminhos da pesquisa acadêmica, dividindo comigo o olhar crítico, a reflexão e a curiosidade de um pesquisador. Agradeço também a dedicação das professoras Roberta Matsumoto e Leo Sykes, pelas contribuições essenciais nos caminhos desta pesquisa, como membras da banca de qualificação.

A todos que ajudaram a alimentar as caraminholas da pesquisa, principalmente à Luciana Portela, amiga dedicada, a quem pude recorrer desde a elaboração do pré-projeto até a revisão final da dissertação. Minha gratidão especial à Maíra, pela cumplicidade e prontidão de sempre, além das muitas conversas instigantes ao longo desta pesquisa. À Bia por ter me ajudado com muito zelo e carinho no trabalho exaustivo de formatação e à minha tia Vera Carneiro pela revisão do resumo em francês nos últimos minutos. Também aos meus professores e colegas do mestrado que compartilharam momentos de descobertas comigo, especialmente Danilo Castro, Diego Ponce de Leon e Olívia Orthof, pela interlocução. Aos entrevistados e consultados Erminia Silva, Marta Isaacsson, Adalberto Müller, Phillippe Goudard e Karel Vanhaesebrouck, pela disponibilidade da troca.

À minha família, por terem sempre estimulado o meu interesse em estudar e por estarem sempre prontos para me amparar quando necessário. Meus agradecimentos mais amorosos ao Bruno e à Laís, por serem chão e trampolim, por construírem comigo sentidos para a vida.

## RESUMO

Esta dissertação investiga poéticas circenses contemporâneas a partir da identificação das intermedialidades propostas pelo coletivo artístico brasileiro Instrumento de Ver. As artes circenses, na pluralidade de suas manifestações, vêm propondo, ao longo de diferentes períodos históricos, uma abertura para a variedade de abordagens de diferentes mídias. Considero, então, as mídias, como modos de expressão e objetos que organizam, transportam, guardam ou alteram a nossa percepção de mundo, participando como meios para a produção de sentido. Partindo do princípio de que a relação do artista com os dispositivos circenses, ou seja, seus aparelhos e objetos, é crucial para o circo, proponho uma análise desta relação. Para isso, no primeiro capítulo, volto o olhar para as transformações do circo desde o nascimento do circo moderno, passando por termos comumente utilizados para nominar mudanças significativas do circo no último século, como Novo Circo, circo tradicional e circo contemporâneo. É nesse contexto que trago, no segundo capítulo, o percurso do coletivo Instrumento de Ver desde a sua criação, em 2002, me aprofundando nos processos criativos de *O Que Me Toca é Meu Também* (2012) e *Geringonça* (2016). O terceiro capítulo aborda os conceitos de mídia e intermedialidade como ferramentas operativas para a abordagem crítica desses dois processos e obras, cuja análise de suas intermedialidades acontece no quarto e último capítulo. Dialogo com artistas e teóricos das artes circenses como os brasileiros Ermínia Silva e Gilmar Rocha, os franceses Phillipe Goudard e Jean Michel Guy, dentre outros, assim como com alguns autores pesquisadores dos estudos da mídia, dentre eles os brasileiros Adalberto Müller e Marta Isaacsson, o canadense Éric Méchoulan, os portugueses José Maria Mendes e Filipa Chambel, o alemão Jurgen Müller e outros que foram importantes aliados para uma compreensão desses conceitos e contextos. Faz parte da minha escolha, portanto, observar como as mídias estão presentes e se relacionam nos processos criativos do coletivo Instrumento de Ver. Proponho um olhar para a materialidade das mídias e para o espaço criado na relação entre elas, tratado dentro da perspectiva da intermedialidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Circo; Artes circenses; Intermedialidade; Mídia; Instrumento de Ver.

## RESUMÉ

Cette dissertation recherche la poétique circassienne contemporaine à partir de l'identification des intermedialités proposées par le collectif artistique brésilien Instrumento de Ver. Les arts du cirque, dans la pluralité de ses manifestations, ont proposé sur différentes périodes historiques, une ouverture pour la variété des approches aux médias. Je considère ensuite les médias comme des modes d'expression et des objets qui organisent, transportent, gardent ou modifient notre perception du monde, en participant comme moyens de production de sens. En supposant, pourtant, que la relation entre l'artiste et les appareils de cirque, c'est-à-dire leurs appareils et objets, est très importante pour le cirque, je propose une analyse de cette relation. Pour cela, dans le premier chapitre, je reviens sur les transformations du cirque depuis la naissance du cirque moderne, en passant sur les termes couramment utilisés pour désigner des changements significatifs du cirque au siècle dernier, tels que Nouveau Cirque, cirque traditionnel et cirque contemporain. C'est dans ce contexte que j'apporte, dans le deuxième chapitre, le cours du collectif Instrumento de Ver depuis sa création en 2002, approfondissant dans les processus créatifs *Ce qui me touche m'appartient aussi* (2012) et *Geringonça* (2016). Le troisième chapitre traite des concepts de médias et d'intermédialité en tant qu'outils opérationnels pour l'approche critique de ces deux processus et oeuvres, dont l'analyse de leurs intermédialités se passe dans le quatrième et dernier chapitre. Je dialogue avec des artistes de cirque et des théoriciens comme les Brésiliens Ermínia Silva et Gilmar Rocha, les Français Phillipe Goudard et Jean Michel Guy, entre autres, ainsi qu'avec certains auteurs des études des média, parmi eux les Brésiliens Adalberto Müller et Marta Isaacsson, le Canadien Éric Méchoulan, le Portugais José Maria Mendes et Filipa Chambel, l'Allemand Jurgen Müller et d'autres qui étaient des alliés importants pour la compréhension de ces concepts et contextes. Il fait partie de mon choix, donc, d'observer comment les médias sont présents et interagissent dans les processus de création du collectif Instrumento de Ver. Je propose un regard sur la matérialité des médias et sur l'espace créé dans la relation entre eux, traités dans la perspective de l'intermédialité.

**MOTS CLÉS:** Cirque; Arts du cirque; Intermédialité; Médias; Art contemporain; Instrumento de Ver.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	<i>Tango</i> (2005), com Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de João Saenger .....	p.54
<b>Figura 2</b>	<i>Beatriz</i> (2009), com Beatrice Martins. Foto de Débora Amorim .....	p.55
<b>Figura 3</b>	<i>Parabolé</i> (2009), com Any Brasil, Beatrice Martins, Diana Bloch, Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de Débora Amorim .....	p.56
<b>Figura 4</b>	Cartaz <i>Noite de Giz</i> (2009) .....	p.57
<b>Figura 5</b>	<i>Noite de Giz</i> (2009), com Abaetê Queiroz, Beatrice Martins, Guilherme Lazari, Julia Henning, Maíra Moraes e Raquel Karro. Fotos de Débora Amorim .....	p.58
<b>Figura 6</b>	Cartaz <i>Meu Chapéu é o Céu</i> (2009). Arte de Bruna Daibert .....	p.59
<b>Figura 7</b>	<i>Meu Chapéu é o Céu</i> (2010), com Beatrice Martins, Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de Débora Amorim e João Saenger .....	p.59
<b>Figura 8</b>	Cartaz <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Arte de Bruna Daibert .....	p.61
<b>Figura 9</b>	<i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2010), com Daniel Lacourt, Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de João Saenger .....	p.62
<b>Figura 10</b>	Cartaz <i>Encontro de Bastidor</i> . Arte de João Saenger .....	p.63
<b>Figura 11</b>	<i>Encontro de Bastidor</i> (2012), com Beatrice Martins, Cícero Fraga, Daniel Lacourt, Isabela Levi, Julia Henning, Luiz Olivieri, Maíra Moraes e Willian Lopes. Fotos de João Saenger .....	p.63
<b>Figura 12</b>	<i>Etapa de Trabalho</i> (2012), com Daniel lacourt. Fotos de João Saenger .....	p.65
<b>Figura 13</b>	Cartaz <i>Encontro de Bastidor - Estudos para uma Odisseia</i> (2014). Arte de Bruna Daibert .....	p.66

<b>Figura 14</b>	<i>Encontro de Bastidor - Estudos para uma Odisseia</i> (2014), com Beatrice Martins, Camila Guerra, Clarisse Zarvos, Daniel Lacourt, Elisa Teixeira, Goos Meewussen, João Saenger, Julia Henning, Máira Moraes e Willian Lopes. Fotos de João Saenger .....	p.66
<b>Figura 15</b>	Cartaz <i>Porumtriz</i> . Arte de Bruna Daibert .....	p.67
<b>Figura 16</b>	<i>Porumtriz</i> (2015), com Beatrice Martins. Foto de João Saenger .....	p.68
<b>Figura 17</b>	Cartazes <i>Geringonça</i> . Arte de Leandro Honda ( <i>Ensaio n.1</i> ) e Bruna Daibert ( <i>Ensaio da Concordança e Ensaio Coisa com Coisa</i> ).....	p.69
<b>Figura 18</b>	<i>Geringonça</i> (2016), com Daniel Lacourt, Julia Henning, Máira Moraes e Vinícius Martins. Fotos de João Saenger .....	p.69
<b>Figura 19</b>	Cartaz <i>O Homem Banco</i> (2016). Arte de Bruna Daibert .....	p.70
<b>Figura 20</b>	Cartaz <i>Arranha-Céu - Festival de Circo Atual</i> (2016). Arte de Filipe Honda .....	p.72
<b>Figura 21</b>	<i>Arranha-Céu - Festival de Circo Atual</i> (2016). Fotos de João Saenger .....	p.72
<b>Figura 22</b>	<i>Ao Revés</i> (2016), com Julia Henning. Foto de João Saenger .....	p.73
<b>Figura 23</b>	<i>Inter relação</i> (2017), com Vinícius Martins. Foto de João Saenger .....	p.73
<b>Figura 24</b>	<i>Teoria de Tudo</i> (2017), com Julia Henning. Foto de Sabrina Rocha .....	p.74
<b>Figura 25</b>	Cartazes <i>Pão e Circo</i> (2017). Artes de Bruna Daibert .....	p.75
<b>Figura 26</b>	<i>Pão e Circo</i> (2017). Fotos de João Saenger e Thaís Mallon .....	p.75
<b>Figura 27</b>	Cartaz <i>Bubuia</i> (2018). Arte de Máira Zannon .....	p.76
<b>Figura 28</b>	<i>Bubuia</i> (2018). Foto de Sabrina Rocha .....	p.76
<b>Figura 29</b>	Galpão Instrumento de Ver. <i>Still</i> do vídeo de Cícero Fraga .....	p.77
<b>Figura 30</b>	Ensaios de criação de <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> . Fotos de João Saenger .....	p.79
<b>Figura 31</b>	Residência no processo de criação de <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> . Fotos de João Saenger .....	p.82



<b>Figura 32</b>	Início do espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Foto de João Saenger .....	p.86
<b>Figura 33</b>	"Solo", número do espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Foto de João Saenger .....	p.87
<b>Figura 34</b>	"Duo em tecidos", número do espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Foto de João Saenger .....	p.87
<b>Figura 35</b>	"Duo em tecidos", número do espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Foto de João Saenger .....	p.88
<b>Figura 36</b>	Vestidos nos cabides descendo do teto, no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Fotos de João Saenger .....	p.89
<b>Figura 37</b>	Número "Ausência" no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Fotos de João Saenger .....	p.90
<b>Figura 38</b>	Julia e Daniel, no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Foto de João Saenger .....	p.91
<b>Figura 39</b>	Número "Cópia Beatriz", no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Foto de João Saenger .....	p.93
<b>Figura 40</b>	Número "Cópia Beatriz", no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> . Foto de João Saenger .....	p.94
<b>Figura 41</b>	Número "Circo Cigano", no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> . (2012). Foto de João Saenger .....	p.96
<b>Figura 42</b>	Número "Circo Cigano", no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> . (2012). Foto de João Saenger .....	p.97
<b>Figura 43</b>	Tela pintada sendo desenrolada por Vinícius Martins, espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> . (2012). Foto de João Saenger .....	p.98
<b>Figura 44</b>	Número "Quadrante", no espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2012). Fotos de João Saenger .....	p.99

<b>Figura 45</b>	Apresentação de <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> no Festival do Teatro Brasileiro, em Belo Horizonte/ MG (2018). Fotos de João Saenger .....	p.99
<b>Figura 46</b>	Registros de ensaios do projeto <i>Geringonça</i> (2016). Fotos de Julia Henning .....	p.101
<b>Figura 47</b>	Goldberg Machine ou geringonça, como chamada no projeto <i>Geringonça</i> (2016). Foto de Julia Henning .....	p.104
<b>Figura 48</b>	Detalhe da Goldberg Machine. <i>Ensaio n.1</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.107
<b>Figura 49</b>	Maíra lendo o texto no <i>Ensaio n.1</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.108
<b>Figura 50</b>	Maíra montando uma geringonça em cena, no <i>Ensaio n.1</i> (2012). Foto de João Saenger. ....	p.110
<b>Figura 51</b>	"Objetos em risco de descarte", no <i>Ensaio n.1</i> . Foto de João Saenger .....	p.111
<b>Figura 52</b>	Início do espetáculo <i>Ensaio da Concordança</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.114
<b>Figura 53</b>	Movimentação com cordas e bancos no <i>Ensaio da Concordança</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.117
<b>Figura 54</b>	Movimentação acrobática nas cordas no <i>Ensaio da Concordança</i> (2016). Fotos de Diogo Mafra .....	p.118
<b>Figura 55</b>	Cena da conversa com os bancos, no <i>Ensaio da Concordança</i> (2016). Fotos de João Saenger .....	p.119
<b>Figura 56</b>	Final do espetáculo. <i>Ensaio da Concordança</i> (2016). Fotos de João Saenger .....	p.119
<b>Figura 57</b>	Início do espetáculo <i>Ensaio Coisa com Coisa</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.123
<b>Figura 58</b>	Cena de organização dos objetos. <i>Ensaio Coisa com Coisa</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.124
<b>Figura 59</b>	Apresentação do quadro. <i>Ensaio Coisa com Coisa</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.125

<b>Figura 60</b>	Pose para foto. <i>Ensaio Coisa com Coisa</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.127
<b>Figura 61</b>	Ao fim do espetáculo, a carreta e os artistas desaparecem no horizonte. <i>Ensaio Coisa com Coisa</i> (2016). Foto de João Saenger .....	p.128
<b>Figura 62</b>	Imagens criadas no processo de criação do espetáculo <i>O Que Me Toca é Meu Também</i> (2011). Fotos de Julia Henning. Quadros: "Femme Assise à la Jambe Repliée" (1917), de Egon Shiele ( <i>à esquerda, acima</i> ) e "Os amantes" (1928), de René Magritte ( <i>à direita, abaixo</i> ) .....	p.147

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p.15
<b>1. AS ARTES CIRCENSE NO TEMPO, À TEMPO, EM TEMPO .....</b>	<b>p.36</b>
1.1 O SURGIMENTO DO CIRCO MODERNO .....	p.36
1.2 O CHAMADO NOVO CIRCO .....	p.41
1.3 DO NOVO CIRCO ÀS POÉTICAS CIRCENSES CONTEMPORÂNEAS ....	p.46
<b>2. O COLETIVO INSTRUMENTO DE VER FAZ SEU CIRCO.....</b>	<b>p.52</b>
2.1 PRODUÇÕES 2002-2018 .....	p.52
2.2 <i>O QUE ME TOCA É MEU TAMBÉM</i> .....	p.78
2.2.1 <i>O processo de criação de O Que Me Toca é Meu Também</i> .....	p.79
2.2.2 <i>Descrição do espetáculo O Que Me Toca é Meu Também</i> .....	p.85
2.3 GERINGONÇA	
2.3.1 <b>Laboratório 1</b> .....	p.103
2.3.1.1 <i>Ensaio n. 1: pra que simplificar se podemos complicar?...</i>	p.107
2.3.2 <b>Laboratório 2</b> .....	p.113
2.3.2.1 <i>Ensaio da Concordança</i> .....	p.116
2.3.3 <b>Laboratório 3</b> .....	p.120
2.3.3.1 <i>Ensaio Coisa com coisa</i> .....	p.122
2.4 <b>A revista <i>Geringonça</i> e o filme <i>O Homem Banco</i></b> .....	p.129
<b>3. AS INTERMEDIALIDADES NA CENA .....</b>	<b>p. 131</b>
3.1 <b>SOBRE O CONCEITO DE MÍDIA, OU <i>MEDIUM</i></b> .....	<b>p.131</b>
3.2 <b>AS INTERMEDIALIDADES</b> .....	<b>p.137</b>
3.2.1 <b>A intermedialidade entre a cena e as tecnologias de produção de</b>	
<b>imagens</b> .....	<b>p.141</b>
<b>4. INTERMEDIALIDADES NOS PROCESSOS CRIATIVOS DO COLETIVO</b>	

<b>INSTRUMENTO DE VER</b> .....	<b>p.146</b>
<b>4.1 INTERMEDIALIDADES EM O QUE ME TOCA É MEU TAMBÉM</b> .....	<b>p.146</b>
<b>4.1.1 Intermedialidades no processo de criação do espetáculo</b> .....	<b>p.146</b>
<b>4.1.2 Intermedialidades na cena</b> .....	<b>p.148</b>
<b>4.2 INTERMEDIALIDADES NO PROJETO GERINGONÇA</b> .....	<b>p.151</b>
<b>4.2.1 Intermedialidades no processo de criação</b> .....	<b>p.151</b>
<b>4.2.2 Intermedialidades nos ensaios abertos do projeto Geringonça</b> ..	<b>p.155</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>p.161</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>p. 169</b>
<b>ANEXO</b> .....	<b>p.174</b>

## Introdução

Tendo como ponto de partida o interesse surgido na minha prática artística sobre como as artes circenses podem se relacionar com a imagem, o texto, as novas tecnologias, o vídeo e outras mídias, esta pesquisa investiga a intermedialidade nas artes circenses contemporâneas. Para isso, adentro dois processos criativos do coletivo brasiliense Instrumento de Ver, grupo com o qual venho propondo e experimentando ações artísticas nos últimos dezesseis anos. O coletivo Instrumento de Ver caracteriza-se significativamente pela abertura às relações do circo com outras linguagens artísticas. Define-se como:

um coletivo de artistas independentes com formações e atuações diversas, com pesquisa e produção nas relações entre as artes do circo, dança, teatro contemporâneo, música, fotografia e vídeo. É atuante no cenário cultural de Brasília e vem desenvolvendo projetos e parcerias com boa representatividade local e projeção nacional. Tem como objetivo fortalecer as artes por meio da criação e produção de projetos culturais focados na auto-sustentabilidade e que proporcionem experiências originais ao público, além de contribuir com a construção de redes de atuação colaborativas e com a difusão artística. Como modelo de gestão, defendemos uma gestão criativa em rede, sob o prisma de não dissociar o fazer artístico da gestão cultural. O coletivo Instrumento de Ver vem desenvolvendo sua pesquisa no sentido de utilizar o circo como uma arte corporal permeável à interferência de métodos explorados por outras artes. Acredita que essa reinvenção de formas de criação proporcionará outras possibilidades artísticas, alimentando a arte contemporânea com diferentes combustíveis. Com foco na criação de uma rede de intercâmbio que ampare suas estratégias de sua sustentabilidade e autonomia vem realizando e participando de projetos de troca e parceria desde 2002 (INSTRUMENTO DE VER, *online*)<sup>1</sup>.

Visando um olhar analítico sobre as intermedialidades em dois dos seus processos criativos, aproveito a abertura do coletivo às relações do circo com as outras

---

<sup>1</sup> Em [www.instrumentodever.com/o-coletivo](http://www.instrumentodever.com/o-coletivo). Acessado em 10 de abril de 2018.

linguagens artísticas, para identificar como o grupo propõe a relação entre mídias, desde as propostas dos projetos, passando pelo processo em si, até a cena.

Não havia me debruçado sobre a conceptualização de mídia antes desta pesquisa. O coletivo demonstra afinidade com o termo, utilizando-o de forma corrente em seus processos criativos, para se referir a diferentes suportes de criação, como texto, vídeo, cena, música, dentre outros. A busca por uma poética intermedial que utilize e que se apresente em diferentes mídias tem se mostrado o caminho criativo que caracteriza grupo. Esta pesquisa se apresenta, desta forma, com o objetivo de examinar de forma mais aprofundada as formas como isso acontece.

Proponho essa abordagem mesmo sabendo do perigo de interpretação que o conceito de mídia carrega, ao ter sido largamente entendido em sua acepção como mídias de massa (quando derivada do termo em inglês *mass media*), denominando grandes emissoras de rádio, televisão e jornais que tem o poder de chegar a uma enorme quantidade de receptores. Fugindo dessa acepção corrente, trago algumas conceptualizações propostas por estudos da mídia, um pouco mais amplas que este uso comum, que estão relacionadas a um estudo mais aprofundado da genealogia da palavra. O aspecto que mais me interessou nesta pesquisa foi a materialidade das mídias. Abordar os processos criativos do coletivo a partir de um olhar claro sobre a materialidade do que está ali, em cena, me parece ser uma forma coerente com as próprias defesas estéticas do coletivo, conforme percebi ao longo dessa pesquisa.

Segundo o professor de teoria literária e de cinema e literatura da UFF Adalberto Müller (2012), “pensar sobre o mundo contemporâneo implica refletir, em algum momento, sobre as mídias” (p.27). Para falar da arte contemporânea, portanto, o conceito de mídia também pode ser um bom aliado. É importante ressaltar que, apesar do conceito de mídia estar associado a várias áreas do conhecimento, como a comunicação, a sociologia, ou a filosofia, a reflexão sobre as mídias só é possível dentro de um contexto sócio-histórico fruto de uma reflexão sobre o desenvolvimento das novas tecnologias. Isso não quer dizer que as mídias estão necessariamente relacionadas às tecnologias, mas que a centralidade da materialidade das mídias em uma teoria é uma reflexão contemporânea influenciada pelas grandes transformações midiáticas do século

XX. Embora possa ampliar o alcance histórico nas suas reflexões, é consequência e um reflexo da centralidade das mídias nas mais recentes transformações sociais.

Alargando um pouco mais a acepção comum de mídia, Müller (2012) propõe uma conceitualização que aceita a pluralidade de sentidos contida na palavra, conforme listado por ele: “1) A mídia como meios de comunicação de massa; 2) a mídia como o suporte, meio; 3) as mídias como transporte e sistemas de transmissão e processamento; 4) as mídias como os diferentes veículos de comunicação” (p.125).

Seguindo essa lógica, ao longo do seu livro, Adalberto Müller (2012) traz exemplos diversos de mídias, todos relacionados de alguma maneira a modos de expressão e objetos que podem alterar a nossa percepção de mundo, como microfones, computadores, canções populares, danças, cinemas, videoclipes, performances, poesias, a linguagem, os telefones ou até mesmo os trens, dentre muitos outros. Essas mídias, porém, “não podem ser entendidas isoladamente, pois uma mídia sempre se remete à outra” (p.125).

Proponho, então, um olhar para a relação entre as mídias e, para isso, é necessária uma definição do conceitos de mídia e intermedialidade. Concordando com a pesquisadora portuguesa Filipa Chambel (2016), que afirma que a perspectiva sobre as intermedialidade varia de acordo com a direção do estudo, pude constatar que as divergências encontradas na comparação entre as perspectivas sociológicas, filosóficas ou do campo da literatura, cinema, dentre outros, deve-se às suas diferentes historiografias e às suas especificidades. Sendo assim, “o *medium* (ou mídia) se define de diferentes modos, e, por conseguinte, o fenômeno denominado intermedialidade encontra tempos e espaços distintos em sua gênese” (Chambel, 2016, p.17). Dentre toda a amplitude dos estudos da mídia, escolhi aliados conceituais que pudessem contribuir para as particularidades da cena circense e, mais especificamente, para os estudos dos processos criativos *O Que Me Toca é Meu Também* e *Geringonça*, ambos do coletivo Instrumento de Ver.

De acordo com pesquisadora em artes cênicas da Universidade do Rio Grande do Sul Marta Isaacsson (2018), as mídias são “as matérias pelas quais a partilha do sensível se concretiza (p.27)”. Em suma, entendo aqui as mídias como modos de expressão e objetos que organizam, transportam, guardam ou alteram a nossa percepção



de mundo, participando como meios para a produção de sentido. Faz parte da minha escolha, portanto, olhar para as maneiras como as mídias estão presentes e se relacionam nos processos criativos do coletivo Instrumento de Ver a partir da materialidade, propondo um olhar para o espaço criado nessa relação, aqui tratado dentro da perspectiva da intermedialidade.

Levando em consideração a multiplicidade e a complexidade da criação artística, olhar para a relação entre as mídias como prisma teórico e ferramenta para análise de um processo criativo é uma escolha que prioriza a materialidade da criação. Como pesquisadora integrante do meu objeto de estudo, parti da minha percepção, enquanto artista, de que o compromisso com a pesquisa artística, a liberdade de se apropriar de elementos de qualquer linguagem e a variedade de métodos criativos são fundamentais para as produções do coletivo Instrumento de Ver . O diálogo, a troca e a apropriação constantes entre diferentes ferramentas criativas orientaram a minha escolha em voltar o foco para a materialidade dos processos de criação. Opto, dessa forma, por sair de uma diferenciação conceitual abstrata das artes, assim como opto por evitar realizar uma análise hermenêutica desses processos. É aí que a reflexão sobre a intermedialidade pode me servir, ao orientar o olhar para esses processos e indicar a reflexão teórica para o que o coletivo Instrumento de Ver propõe no processo de criação e na cena.

Adalberto Müller propõe a intermedialidade como o “campo do conhecimento que estuda as inter-relações de diferentes mídias em um universo midiático bem amplo” (2012, p.169). Segundo ele,

a intermedialidade se define, grosso modo, como a relação que se estabelece entre diversas mídias e produtos midiáticos, e que estes estabelecem entre si, através de processos de adaptação, citação, hibridação, etc., ressaltando a medialidade de sua constituição e do seu sentido (Müller, 2012,p.170).

Para o estudo dessas inter-relações dialógico, então, com Isaacsson (2012), que considera a cena multimídia por natureza. Isso porque as artes ao vivo implicam em uma apresentação da relação entre diferentes elementos ao público, ou seja, diferentes mídias. Segundo a autora, mesmo que essa pluralidade não seja uma característica exclusiva da cena contemporânea, o diálogo com outras artes é cada vez mais intenso e

complexo, chamando a atenção para uma teoria que acompanhe esse movimento. Daí a importância de entender a intermedialidade a partir da prática artística.

Assim como o teatro, as artes circenses são intermediais, pois também colocam em cena diversas mídias, relacionando-as de acordo com dinâmicas próprias e recriando essas dinâmicas na relação entre os diversos elementos. Ao longo do tempo, as artes circenses relacionaram as mídias de diferentes formas, gerando uma pluralidade de manifestações, impossíveis de serem todas contempladas nesta dissertação. Dentro dessa multiplicidade, tento caminhar por alguns caminhos que nos sugerem vislumbres para o que hoje consideramos como o circo, as artes circenses e, para isso, me proponho a uma breve perspectiva histórica que busca vislumbrar o contexto contemporâneo no qual o coletivo Instrumento de Ver faz seu circo.

Retomo, também, algumas questões que me motivaram a pesquisar o circo, estimulada também por um primeiro incômodo gerado da percepção de uma aparição tímida das artes circenses na produção acadêmica das artes cênicas, sobretudo quando fazemos um recorte para as poéticas circenses contemporâneas. As artes do circo geralmente aparecem no discurso sobre artes somente quando grandes representantes de vanguardas artísticas, como Vsevolod Meyerhold, Bertold Brecht, Pina Bausch ou os modernistas da Semana de 22, declaram que foram por ela inspirados. Uma arte musa-inspiradora de outras artes. A musa é intocável, bela e estática – como se ao longo do último século o circo tivesse sido cristalizado em um *frame* de Cecil B. de Mille ou Fellini. Ou imortalizado em um personagem de Charlie Chaplin. Ou legitimado nas fotografias de Cindy Sherman, em letras de Chico Buarque ou músicas de Egberto Gismonti. Ou como se estivesse para sempre sendo admirado por um anjo de Win Wenders, invisível para a maioria.

Lembrando o fato de que o circo é um gênero recente, Jean-Michel Guy (2001) coloca, a hipótese de ele ser também um gênero efêmero, já que as modalidades circenses isoladamente existem há muito mais tempo. Enquanto o circo existe há menos de dois séculos, o malabarismo data de aproximadamente quatro mil anos, a dança na corda seis mil anos e a arte equestre perde sua origem ao longo do tempo. Falar de artes do circo, porém, é ainda uma novidade para muitos, pois o termo pressupõe a autonomia de cada uma dessas artes.

De acordo com a historiadora brasileira Ermínia Silva (2009), é praticamente impossível determinar o surgimento das artes circenses se partirmos do seu entendimento como práticas ou técnicas artísticas. Acrobatas, equilibristas, funambulistas e malabaristas aparecem em diferentes períodos históricos, desde pinturas rupestres na Serra da Capivara, como também em manifestações artísticas na Grécia antiga e China, embora ainda não fossem identificados como circenses. Foi no final do século XVII que grupos variados de artistas começaram a se identificar como tal.

Em toda essa variedade, “o processo de transmissão dos saberes que haviam herdado passou por mudanças significativas de continuidade” (SILVA, 2009, *online*), assim como o que entendemos como circo também foi mudando e se redefinindo conforme novos caminhos foram sendo traçados. Segundo Silva,

A teatralidade circense mostrou-se rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro, em cada continente, país, cidade, bairro, vila, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico das artes circenses (2009, *online*).<sup>2</sup>

Mesmo tendo sempre estado em diálogo com o novo e com as transformações do seu tempo, o circo teve uma participação reduzida nos registros acadêmicos e mesmo na crítica artística, que contam a história da arte moderna e da chamada arte pós-moderna. No Brasil, a pesquisa sobre o nosso circo é recente, com poucos pesquisadores debruçados sobre o tema, apesar da excelência e produtividade de Erminia Silva, Mario Bolognesi, Marco Bortoleto, dentre outros que se dedicaram ao circo. Nos últimos trinta anos, o tema começou a figurar mais nas pesquisas sobre história das artes, às vezes como coadjuvante e poucas vezes como foco do estudo, com uma produção acadêmica crescente, mas ainda tímida se comparada às outras artes, como aponta o cientista social Gilmar Rocha (2010), professor do Departamento de Artes e Estudos Culturais da Universidade Federal Fluminense.

---

<sup>2</sup> SILVA, Ermínia (2009). “A Linha do Tempo das Artes Circenses”. Em: [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424). Acessado em 24 de abril de 2017.

Rocha (2010) analisa a produção científica brasileira sobre o circo desde a década de 1980, em seu ensaio bibliográfico “O Circo no Brasil – Estado da Arte”. Com ênfase nos artigos e pesquisas com vínculos acadêmicos na pós-graduação *stricto sensu*, o cientista social atesta que a produção científica sobre o circo no Brasil ainda é incipiente, se comparada a outras linguagens artísticas. Rocha ressalta um interesse crescente de pesquisadores pelo circo celebrando que “é possível que esteja em curso a formação discursiva de um ‘novo objeto’ no campo científico no Brasil” (2010, p. 51). Para ele, tal interesse pode ser explicado pelo “fato de o circo ser portador de outra lógica ou racionalidade, cuja eficácia parece ser redescoberta em tempos de pós-modernidade e globalização” e também pelo circo começar aos poucos “a quebrar o ‘silêncio’ que o ronda, a exemplo de inúmeras manifestações de cultura popular historicamente marginalizadas”, na evidente visibilidade política e sociológica que a cultura popular recentemente adquiriu (2010, p. 51-52). Esse silêncio que rondou o circo nos fala sobre uma memória seletiva da história oficial do que era então considerado como arte. A própria produção histórica oficial do teatro não menciona o circo, mesmo com a fortíssima produção teatral nos circos brasileiros.

Em sua investigação, Rocha encontrou quase 100 produções de 1980 a 2010, entre artigos ou pesquisas universitárias resultantes de projetos individuais sobre o circo e 55 dissertações de mestrado e teses de doutorado. Dentre as 14 defesas de teses e 41 defesas de dissertações, 46 defesas de mestrado e doutorado aconteceram a partir de 2000. Se comparamos às 3 únicas defesas na década de 1980 e às 6 na década seguinte, nota-se um significativo crescimento. Entretanto, as publicações resultantes desta pesquisa ainda são poucas exceções. Em levantamento mais recente feito no portal Circonteúdo<sup>3</sup>, foram encontrados 64 artigos publicados, 153 trabalhos acadêmicos dentre teses e dissertações, 14 periódicos e 105 livros, dentre abordagens diversas, mostrando a produtividade e o interesse sobre o circo. No Distrito Federal, em busca pelos repositórios das principais universidades locais (Universidade de Brasília, UniCEUB e Universidade Católica), encontrei 1 publicação resultado de uma dissertação na área da Educação Física e 2 dissertações e 1 tese sobre a linguagem do

---

<sup>3</sup> Circonteúdo é um portal voltado para produção de conteúdo sobre as artes circense. Em: <http://pindoramacircus.com.br>. Acessado em 20 de agosto de 2018.

palhaço na área das artes cênicas. Dentre todas essas produções, não encontrei nenhuma que abordasse o circo utilizando o conceito da intermedialidade, especificamente.

Falar de circo na história é diferente de falar de história do circo. De algumas formas esta disciplina artística está marginal à história publicada das artes. Rocha sintetiza essa marginalidade no Brasil:

A respeito do circo ainda paira certo ‘ar’ de mistério e magia, que tem contribuído para a manutenção do exotismo em torno do mesmo ao longo do tempo. À primeira vista, a razão principal pela qual o circo não seduziu os pesquisadores e o mercado editorial até então tem relação com o estatuto do circo no país. Historicamente, comparado aos Estados Unidos, França e Rússia, no Brasil, o circo não gozou de apoio e prestígio junto às políticas oficiais, embora despertasse a atenção das populações locais por onde passava (2010, p. 51-52).

Ao mencionar que, mesmo com o fértil intercâmbio com outras artes na virada dos séculos XIX e XX, as artes circenses eram “desprestigiadas pelas elites e perseguidas pelas autoridades de plantão” (2010, 58), Rocha nos expõe raízes antigas de tais preconceitos, exotismos, desinformação e defasagem crítico-historiográfica. Entretanto, companhias circenses contemporâneas nacionais e internacionais questionam significativamente a manutenção dessas percepções, por meio de poéticas que encantam e afetam público, críticas e investigações.

A dramaturga e pesquisadora Bauke Lievens iniciou uma série intitulada *Cartas Abertas ao Circo*, como parte do projeto *Circus Dialogue*, financiado pelo Arts Research Fund of the University College Ghent, na Bélgica. As cartas, publicadas no *site* Etcetera e também impressas, são direcionadas aos artistas circenses. Após falar da importância de uma redefinição do circo em sua primeira carta aberta, Lievens (2016) questiona, na segunda carta, o papel dos artistas na manutenção do imaginário Romântico do circo:

O circo de hoje repousa grande parte da sua identidade em uma imagem auto-concebida, bem Romântica, da sua própria prática como uma forma de arte marginal apreciando sua própria liberdade. Mesmo deixando de lado a questão de saber se essa imagem é precisa na cena contemporânea, tornou-se muito difícil separar os clichês românticos que cercam o circo da compreensão do circo como um meio (LIEVENS, 2017).

Para Lievens (2017) um legado do Romantismo persiste entre artistas, docentes e teóricos circenses, com tendências similares às do movimento cultural iniciado na Europa no século XVIII, tais como a glorificação da natureza, do misterioso e do desconhecido, acompanhada por uma aversão ao intelectualismo e os supostos opostos ou dicotomizações inócuas como corpo/mente, pensar/fazer, criar/refletir, razão/emoção, velho/novo, centro/margem. Para ela, esta herança persistente pode ser reconhecida em pessoas que trabalham com o circo (seja no palco, salas de aula, pesquisas ou em projetos sociais) e que acreditam que “o circo é um lugar onde estamos mais próximas ao que somos verdadeiramente, distantes do mundo e do pensamento cotidianos”, crendo também que reflexão ou teorização sobre circo arruinam sua magia, e que “circo é uma experiência que não pode ser capturada em palavras” (2017).

Essas premissas românticas ou contemporâneas não legitimam que alguma arte estaria dispensada ou seria beneficiada pela falta de reflexão, de estudos de recepção, de análises, da redefinição de seus conceitos e contextos. E o circo, menos contemplado que outras artes por pesquisas acadêmicas ou acompanhamento crítico-teórica, exemplifica bem a necessidade premente de revisão e revisitação de suas margens e de sua identidade artística. Além disso, podemos assumir que uma boa discussão dessa identidade permite que a interação e o diálogo com outras artes sejam melhor compreendidos. A tentativa de compreender o que é o circo por parte dos seus atores pode ser também um posicionamento político e conceitual: permite que os artistas circenses coloquem-se em próprio nome, a partir da sua experiência vivida do que é o circo e não só como referência ou inspiração para outras artes ou objeto de estudo para outras ciências.

A inquietação de Lievens é uma provocação para que artistas questionem a sua prática artística, os princípios nos quais estão fundados os seus discursos, estimulando a fala sobre o próprio trabalho, para que as práticas artísticas estejam empenhadas não em repetir esse imaginário, como também em questioná-lo, afirmá-lo, reconstruí-lo e redefini-lo. Afinal, segundo Lievens, a reflexão sobre o circo está tão presa à essa autoimagem Romântica que acabamos por deixar escapar a própria identidade. Para levantar essa reflexão, a autora pergunta: “Existe mesmo o circo como um meio? Sobra algo se arrancados dele todos os mitos? Ou circo é, de fato, simplesmente, um emaranhado ou

mito, paradoxo Romântico e nostalgia que de forma repetida obscurece a si mesmo?” (LIEVENS, 2017).

A pergunta sobre o que é o circo nos coloca de frente com um forte imaginário que ronda sua identidade. Se fechamos os olhos com a indicação de imaginar um circo, provavelmente visualizamos uma tenda de lona, com um picadeiro ao centro. Isso porque o circo vem assim sendo convencionalmente conhecido desde o início do século XIX: redondo. O próprio nome, circo, viria dessa característica circular. Segundo Lorient e Bardel (2010, apud Goudard, 2010, p.46) o teólogo romano Tertuliano nos traz a curiosidade de que a primeira construção chamada circo, realizada pelo rei etrusco Tarquin, foi dedicada à Circe, feiticeira que aparece na história da *Odisseia*, de Homero, em homenagem à Hélio, a personificação do Sol, seu pai. A homenagem provocou uma construção circular, com abertura central para a entrada do sol.

Se, nesse exercício de imaginação, o imaginarmos redondo, entretanto, poderíamos considerar que tem suas margens bem delimitadas e seu espaço bem definido. Mas, além de redondo, provavelmente o imagináramos itinerante, ou seja, a cada novo local onde é instalado, o círculo que define seu espaço é redesenhado, remontado, reconstruído. Podemos visualizar esse circo, portanto, como 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.

Podemos considerar que a margem que o delimita também é o que circula esse espaço, o faz círculo, circo. A efemeridade desse círculo, porém, também é o que fragiliza esses limites. Se juntarmos essas características do circo, como fronteiras indefinidas e porosas a influências, podemos concluir que o circo é um ótimo local para a discussão e prática sobre interdisciplinaridade, hibridismo, intertextualidade, intermedialidade e outras formas possíveis de falar sobre o diálogo e influências nas formas de criação.

É tarefa impossível marcar limites entre poéticas de distintas linguagens artísticas, com fronteiras tão difusas, como nas artes ao vivo. É empreitada delicada circular o circo para compreendê-lo e para tentar delimitar tão diversas manifestações circenses que chegam aos nossos dias, sendo fiel ao seu caminho de transformação, continuidade ou ruptura sem engessá-lo em conceitos limitadores. Entretanto, dispensar o embate teórico-prático sobre nossas práticas e suas necessárias redefinições seria cristalizá-las e perder todas as nuances e rupturas que as reconstroem dia-a-dia. Reconhecendo seus limites, pode ficar à vontade para refazer, borrar, transgredir, expandir suas próprias fronteiras ou se confundir, interagir, hibridizar, dialogar com outras margens e territórios. Poderiam ser esses alguns dos elementos que nos ajudem a refletir sobre os limites e margens do circo. Lievens é veemente em sua crítica contra a reprodução do que ela chama de “mitos Românticos do circo em nossas práticas contemporâneas” que obstruem sua investigação e crescimento. Segundo a autora, “se quisermos delimitar uma área para pesquisa artística específica sobre circo, é recomendável refletir sobre paradoxos e imagens Românticas que moldam e circundam circo” (Lievens, 2017, *online*).

Por reconhecer toda a heterogeneidade das artes circenses e para que seja possível uma identificação da sua personalidade artística frente às outras artes, o circo vem sendo estudado sob diferentes olhares. O circo vem sendo investigado a partir de diferentes prismas: o espaço do circo; o artista/corpo circense; a dramaturgia circense e os dispositivos circenses, vêm sendo elementos comuns agrupadores das artes circenses (Bolognesi, 2001; Borges, 2010; Goudard, 2009; Guzzo, 2009; Wallon, 2009; Lievens, 2017; entre outros).

O circo está presente em diferentes espaços: em teatros, na rua, em galpões, em estruturas projetadas especialmente para espetáculos circenses e em lonas circenses. No Brasil, segundo Silva (2009), antes mesmo dos grandes circos estrangeiros chegarem no país, os artistas de circo já se apresentavam em feiras, tablados, palcos, pavilhões ou na rua. Depois que o país entrou na rota dos grandes circos internacionais, alguns desses artistas não voltaram a seus países. Em razão da falta de espaços cobertos para realização das apresentações, passaram a projetar construções especialmente para os espetáculos circenses, como os chamados circo de tapa-beco, circo de pau-a-pique e circo de pau fincado. Desde o início os circenses estiveram presentes nos teatros,



cabarés e até em programas de rádio. Não só estiveram presentes como também produziam e realizavam espetáculos teatrais, danças, músicas. Eram produtores, cenógrafos, diretores, arquitetos, etc. Atualmente, assim como no século XIX, os artistas de circo ocupam todos os espaços disponíveis, como palcos móveis, em teatros, na rua, em casas de festa, em estruturas móveis projetadas para a rua como os pórticos e, claro, em lonas circenses.

Ao utilizar a circularidade das lonas circenses e a itinerância, presentes no imaginário sobre o circo, para falar dessa arte, podemos cair no erro de reduzir o entendimento do circo como sendo somente esse espaço físico: um palco circular (chamado picadeiro) e uma arquibancada, cobertos por uma lona. O picadeiro, entretanto, não é o único local das manifestações circenses, sequer em suas origens, quanto menos em anos recentes. Segundo o artista circense francês e pesquisador em artes cênicas Phillippe Goudard (2010):

O circo atual apresenta uma grande variedade de formas, gêneros, composições e estéticas: circo tradicional, novo, contemporâneo, números, espetáculo de variedades, peças, performances, espetáculos mono ou pluridisciplinares. Apresentado no palco, embaixo da lona ou em espaço público, eles coexistem para o prazer e deleite de um público planetário. O tipo da empresa é também variado: circo fixo, itinerante, em trupe ou individual, sociedade privada ou associação cultural. O circo se tornou ‘as artes do circo’ e esse plural é bem adaptado à atualidade de um espetáculo verdadeiramente diverso (p.19).<sup>4</sup>

Em contraponto à definição do circo como espaço circular, Goudard (2010), mantém a importância da circularidade no entendimento do que é o circo, porém saindo do foco sobre o espaço e deslocando o seu olhar para a circularidade do tempo, pensando, aqui, aspectos da dramaturgia circense:

se a palavra grega *kirkos* (anel) e a latina *circus* (círculo) evocam o desenho de um ‘espaço limitado’<sup>5</sup>, as palavras *kuklos* (ciclo) e *circum* (em torno de) indicam que o desenho circular da pista não é suficiente para definir o circo, mas que a noção

---

<sup>4</sup> Os trechos de livros não publicados em português tem tradução minha.

<sup>5</sup> No original: *enceinte*.

de encadeamento da ação acrescenta ao parâmetro espacial o tempo (p.52).<sup>6</sup>

Para o autor, apesar da importância de pensarmos o espetáculo a partir de toda a sua complexidade, envolvendo temas como o risco, a escritura, elementos de composição, o espaço, o grau de fragmentação, dentre outros, o desequilíbrio é o elemento que define o espetáculo de circo:

No circo ele reside na resolução por um projeto motor de uma situação resultado de estratégias sofisticadas de pôr em desequilíbrio, dentro de cada uma das disciplinas de base da acrobacia, malabarismo, adestramento ou palhaçaria. O estado estável dinâmico ou estático é deliberadamente rompido. O desequilíbrio provocado é resolvido por uma proeza para retornar ao estado estável, inicial ou não. Na palhaçaria a busca pelo desequilíbrio é comportamental. Para ele, esse desequilíbrio se estende aos domínios logísticos, econômicos e sociais do circo (p.43).

Para o autor, o desequilíbrio também se manifesta na própria composição dos espetáculos, em que, na sua forma clássica de sucessão de números, alternam momentos de estabilidade e instabilidade, “deixando aparecer uma estrutura cíclica do espaço e tempo” (Goudard, 2009, p. 27). Essa estrutura propõe ao espectador uma ampla gama de emoções, por conta da variedade proposta pelos diferentes números, em diferentes modalidades, propondo essa alternância entre equilíbrio e desequilíbrio, mesmo para o público.

Essa alternância entre equilíbrio e desequilíbrio é explorada pelo artista circense, desde a formação, passando pelo treinamento, até a prática circense. Goudard (2009) ressalta que a preparação do artista de circo exige que ele esteja disposto a lidar com o paradoxo entre um treinamento físico rigoroso que beira o limite das capacidades físicas humanas, como o faz um atleta ou um dançarino, além da disponibilidade para a criação artística livre. Para esse artista, portanto, é necessário o desejo de se manter sempre em desequilíbrio, de viver no limite do corpo e à margem na criação. Entendendo aqui a margem como um limite, borda entre essa condição de primor técnico e de disponibilidade criativa.

---

<sup>6</sup> Tradução minha.

Esses limites evocam, com muita frequência, um elemento que não só é presente como é posto em evidência pelo espetáculo circense: o risco da morte. Esse risco pode ser metafórico mas, muitas vezes, é real. Andando à margem, ou seja, no jogo constante e instável entre o equilíbrio e o desequilíbrio, o corpo circense se apresenta ao público com a presença cênica da urgência, de estar à beira da morte, caminhando na linha tênue e circular que evoca a vida. Mesmo os palhaços, figura de destaque nas artes circenses, se colocam no risco social, comportamental. Não é a toa que, muitas vezes, o espetáculo produzido coloca em evidência, no centro do picadeiro, a vida. Esse risco artístico surge de uma situação de desequilíbrio, na qual o artista se coloca de forma voluntária.

O circo, em sua complexidade, poderia ser abordado por todos esses diferentes olhares, dependendo do recorte temporal ou teórico que os acompanhe. O espaço, o artista, o espetáculo ou os dispositivos circenses e as relações entre esses elementos podem ser derivados em temáticas que muito interessam ao circo, como as particularidades da arquitetura circense, as questões relacionadas à formação e especificidades da prática circense como uma arte corporal, o posicionamento do circense na sociedade, dentre as particularidades de estilo de vida, modos de produção econômica, a dramaturgia do circo, questões sobre a sua transformação, seus modos de composição, metodologias próprias, particularidades dos processos criativos ou olhares sobre aparelhos, objetos, animais, e a relação deles com todas as questões anteriores. Dentro dessa multiplicidade, me interesso por investigar os dispositivos circenses, ou seja, seus aparelhos e objetos, sob o foco de um olhar para as intermedialidades.

Para isso, abordo o circo aqui enquanto arte da diversidade, pautada no desequilíbrio enquanto elemento agrupador das suas diferentes práticas. Essas práticas são reconhecidas pelas suas técnicas e pelas suas relações com seus objetos/aparelhos/instrumentos. Essas relações são construídas e desconstruídas ao longo da prática artística, e é essa relação com os aspectos materiais da criação, as mídias, que interessam esta pesquisa, justamente por ser o foco da investigação artística do coletivo Instrumento de Ver e por ser também o olhar da intermedialidade.

Os aparelhos, objetos e animais são para o artista de circo o mesmo que o instrumento para um músico. Eles contribuem para estruturar o espaço e são muitas vezes indispensáveis para o dispositivo cênico. É para essa relação que volto o meu

olhar nesta pesquisa. Partindo da própria prática artística, a qual me colocou de frente com essa relação, venho falando um pouco da importância de um olhar sobre a materialidade na cena:

O corpo se transforma no contato diário com o aparelho, feito de aço, cordas de algodão, ferro, madeira ou outros materiais até mais tecnológicos, mas não mais gentis. As dores sentidas nos primeiros contatos com o objeto vão diminuindo a partir da criação de um diálogo entre corpo e matéria. O objeto lacia, gasta, se flexibiliza a partir do contato com a pele e a pele se endurece, agarra, se adapta. Esse encaixe é preciso e delicado e faz parte de uma construção diária de treinos disciplinados e íntimos com o objeto (HENNING, 2017)<sup>7</sup>.

Também para a dramaturga belga Bauke Lievens (2017)<sup>8</sup>, o objeto se relaciona com o corpo de maneira funcional para domar e superar as leis naturais da física. O corpo circense, porém, não é um corpo natural, mas sim um corpo com treinamento e tecnologia em nível altíssimo, disciplinado. Sua relação funcional com o objeto coloca o próprio corpo como um objeto. Em sua primeira carta aberta, a pesquisadora propõe que essa relação é produtora de subjetividade, assim como propõe o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009). Para Agamben a subjetividade é resultado da relação entre as duas grandes classes epistemológicas: os seres vivos e os dispositivos. Dispositivo é um conceito que o filósofo desenvolve a partir da leitura de Michel Foucault. Segundo Agamben:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos *foucaultianos*, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas,

---

<sup>7</sup> HENNING, Julia. (2017) “O artista de circo é um domador de objetos”, disponível em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca/al3ysa6tnxrny9mplnazmdth7p9jhg>. Acessado em 03 de julho de 2017.

<sup>8</sup> Tradução minha publicada no blog do projeto Poéticas Contemporâneas, em <http://www.instrumentodever.com/poeticas/sde9p5d7d9ew7hntyfirt2ez4nelt7b>, acessado em 05 de julho de 2017. Publicação original de LIEVENS (2017) em <http://www.e-tcetera.be/myth-called-circus>, acessado em 15 de janeiro de 2017.

as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma (AGAMBEN, 2009, p.13).

Partindo deste princípio, Lievens (2017) apresenta os aparelhos e objetos circenses como dispositivos e ressalta o circo como o espaço por excelência onde a luta implacável entre entes e seres humanos pode ocorrer. A pesquisa e a experimentação dessa relação entre o artista circense e os seus aparelhos, técnicas e objetos é ideal para que o circo possa encenar identidades e subjetividades contemporâneas. Quando tratamos dos dispositivos circenses, destacamos os aparelhos, aqueles que tradicionalmente são utilizados pelo circo. Os malabares, o trapézio, o fogo, o cavalo ou a corda bamba são dispositivos bem conhecidos e explorados desde os princípios da história do circo. A relação entre o artista circense e seus dispositivos é primordial para sua constituição enquanto artista e é parte fundadora da sua formação e da criação de uma obra.

A associação dos aparelhos e objetos do circo ao conceito de dispositivo proposta por Bauke Lievens para entender as formas como eles criam as subjetividades é uma possibilidade de abordagem pautada no lugar desse artista circense e na sua relação com o mundo. Aqui nesta pesquisa, saio um pouco do enfoque da subjetividade para me deter no aspecto da materialidade desses aparelhos. Mesmo reconhecendo que a aproximação entre os dois conceitos pode ser um caminho, opto por entender a relação entre objetos e artistas proposta nos palcos e picadeiros sob o enfoque de como o que está em cena comunica, ou se apresenta. Trago aqui a palavra comunicação não pelo viés hermenêutico, que entende que os signos representam mensagens que podem ser codificadas e interpretadas, mas sim na ideia de trânsito, ligação, partilha.

Para a escolha da abordagem metodológica da pesquisa, levei em consideração o fato de que, como pesquisadora, estou integrada no contexto do objeto de estudo, o que exige uma metodologia aberta à interferência da subjetividade do pesquisador. Além disso, considere que tenho uma formação multidisciplinar tanto acadêmica quanto como artista. Sou formada em psicologia com especialização em gestão cultural e dramaturgia circense, e realizo agora esta pesquisa no Departamento de Artes Cênicas.

Como artista não tenho uma formação institucionalizada e sim autoguiada, na qual busco contato com referências práticas e teóricas de diferentes áreas artísticas e desenvolvi metodologia própria de pesquisa e prática da técnica e da criação. Esse percurso me coloca em um terreno híbrido em termos de caminho da pesquisa.

Essas observações sobre meu próprio caminho enquanto artista e pesquisadora me levaram a uma escolha pelo o que Sylvie Fortin (2009) chama de “bricolagem” metodológica, ou seja, a criação de um metodologia *in loco* para a pesquisa, tomando como base ferramentas de diferentes métodos estudados, ou nas palavras de Fortin, “integração dos elementos vindos dos horizontes múltiplos” (p.78). Essa escolha defende que a pesquisa em artes cênicas pode construir seus métodos a partir de uma antropofagia das outras disciplinas. Tendo em vista a minha imersão nos processos criativos a serem pesquisados, o método de bricolagem utilizado se aproximou também da etnografia (e auto-etnografia), lançando mão de algumas ferramentas dessa metodologia. A etnografia é uma abordagem metodológica que foi bem desenvolvida na antropologia na qual a observação participante é uma das suas principais características. Na etnografia, a interação e a dimensão cultural são condições para a pesquisa, como afirmam Rocha e Eckert (2008), já que parte do princípio que o entendimento da alteridade é essencial para a identificação de sua identidade. Na auto-etnografia o pesquisador conta com a sua vida pessoal como dado para a pesquisa. Fortin (2009) defende que os dados etnográficos e auto etnográficos são muito úteis para a pesquisa em arte pois dão acesso a informações privilegiadas sobre os processos.

Também me vali da construção de uma narrativa do processo de constituição enquanto artista circense do grupo participante do processo coletivo de produção, com o objetivo de olhar para as formas de criação propostas pelo grupo em dois de seus processos de criação. A abordagem de cada processo criativo foi diferente uma da outra. Isso porque os processos são muito diferentes entre si, assim como o material de consulta disponível.

O primeiro processo estudado foi o espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* estreou em 2012 e é dirigido pela dançarina graduada pela Faculdade de Dança Angel Vianna e artista circense pela Escola Nacional de Circo Raquel Karro. O espetáculo tem como tema a criação artística e suas referências, explorando nuances como a cópia, a

reprodução e a inspiração em um prisma metalinguístico e está atualmente no repertório ativo do grupo. Para abordagem desse processo criativo, reuni registros como troca de *e-mails* entre a equipe, textos produzidos durante a montagem e publicados em um *blog* e o programa do espetáculo. Também realizei entrevistas semiestruturadas que, após transcrição, serviram como base de criação de uma compilação de memórias que criou um texto sobre o processo. Conte também com o desafio de narrar o espetáculo em um formato textual, o que me colocou de frente com elementos relacionados a tempo, espaço, imagem, movimento, som e o corpo. Algumas apresentações do espetáculo também coincidiram com o período da pesquisa, o que fez com que a vivência do espetáculo estivesse bem fresca no momento da escrita.

O segundo processo estudado foi o projeto *Geringonça*, um projeto de pesquisa dirigido por Daniel Lacourt, que se desenvolveu durante o ano de 2016. Daniel passou pela formação profissional em artes do circo da escola Arc-en-Cirque em Chambéry (França) e pela École Supérieure en Arts du Cirque (ESAC) em Bruxelas (Bélgica). A pesquisa proposta pelo projeto manteve ensaios investigativos sobre o tema do corpo, movimento e sua relação com objetos. O material levantado foi apresentado em ensaios abertos, vídeos, um filme curta-metragem e uma revista digital. Intermedial como proposta, questionou o grupo de artistas sobre novas possibilidades para o processo criativo. A abordagem deste processo se deu a partir dos diários de bordo mantidos pelos participantes e dos textos produzidos ao longo do processo, publicados em um *blog*. O tema de pesquisa do *Geringonça* se estendeu para os outros processos do coletivo, reforçando a sua importância e se atualizando ao longo do período desta pesquisa, sendo o tema de interesse do grupo até hoje.

Partindo dessa escolha metodológica, me deixei livre para aproveitar tudo o que poderia contribuir para a pesquisa e para reorganizar a minha abordagem ao objeto de estudo conforme os encontros ao longo da pesquisa. Tive a oportunidade de fazer uma formação em Dramaturgia Circense promovida pelas escolas ESAC (École Supérieure des Arts du Cirque) e CNAC (Centre National des Arts du Cirque), duas das mais importantes instituições de formação circense em nível superior do mundo. Esse curso foi feito ao longo do período do mestrado entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018 e foi orientado por vários pesquisadores da dramaturgia e do circo, incluindo os autores franceses Jean-Michel Guy e Phillipe Gourdard, que aparecem como referências no meu

processo de pesquisa. O privilégio de dialogar com vários autores da minha bibliografia de referência e de repensar a prática ao longo do próprio percurso contribuiu para que a discussão teórica aqui apresentada esteja muito viva e atual. Também tive a oportunidade de dialogar à distância com os autores Ermínia Silva, Marta Isaacsson e Adalberto Müller, além do meu orientador Fernando Villar, todos eles referenciados na bibliografia deste trabalho e indispensáveis para a pesquisa.

A partir deste percurso metodológico, busco no primeiro capítulo intitulado **As Artes Circenses no tempo, à tempo, em tempo**, contextualizar os processos criativos dos estudos de caso nas poéticas circenses contemporâneas, a partir de um possível caminho que se inicia com o circo moderno no final do século XVIII, com recorte na Europa, Rússia, Estados Unidos e Brasil (onde esses percursos se entrelaçam por haver muita troca de artistas e influências entre si) até os dias de hoje. Outros circos de outros continentes não foram citados, considerando o acesso às fontes e a viabilidade para esta pesquisa. Dentro desse capítulo trago as discussões em relação aos termos novo circo e circo contemporâneo, como forma de abarcar as formas como o circo se colocou e se entendeu em relação às transformações históricas e artísticas do último século, passando pelos percursos relacionados ao Novo Circo e circo contemporâneo.

O circo como arte “indisciplinada”<sup>9</sup>, apresenta-se ao longo da história em inúmeras facetas e abrange diferentes manifestações artísticas. Silva (2007) destaca a impossibilidade de falar do circo sem localizá-lo e sem contextualizá-lo no período histórico. As artes circenses, como todas as outras artes, ao longo da sua história, propôs estéticas e poéticas contemporâneas. A variedade dessas manifestações circenses ao longo da história, inclusive acompanhando e propondo novas relações com o nosso tempo, em diferentes tempos, merece um olhar aprofundado. Influenciando ou sendo influenciada pelas subjetividades de seu tempo, citando ou sendo citada nas mais diversas criações, as artes circenses acompanharam e estão presentes, propondo poéticas contemporâneas ao longo de toda a sua história. É a partir desse olhar para a dinâmica da construção do circo e levando em consideração a capilaridade da sua identidade que abordo as denominações utilizadas pelos circenses: circo contemporâneo, novo circo e

---

<sup>9</sup> Aqui fazendo referência ao termo utilizado pelo Professor Fernando Villar nas aulas da disciplina Poéticas em Cena do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGAC - IdA/UnB cursada como aluna especial no segundo semestre de 2014 para se referir, também, à arte que não obedece aos padrões pré-definidos do que é esperado para uma manifestação artística.



circo tradicional. Considero esses conceitos operativos neste momento em que o circo precisa se nomear, entender suas transformações e processos para se afirmar e se provocar enquanto linguagem artística.

Dentro desse contexto geral sinalizado no primeiro capítulo, no capítulo 2, chamado **O Instrumento de Ver faz seu circo**, apresento o coletivo brasileiro Instrumento de Ver que tem as artes circenses como linguagem artística central, o qual sou fundadora e faço parte até hoje. O coletivo Instrumento de Ver existe desde 2002 e, atualmente, caracteriza-se como um coletivo de artistas de diferentes áreas que tem a pesquisa estética nas artes circenses como um interesse em comum. Nos últimos anos, investiu na criação artística e em projetos de pesquisa, resultando também em espetáculos de repertório, números, publicações, intercâmbios e projetos interdisciplinares.

Apresento no capítulo 3, intitulado **As intermedialidades na cena**, a intermedialidade como ferramenta conceitual metodológica e recorte epistemológico para a pesquisa em artes ao vivo e a análise dos seus processos criativos. Compreendendo as mídias e esse espaço que aparece no contato entre elas, esperamos entender melhor quais são os efeitos de intermedialidade que aparecem ou como provocamos as relações entre as mídias nos processos criativos do coletivo Instrumento de Ver. Aqui, trago Marta Isaacsson (2018), e sua proposta de aplicabilidade da intermedialidade:

o interesse não é comparar as mídias, mas reconhecer o modo como se afetam. Parece mais efetivo partir da experiência promovida pela própria cena e das questões que a situação intermedial específica suscita (p.29).

No capítulo 4, chamado **Intermedialidades nos processos criativos do coletivo Instrumento de Ver**, me dedico a uma tentativa de me aproximar de como o circo do Instrumento de Ver vem atualmente lançando suas propostas de criação, a partir de um olhar intermedial. Para compreender a diversidade desses questionamentos, foram utilizados como estudo de caso dois processos criativos do coletivo: *O Que Me Toca é Meu Também* (2012) e *Geringonça* (2016), investigados no quarto capítulo. Os processos criativos estudados foram escolhidos por lidarem com as mídias de formas distintas e com fortes questões de intermedialidade.

Partindo dos pressupostos teóricos mencionados e desta abordagem considerada como bricolagem metodológica, esta pesquisa visa contribuir para o desenvolvimento da temática do circo contemporâneo nas produções acadêmicas das artes cênicas, dando mais visibilidade para a produção contemporânea das artes circenses. Ao considerar o olhar para as mídias e as materialidades nos processos circenses como uma abordagem importante para o circo, esta dissertação pretende investigar de que formas o coletivo Instrumento de Ver promove suas criações e, mais especificamente, como propõe as relações entre as mídias e como são provocadas as intermedialidades.

## **1. As artes circense no tempo, à tempo, em tempo**

Para falar da poética proposta pelo coletivo Instrumento de Ver, senti a necessidade de percorrer um caminho cronológico que a situasse no tempo e no espaço. Afinal, a abordagem desta pesquisa e também da pesquisa criativa do grupo são consequências do desenvolvimento de artes milenares e de transformações sociais que permitem que nos situemos como circo na contemporaneidade. Sem a pretensão de abordar a história do circo em toda a sua complexidade, mas me investindo na necessidade de pincelar influências possíveis para o presente da criação artística, sigo neste capítulo com o objetivo de trazer um breve panorama de como a história do circo vem sendo contada desde o surgimento do circo moderno.

### **1.1 O surgimento do circo moderno**

A história do circo moderno começa a ser contada no séc. XVIII, com a junção das trupes de saltimbancos que se apresentavam nas feiras europeias com a arte equestre da aristocracia inglesa. De acordo com Ermínia Silva (2007), foi 1779 o ano escolhido como marco para a criação do circo moderno e a fundação da Astley Royal Amphitheater of Arts, em Londres, considerado o primeiro circo tal como tradicionalmente o conhecemos: um espaço fechado, circular, coberto, cercado por uma arquibancada e com cobrança de ingressos<sup>10</sup>. Após experiências iniciais do militar inglês Philip Astley combinando em áreas ao ar livre a junção das habilidades equestres da aristocracia inglesa com atos acrobáticos e visuais das trupes de saltimbancos que se apresentavam em feiras europeias, as atividades circenses passam a espaços fechados, com palcos circulares, cobertos, cercados por arquibancadas e com cobrança de ingressos. Ali eram realizados espetáculos que tinham como atração principal os volteios acrobáticos em cavalos mas também reuniam funâmbulos, saltadores, malabaristas ou domadores de animais. O fundador e ex-militar inglês Philip Astley

---

<sup>10</sup> Ermínia não é a única a mencionar esse como o evento que marca o surgimento do circo moderno para diversos pesquisadores, embora o ano dessa criação varie um pouco para diferentes autores, entre 1770 e 1779 (TORRES, 1998).

levou seu novo empreendimento para várias partes da Europa e esse modelo de espetáculo se multiplicou no fim do século XVIII, quando artistas nômades dão início às tradicionais dinastias familiares circenses que se perpetuam até hoje.

Segundo o doutor em ciências sociais francês Jean-Michel Guy (2001), o espetáculo do circo em seu início como espetáculo, na Europa, pode ser caracterizado a partir de alguns elementos fundamentais, presentes em outras formas no circo tradicional, tais como a sucessão de números de diferentes modalidades regida por uma lógica não narrativa; o picadeiro, ou pista; a utilização de recursos de tensão para a dramatização do número; uma imagética própria composta pela forte presença de cores, cheiros e texturas variados; a ausência de texto; a presença de cavalos e outros animais, do trapézio de voos, do malabarista, do acrobata, do mágico e/ou do palhaço, muitas vezes orquestrados por música tocada ao vivo. De fato, essas características do espetáculo circense elencadas por Guy (2001) não são suficientes para explicar ou nos fazer compreender todo o fenômeno social que era o circo e a criação artística circense nesse período. Ao longo do século XIX, a estrutura do espetáculo circense foi se modificando de acordo com elementos incorporados na itinerância, absorvendo expressões humanas diversas em corpos sublimes e grotescos, passando entre o fantástico, o exótico, o selvagem, o desconhecido e o *freak show* (termo utilizado para descrever a exposição de deformidades físicas como atração espetacular, no Estados Unidos), como nos aponta Mário Bolognesi (2001), pesquisador de circo e professor aposentado da UNESP.

Nos Estados Unidos, os circos cresceram como empreendimento. Os mais bem sucedidos exibiam estruturas caríssimas com enormes lonas, carretas, trailers, animais exóticos, orquestras e uma maior exigência acrobática dos artistas. Contrapondo-se à leituras embebidas do Romantismo sobre turnês e trupes circenses nômades como um grupo de “foras da lei perseguindo a última e maior liberdade romântica”, Lievens aponta que desde a década de 1850, facilitada por caravanas e tendas de lona desmontáveis, a itinerância circense começou com objetivos capitalistas:

eram estratégias no avanço por expansão capitalista, capitaneada por grandes circos estadunidenses, como Barnum & Bailey e Ringling Brothers. Eram decisões pragmáticas tomadas no centro de uma disputa competitiva feroz: viajar significava

simplesmente arrecadar mais dinheiro (2007).

Para Silva (2007), o circo chega ao Brasil, ainda nos padrões do espetáculo europeu, porém absorvendo características e elementos da cultura local. Tanto aqui como por outros países da América Latina e do Norte ou Europa, o circo moderno ocidental inicia o século XX com pleno respaldo junto ao público. No Brasil, até 1910, o circo se manifestou em feiras, tabladros, tendas pavilhões, palcos teatrais e ruas. As construções arquitetônicas circenses foram adaptadas às novas tecnologias construtivas. Os primeiros artistas que vieram ao Brasil vieram ou por contrato com proprietários de circos estrangeiros ou de forma independente, com poucos utensílios de trabalho ou animais e apresentavam-se em praças, feiras e eventos festivos. Desde o princípio do século XIX o Brasil entrou na rota de turnês de circos estrangeiros, recebendo circos que vinham da Europa, Estados Unidos ou de países latino-americanos, especialmente da Argentina. Silva (2007) considera, ainda, importante que, para termos uma referência do circo em toda a sua complexidade, observemos o modo de organização do trabalho e da produção do espetáculo circense do circo moderno. Nas origens do que chamamos hoje de circo podemos destacar algumas características que podem definir e distinguir o grupo circense, dentre elas: 1) o nomadismo; 2) a forma familiar e coletiva da profissionalização dos artistas, que não inclui somente o treinamento técnico, mas todo o processo de estruturação dessa identidade circense; 3) um diálogo tenso e contínuo com as diversas linguagens artísticas do período:

Os circenses devem ser entendidos como um grupo que articulava uma estrutura, a princípio entendida como um núcleo fixo com redes de atualização, envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação. Produziam um espetáculo para cada público, manipulando elementos de outras variantes artísticas disponíveis. Geravam, assim, novas e múltiplas versões da teatralidade. Mesmo que seja possível identificar diversos elementos gerais – o teatro, por exemplo, também podia ser por vezes flexível e itinerante – o modo de organização do trabalho, a produção do espetáculo circense e aquele processo acabavam por diferenciá-lo de outras formas de espetáculo, inclusive na sua capilaridade (SILVA, 2007, p.24-25).

Segundo Silva (2007), a circulação de artistas de um circo ao outro, por meio de

contratos ou para exploração de novos mercados foi tornando-se cada vez mais comum, principalmente devido a essa busca por apresentar a novidade, o exótico, o nunca visto, no qual foi se caracterizando o espetáculo circense. O intercâmbio, desde sempre, também foi cultural. A partir dessa diversidade, o circo migrou para vários países, “marcando relações plurais com as realidades culturais e sociais de cada país ou região” (p.52). O circo foi se estruturando, portanto, como o espaço de acolhimento e exploração artística e econômica da diversidade social, estética e cultural.

O desenvolvimento e alcance do cinema são alguns dos fenômenos sociais que foram entendidos como gatilhos para o que foi considerado o declínio social do circo europeu de 1930 até o seu renascimento no final da década de 1960. O circo, que até então era expressivamente significativo no papel de mediação cultural e de apresentação das novidades<sup>11</sup>, curiosidades e assuntos mais recentes ao público das cidades por onde passava, perde lugar de prestígio entre as camadas mais favorecidas economicamente. Na Europa, essa elite desdenhou o prestígio desta arte durante alguns anos até o surgimento do chamado Novo Circo, na década de 1980. Nos Estados Unidos, os enormes circos também sofreram efeitos econômicos desse novo reposicionamento cultural.

Na América Latina foi diferente. Até mesmo dentro do Brasil houveram diferenças a depender da região. De forma bem geral, as famílias e grupos mambembes passaram a ter circulação mais frequente às cidades de interior e mais restrita às classes mais populares. Em nosso país, Gilmar Rocha (2010) destaca a produção de circo-teatro. Na década de 1950 os sinais de esgotamento já se acentuavam na região sudeste, apesar de continuar bem produtivo na região nordeste.

É importante citar também o destaque que Silva (2007) dá para a estrutura de organização social particular que nasceu junto com o circo moderno. Para além de suas características enquanto espetáculo de diversidade, desde o início essa estrutura envolveu muitas camadas, como o modo de divisão do trabalho, de transmissão dos saberes, a hierarquia específica da organização circense, a estruturação familiar, a relação com o governo e instituições como a escola, por exemplo e, claro, a criação de

---

<sup>11</sup> No circo havia espaço para corpos marginalizados por suas deformações, anomalias, enfermidades ou pela prática intensa de exercícios e também para corpos femininos representado pela força e habilidade, qualidades convencionalmente consideradas exclusivas ao corpo masculino naquele momento histórico.

espetáculos. Essa organização vem mudando ao longo dos períodos históricos, e fala muito da transformação das artes circenses.

Essa organização não perdeu sua legitimidade social e cultural na Rússia. O circo no país soviético não foi colocado em xeque pelas revoluções socialistas do início do século XX ou por suas redefinições de políticas culturais. O clima de novidade e os anseios artísticos por uma arte nova e engajada no momento político do país favoreceu também as artes circenses. O circo assumiu, na Rússia, um espaço próprio, tanto na sua relação com o sistema social quanto no seu *lôcus* cênico. Foram construídos prédios específicos para a apresentação das artes circenses - circos fixos que tinham projeto idealizado conforme as necessidades específicas desses espetáculos. Além disso, em 1926 foi criada a Escola de Circo de Moscou, a primeira escola de circo do mundo. Os espetáculos circenses de então contavam com contribuições artísticas de tecnologia moderna como projeções e temas contemporâneos, espetacularizando os conflitos sociais e exaltando o modernismo, replicando o espírito exaltado como de renovação do teatro soviético, como afirma o artista de circo e pesquisador baiano Marcos Ferreira (2012).

Ferreira também discorre sobre o momento fértil do circo na Rússia quando suas vanguardas teatrais tomam o circo como exemplo da junção dos elementos mais exaltados pela arte e pela revolução: “o espetáculo da pista revela os próprios mecanismos da arte, exigindo perfeição e grande maestria na interpretação, amplificando assim seu poder sintetizador” (2012, p. 20). É nesse contexto que toma-se como referencial uma busca por uma dramaturgia circense, como o faz Vladimir Maiakovski. Vsevolod Meyerhold é outro dos artistas cênicos russos que, além de empregar artistas circenses em suas produções, tomou emprestado do circo técnicas e procedimentos, digerindo o intercâmbio entre circo e teatro para a criação de uma proposta cênica própria. Na busca pelo o que ele considerou a formação de um ator mais completo, tomou como referência os acrobatas circenses.

Na metade do século XX, com a influência dos circos soviéticos em turnês pelo ocidente, o circo volta a ser considerado como arte específica e não só como inspiração para as vanguardas artísticas. O diálogo e a simbiose entre o circo europeu e o soviético também foram favorecidos pelo surgimento dos grandes festivais de circo na segunda

metade do século, como o de Monte Carlo, em Mônaco em 1974 e o Festival Mondial du Cirque de Demain, Paris, França, em 1977. Segundo o crítico francês e diretor de circo e teatro Raffaele de Ritis (2009), esse intercâmbio é parte fundamental do contexto que propicia o surgimento e alcance do chamado novo circo na década de 1980.

## 1.2 O chamado Novo Circo

Os movimentos de contracultura da década de 1960 acabam por provocar um circo diferente, transformado. Na Europa Ocidental, algumas poéticas<sup>12</sup> começam a influenciar as transformações estéticas que viriam a ser abordadas na década de 1980 como o Novo Circo. As produções artísticas desse período se colocaram como um movimento que buscou por outras estéticas, se assumiu como híbrido e adaptável a diferentes arquiteturas, conforme nos apresenta Lievens:

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.

Goudard (2017), como artista pioneiro desse movimento e pesquisador das artes circenses, conta que o termo Novo Circo foi usado posteriormente para falar sobre uma geração de artistas que se iniciou na França e também na União Soviética, a partir da

---

<sup>12</sup> Podemos exemplificar com *Cirque Bonjour!* (1970), de Victoria Chaplin e Jean-Baptiste Thierrée. Ambos já haviam atuado com Peter Brook e Roger Planchon, entre muitos outros e também participaram de *I Clowns* (1970). Nos diálogos entre teatro e as artes circenses, também podemos citar Jacques Lecoq, seus estudos do clown e suas aproximações com o teatro físico; o *Le Grand Magic Circus* de Jérôme Savary; os solos *La Signora è da Buttare* (1967) e *Mistero Buffo* (1969) de Dario Fo; os clowns de Ariane Mnouchkine e os trapézios, equilibristas, malabares e pernas de pau de *Sonhos de Uma Noite de Verão* (1971) de Peter Brook (ou sua montagem posterior em 1978 de *Ubu Rei*, em uma tenda de circo). Na mesma década de 1970, Eugenio Barba convida a tradicional família de palhaços italiana Colombaioni para contribuir na sua pesquisa artística por uma antropologia teatral, resultando na “definição de novos critérios interpretativos para a *mise-en-scène* do circo” (Ritis, 2009, p. 137). Fechando a década, Nuhikun (*Directions to Servants*, 1978) é uma das últimas obras do poeta, diretor de teatro e cinema, escritor, dramaturgo e fotógrafo Shūji Terayama e seu coletivo Tenjō Sajiki (1967-1983). A montagem japonesa demonstra singularmente a potência circense aliada à teatralidade e ao texto.



criação de escolas de circo, rompendo com a formação tradicional, que até então se dava somente por tradição oral, no seio das famílias circenses<sup>13</sup>. Além dessas escolas incluírem elementos interdisciplinares nessa formação, outra mudança significativa foi a escolha de chamar diretores de teatro contemporâneo para a direção de espetáculos de conclusão da formação nessas escolas circense, trazendo outras discussões para o campo do ensino e discussão das artes circenses e alinhando as novas criações às tendências estéticas do teatro e da dança à época.

No Brasil, diferentemente da França e Rússia, essas primeiras escolas de circo absorveram artistas de famílias tradicionalmente circenses como professores e muitos estão até hoje como formadores de várias gerações de artistas no país. Segundo Ermínia Silva (2011), a criação das escolas de circo no Brasil esteve ligada a importantes transformações nos modos de organização dos circos. Essas mudanças estavam relacionadas à proposta do espetáculo, à contratação dos artistas e, principalmente, à transmissão dos saberes. De acordo com Silva (2011),

desde a década de 50 os artistas de circo começaram a se voltar para a educação “formal” de seus filhos, o que significa que muitos deles deixaram de ser portadores daqueles saberes. Os que permaneceram e permanecem trabalhando nos circos de lona não têm mais o aprendizado coletivo como condição de formação. De artistas múltiplos, tornaram-se, dia a dia, especialistas não só dos números apresentados, mas também em relação à parte administrativa do circo (Silva, 2011, *online*).

Transformações político-sociais foram influenciando a criação de uma escola de circo no Brasil. A ideia primeira, a de que essas escolas formassem apenas artistas filhos de circense, foi pouco a pouco se mostrando inviável. Assim, nasceram as primeiras escolas de circo no Brasil, responsáveis por uma nova formação de artistas. Essa mudança na formação do artista, no Brasil e em outras partes do mundo, provocou novas criações, mais tarde denominadas como pertencentes ao Novo Circo,

---

<sup>13</sup> Podemos citar a École au Carré em 1974 e a Escola Fratellini em 1979, ambas na França e a Scuola Teatro Dimitri em 1975, na Suíça. Em 1976, a Academia Piolin de Artes Circenses inicia atividades em São Paulo como a primeira escola brasileira de circo fora da lona, que funcionaria até 1983. Em 1982, foi fundada a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro e a Escola Circo Picolino, em Salvador. Em 1984 foi aberta a primeira escola privada de circo, em São Paulo, a Circo Escola Picadeiro. (SILVA, 2008).

influenciando muitas produções artísticas circenses de diferentes partes do mundo<sup>14</sup>. Para se diferenciar das manifestações artísticas anteriores a esse período, ou que não seguiram essa influência já que artistas circenses continuaram a se formar mesmo fora das instituições, nasceu também o termo circo tradicional. Para Lievens, as mudanças estéticas propostas pelo Novo Circo acompanham uma mudança na ideia de mundo à época:

Na maioria de sua história o circo ocupou-se quase inteiramente com a habilidade e a técnica, portanto, com a forma. Isso não significa que não tivesse conteúdo: no circo tradicional, o domínio das técnicas fisicamente exigentes, perigosas e a domesticação de animais selvagens podem ser vistas como expressões de uma crença na supremacia da humanidade sobre a natureza e sobre as forças naturais, tais como a gravidade. Esta grande ênfase na habilidade mostrou, e até ajudou a propagar, uma imagem contemporânea do homem inspirada numa crença das “grandes histórias” da época – narrativas culturais, como a Ideia de Progresso, que surgiu a partir do Iluminismo e tornou-se tão influente na era moderna que se estendeu do século 19 até o início do século 20 (LIEVENS, 2016, *online*).

Refletindo sobre essa mudança, Lievens compara essa visão com o novo entendimento de mundo expresso pelo novo circo, criticando a forma como ele se posicionou artisticamente:

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

---

<sup>14</sup> Alguns exemplos são o Cirque du Trottair, na Bélgica (que na década seguinte deixaria de existir, mas iniciaria a Ecole de Cirque de Bruxelas, em 1981, atualmente École Supérieure des Arts du Cirque); Le Puits aux Images (1973), que derivou no Cirque Baroque (1986) e outras companhias francesas, ou o Cirque Roncalli (1976) na Alemanha. O palhaço e performer estadunidense Jango Edwards traz um original clown à cena da contracultura e da discussão política europeia e em seu país natal, onde grandes circos comerciais dos Estados Unidos como o Ringling Brothers (1884) mantém sua visibilidade e tradição. Mas no seio da vanguarda teatral impulsionada pela San Francisco Mime Troupe (1959) nascem companhias como a Pickle Family Circus (1974) e a Big Apple Circus (1977), que estão entre os primeiros grupos estadunidenses conhecidos como New Circus. Enquanto membros da Pickle Family (Wendy Parkman e Peggy Judy Finelli) fundam a San Francisco School of Circus Arts em 1984 (conhecida atualmente como Circus Center, que hoje abriga a companhia), os artistas circenses russos Gregory Fedin e Nina Krasavina criam a Big Apple Circus, a partir da pequena escola aberta em Manhattan pelos dois, em 1976.

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, *online*).

Podemos considerar, portanto, o Novo Circo europeu na década de 1980, como marcado por uma revolução sociológica acompanhada de uma consequente revolução das artes da cena e do corpo, associada ao encontro com o circo soviético e a uma crítica ao chamado circo tradicional, que reverberou em uma crise e em outra atualização da estética circense. Sintetizando ao extremo, o Novo Circo se definiu como um movimento que acentuou hibridismos com o teatro, com enredos que trançam dramaturgicamente seus números, que por sua vez investem em mesclas de diferentes funções, personagens, performances e práticas, nas novas composições heterogêneas e de formações variadas de seus elencos muitas vezes multinacionais, agora com a possibilidade de não estarem diretamente associados às famílias circenses tradicionais. Rocha chama nossa atenção que “a distinção ‘circo tradicional’ *versus* ‘novo circo’ não é fato inquestionável” e que “a própria produção científica em foco é a primeira a problematizar e a relativizar os termos dessa oposição” (2010, p. 59). Até porque os hibridismos sempre foram presentes no circo, independente do período histórico.

Guy (2001) traz dois pontos importantes que, para ele, caracterizariam a estética do novo circo. Em primeiro lugar, podemos falar de uma emancipação das modalidades circenses. Podemos ver espetáculos só de malabarismo, associações de mágicos ou cursos de formação voltados somente para acrobacias aéreas. Com o Novo Circo veio uma multiplicidade e uma diversificação de recursos e formas estéticas, dificultando qualquer tentativa de agrupamento dessas manifestações. Na perspectiva da compreensão da poética circense, os pesquisadores franceses Hamon-Siréjolis, Lachaud e Gaber (2009), consideram que o Novo Circo provocou uma grande mudança no que poderíamos chamar de narrativa, dramaturgia ou escritura do espetáculo circense. Segundo Hamon-Siréjolis (2009), a hibridização no novo circo por meio da presença de

“formas teatrais” é uma característica marcante, rompendo com o modelo anterior de uma linha narrativa caracterizada pela sucessão de números. Para o autor, por outro lado, o novo circo mantém a tradição ao evocar aquilo que ele sempre foi, em suas palavras, “um gênero espetacular híbrido ligado ao esporte, ao teatro, à magia, ao adestramento e, hoje, à dança, ao cabaré, aos espetáculos de luz, ao teatro e, provavelmente, logo, às novas tecnologias” (p.61).

Para Guy (2001), o Novo Circo surge questionando os códigos ora em vigor: a circularidade do picadeiro, a dramaturgia criada em cima da sucessão de números sem conexão lógica entre eles, a estética carregada de elementos como cores fortes, brilho e toda a ambientação sinestésica composta pelo cheiro do esterco, a serragem, e muitos signos emblemáticos como peruca, tamborete, nariz vermelho. Rejeitou, também, a economia e toda a estrutura familiar e nômade do circo, pautadas na sobrevivência e no lucro comercial, que muito defendeu os artistas circenses de sua total marginalidade social, adentrando uma outra lógica de posicionamento social.

Segundo Goudard (2010), “os criadores do novo circo, surgido durante os anos 1970, introduziram, com as artes dramáticas, um *continuum*, a sucessão de números desaparecendo em benefício da fábula”<sup>15</sup> (p.45). Entendo essa proposta dramatúrgica como um dos pontos mais significativos do espetáculo do Novo Circo, que influenciou as décadas seguintes a diferentes hibridações, provocando o contato inevitável com outras formas criativas, técnicas e propostas conceituais. Sair da exclusividade da formação dentro da estrutura familiar e nômade do circo tradicional colocou as artes circenses obrigatoriamente em contato com outros processos cênicos, como o do teatro, principalmente.

Apesar de ser assim defendido por Goudard e Guy, autores que foram também atores desse movimento, não é uma ruptura ou uma unidade estética ou de linguagens que marca o circo na década de 1980, mas sim o surgimento e multiplicação de diferentes companhias e poéticas circenses com manifestações variadas e simultâneas em diferentes países, frutos do surgimento de um novo olhar sobre as formas de transmissão dos saberes, de formação do artista e da composição do espetáculo circense. Na França, por exemplo, a poética do Cirque Plume (1984) é bastante diversa das

---

<sup>15</sup> Tradução minha.

criações virtuosas de cavalos e artistas do Théâtre Zíngaro (1984), que por sua vez tem poucos pontos de contato com as narrativas vertiginosas e a estética pós-*punk* de Pierrot Bidon a frente do Archaos (1986-1992). No Canadá, nessa aura de renovação são constituídas importantes escolas como a École Nationale du Cirque de Montréal (1980), com o Cirque du Soleil (1984) como referência contemporânea mais visível do Novo Circo e fruto dessa nova formação em artes circenses. No Brasil, como frutos dessa nova formação, surge uma geração de grupos que dialogam com todo esse contexto com poéticas variadas. São exemplos o Circo Teatro Udi Grudi (1984) em Brasília, os cariocas Intrépida Trupe (1986) e Teatro de Anônimo (1986). Em Campinas (SP), o grupo Lume (1985) é um dos núcleos de pesquisa teatral brasileiros a aprofundar estudos e prática do palhaço, incluindo-os em seus treinamentos técnico-criativos e espetáculos.

O alcance das transformações nas margens da linguagem circense pode ser evidenciado na acentuação dos novos diálogos artisticamente interdisciplinares entre artistas teatrais de diferentes partes do mundo com o Novo Circo durante a década<sup>16</sup>, como também para lançar as sementes das questões às quais nos deparamos nas criações atuais. Entretanto, nesta brevíssima perspectiva histórica ou mesmo em pesquisas historiográficas mais aprofundadas seria difícil poder afirmar que a trajetória e atividades do novo circo resultaram em devido acompanhamento crítico, historiográfico e/ou acadêmico. Ou mesmo a história do circo, das práticas circenses contemporâneas e/ou das relações entre circo e outras artes, em um panorama que vem sendo lentamente alterado.

### 1.3 Do Novo Circo às poéticas circenses contemporâneas

A expressão Novo Circo foi bastante utilizada por artistas e pesquisadores para denominar esse momento de ruptura iniciado na década de 1970 na França, que

---

<sup>16</sup> Podem exemplificar os ensembles barceloneses Els Comediants (1971) e La Fura dels Baus (1979) ou Sèmola Teatre (1978) e Zotal (1980) diretamente relacionados ao nuevo circo catalão e espanhol; Romeo e Claudia Castellucci e a Societas Raffaello Sanzio (1981), entre outros expoentes da Nuova Spettacolarità (nova espetacularidade) italiana; o grupo portenho La Operación Negra (1984-1992), que continua ativo em companhias argentinas que germinou, como De la Guarda (1993) e Fuerza Bruta (2005); os diretores brasileiros Gabriel Villela e Cacá Rosset e/ou o argentino Osvaldo Gabrielli e seu coletivo paulistano XPTO (1984) ou o mineiro Grupo Galpão ( ).

repercutiu nas Américas do Sul e do Norte. Segundo Guy (2001), a expressão é muitas vezes criticada por não dar conta da amplitude do fenômeno que se propõe a representar e limita as criações híbridas a um termo generalista que não fala muito sobre suas particularidades. Ainda assim, tem servido até hoje para localizar esse movimento estético que provocou outros direcionamentos às artes circenses. Para Guy (2001), o termo novo circo é ainda necessário, já que as mais recentes criações circenses dos jovens artistas atuais, precursores do ‘circo contemporâneo’, não se parecem nem um pouco com as primeiras criações do novo circo.

Uma das características mais fortes da dramaturgia do espetáculo de circo, desde a criação do circo moderno, é a estrutura fragmentada. Os números parecem ser o ponto de partida para muitos espetáculos, apesar de uma tentativa de fuga dessa estrutura ou uma urgência em romper com esse padrão. Essa urgência talvez seja herdeira das criações do novo circo, nas quais os criadores procuraram encontrar uma maneira de criar de forma diferente da forma tradicional de se fazer espetáculos de circo, na qual a sucessão de números era uma característica bem marcante. Esse conflito ainda é atual, como aparece no texto escrito para o projeto Encontro de Bastidor do diretor carioca Cláudio Baltar:

O que mais diferencia o trabalho que faço atualmente do circo tradicional: a estrutura de números com apresentador. A estética dos figurinos brilhantes e das músicas de efeito. A virtuosidade técnica pura. A postura de entradas e saídas pedindo aplausos. (...) embora tente fugir da estrutura de números, acabo recorrendo a ela nos espetáculos de circo. Os artistas de circo sempre trazem as suas especializações, e isso, a meu ver, deve ser aproveitado pelo diretor. A virtuosidade técnica, porém em função de algum contexto, história ou personagem que evolua. A relação circense de confiança. A poesia do risco. (BALTAR, 2012).

A contradição que podemos perceber no discurso de Baltar nos dá indícios dos questionamentos abertos por artistas do Novo Circo que repercutiram na cena contemporânea. A dramaturga Bauke Lievens (2016), em sua pesquisa de doutorado, direcionou cartas abertas aos artistas de circo, propondo uma discussão sobre diversas questões concernentes às artes circenses contemporâneas. Em sua primeira carta

aberta<sup>17</sup>, critica a proposta estética do novo circo, justamente por essa tentativa de combinar a presença real com a fábula que, segundo ela, seria impossível já que os atos circenses interrompem a narrativa, principalmente pelo perigo físico. Segundo ela, o novo circo não se alinhou com os movimentos incipientes pós-dramáticos do período, mesmo nesse momento em que o teatro mais se aproximou com o que tem de mais contundente no circo – o estado de presença em detrimento da representação. Para Lievens, o perigo e o nível de realidade das ações físicas executadas no picadeiro não tenta criar uma ilusão ou representar algo que está fora daquele espaço. Não há história, e sim uma sucessão de atos.

Para Guy (2001), o novo circo manteve, porém, algumas características nucleares como uma estética que defende a imagem do homem como inimigo de sua “natureza animal”, e portanto tendo que domá-la; a figura da mulher como graciosa e desejável; uma concepção circular e fatalista do tempo; atendendo um público aristocrático e popular e, sobretudo, a concepção de transcendência a qual se aproximam os artistas em real perigo de morte. Essa concepções elencadas por Guy (2001) se alinham com o que a pesquisadora e dramaturga belga Bauke Lievens (2016) problematiza, em sua segunda carta aberta, como o “mito romântico” do circo que, para ela, prevalece até hoje.

Lievens (2016), preocupada com os rumos conceituais e estéticos do circo atual, traz uma provocação muito instigante, direcionada aos artistas circenses que, segundo ela, encontram-se totalmente encharcados com a ideia do circo como uma concepção romântica. A ideia do circo como algo marginal à sociedade, que é mais autêntico pois está ligado a um risco real e do corpo circense virtuoso expressando uma liberdade, são desmontados por ela, seguindo sua argumentação. Se o circo nasce alinhado com um pensamento dominante capitalista e progressista, a ideia dos artistas como representantes de um movimento de contracultura capitalista não faz sentido. Entender a prática circense e a vida do artista como distantes da sociedade acaba por afastar as

---

<sup>17</sup> A pesquisadora Bauke Lievens se propôs a escrever cartas abertas aos artistas circenses como parte ciclo de Cartas Abertas ao circo escritos no âmbito do projeto de pesquisa de quatro anos “The Circus Dialogue” - financiado pelo fundo de pesquisa da KASK Escola de Artes (Ghent, BE). As cartas originais, em inglês, são publicadas na revista Etcetera. A primeira carta, intitulada “The Mith Called Circus” está disponível online em: <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>. Acesso em 04 de março de 2018.

criações artísticas das particularidades subjetivas da nossa sociedade, o que, para ela, impede a subversão. Isso resulta em produções de circo autocentradas que, muitas vezes distantes do mundo, falam sobre o próprio circo. Além disso, o risco que corre o artista no picadeiro não é mais autêntico ou mais sincero. Pensando no controle técnico que envolve tanto o treinamento corporal circense quanto materiais e procedimentos que possibilitam a criação de parafernálias, aparelhagens e traquitanas cênicas, a autora reforça que essa autenticidade proposta pelo circo não é real, é encenada. Isso coloca mais um problema para os artistas que é a confusão entre treinamento e criação/performance. Para a autora, é importante que a dramaturgia possa entrar no espaço entre desempenho nos ensaios e a performance em cena. Por último, ela defende que o corpo circense é treinado de forma extremamente disciplinada e coercitiva, sendo que, em contraponto, a imagem do artista circense é a imagem da liberdade. Estamos, assim, reproduzindo um ideal de que a liberdade deve ser atingida a partir da disciplina e da tecnologia, sem pensar se é esse ideal que queremos perpetuar com a construção desse imaginário do corpo útil.

A dramaturga visa desmontar essas premissas que ela chama de “mitos” para reconstruir a ideia do circo em função de uma renovação necessária. Ela propõe, para isso, que tentemos enxergar o potencial do circo como um meio, refletindo sobre o significado do corpo virtuoso no picadeiro, sobre as nossas relações com os objetos para que a partir disso possamos entender o mundo contemporâneo e o lugar do circo nele.

Ou seja, se complementarmos a ideia de Guy (2001) com os questionamentos propostos por Lievens (2016), podemos propor que, para sua necessária renovação, o circo atual pode romper com essa concepção romântica que esteve ligada ao circo até hoje, refletindo sobre sua prática. Para a dramaturga, deve haver uma iniciativa de artistas e criadores de entender as potencialidades das artes circenses para além da reprodução de uma proposta poética/estética que vem se repetindo. Talvez seja esse o passo necessário para que possamos falar de um circo contemporâneo. Pegando o gancho da provocação de Lievens, mesmo que ela proponha uma discussão totalmente engajada em sua própria proposta do que deve ser a criação circense contemporânea e mesmo que esses termos não sejam necessário, e que decidamos abandonar os conceitos de Novo Circo, circo tradicional ou circo contemporâneo, a discussão sobre que circo queremos fazer e como ele dialoga com os tempos atuais é válida para manter a



pesquisa e criação artística do circo em movimento. Essa proposta parece se alinhar com a própria ideia do contemporâneo, segundo Agambem (2009). Para o filósofo, contemporâneo é o intempestivo, ou seja, o que, estando ligado ao seu tempo, se coloca fora dele para ser capaz de enxergar no escuro o que não está à vista:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (p. 72).

Ainda na perspectiva da diferenciação entre o novo circo e o circo contemporâneo, para Goudard (2010), enquanto o circo sempre teve abertura para diferentes expressões artísticas, o novo circo foi muito influenciado por formas teatrais narrativas, poderíamos tratar as artes circenses contemporâneas também como uma arte multimídia, já que, para ele:

os artistas do circo contemporâneo são influenciados pelas artes visuais e coreográficas, sendo que muitos espetáculos são desenvolvidos em torno de uma só disciplina (arte equestre, malabarismo, palhaçaria, acrobacia aérea) ou abandonam a fábula para a abstração, com um grau de fragmentação elevado, a utilização simultânea de numerosos meios de expressão e a introdução de novas tecnologias (p.46).

Dentre todo esse percurso traçado no último século, a mudança que talvez mais interesse à esta dissertação é a apontada por Lievens (2016), que ressalta a importância da relação entre corpo e objeto no circo ao longo de diferentes períodos históricos. Observar essas mudanças pode nos trazer pistas cruciais para a compreensão das poéticas circenses propostas. Segundo ela,

A relação entre o corpo e o objeto já mudou drasticamente ao longo dos últimos vinte anos. Passou do domínio físico sobre as trajetórias do objeto (circo tradicional e Novo Circo) para o objeto dominando as trajetórias do corpo (circo contemporâneo).

Não posso deixar de considerar que essas discussões concentram-se na Europa, o que não é por acaso. Desde a década de 1980 multiplicaram-se pela Europa escolas de formação superior, além de centros de pesquisa e do desenvolvimento de políticas públicas voltadas especificamente para o circo. No Brasil essa discussão é recente e tem avançado bastante principalmente por espaços abertos por iniciativa de grandes festivais<sup>18</sup>, já que a formação em circo é pouco institucionalizada<sup>19</sup>. Pesquisadores brasileiros não fazem uma distinção precisa entre Novo Circo e circo contemporâneo, os dois termos são utilizados como conceitos criados em oposição a circo tradicional, como podemos perceber em alguns textos de Silva (2001) e Bolognesi (2006), citados em várias outras produções acadêmicas. Para Silva (2018), esses conceitos não nos servem, pois reduzem a complexidade dos fenômenos e coloca a produção circense em oposição e negação ao que já foi feito. A autora vem, nos últimos tempos, desenvolvendo reflexões sobre temas atuais, como o festival Anjos do Picadeiro ou o sobre o formato de cabarés como apresentação circense. Podemos supor que a formação e a produção artística brasileira estejam mais porosas às influências de diferentes fontes, tanto pelo contato mais próximo aos artistas de diferentes realidades e gerações, como por possibilidades de encontros diversos proporcionados por esferas políticas, artísticas e formativas.

Independente dessa conceitualização, a produção artística circense continua muito ativa e diversa, por todo o Brasil<sup>20</sup>. O coletivo Instrumento de Ver faz parte de

---

<sup>18</sup> Como exemplo podemos citar o Festival Mundial de Circo em Belo Horizonte (MG), Festival de Circo do Brasil em Recife (PE), Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro (RJ) e CIRCOS – Festival SESC de Circo em São Paulo (SP).

<sup>19</sup> Apesar de vários cursos livres e espaços formativos espalhados pelo território nacional, temos somente o curso da Escola Nacional de Circo que se dedica à formação de artistas circenses em nível técnico-profissionalizante. De acordo com DUPRAT (2014), não há um levantamento oficial sobre o número de instituições de formação em circo no Brasil.

<sup>20</sup> Temos hoje muitos grupos circenses pesquisando novos processos, estéticas e poéticas, com atuações bem diversas, em diferentes espaços, formatos, gêneros e estilos em todas as regiões do Brasil. Além dos circos de lona que continuam circulando, podemos citar como exemplos o Coletivo Um Café da Manhã, Circo Mínimo, Circo Zanni, Cia Relativo em São Paulo (SP), Grupo Fuzuê em Fortaleza (CE), coletivo Na Esquina e Companhia Suspensa de Belo Horizonte (MG), coletivo NOPOK e Circo No Ato no Rio de Janeiro (RJ), Grupo Vertigem em Belém (PA), Cia As Fulanas em Salvador (BA), Circo Girassol (RS), dentre muitos outros, além de artistas independentes que propõe suas poéticas em inúmeras possibilidades de manifestação das artes circenses. Em Brasília, podemos citar os grupos Circo-teatro Artetude, Cia Nós no Bambu, Trupe de Argonautas, Trupe Mirabolantes, Circênicos, Circo Rebote, que vem nas últimas duas décadas propondo poéticas diversas dentro da pesquisa de cada grupo. O coletivo Instrumento de Ver é parte dessa geração que vem fomentando as artes circenses locais, propondo uma pesquisa artística híbrida e uma discussão conceitual viva e significativa em seus trabalhos.

uma geração que reanimou a produção circense em Brasília, nascida possivelmente do contato com artistas e grupos de uma geração anterior<sup>21</sup>, a primeira da jovem cidade.

## **2. O coletivo Instrumento de Ver faz seu circo**

### **2.1. Caminho das produções entre 2002 e 2018**

Instrumento de Ver realizou sua primeira apresentação pública em 2002, no festival internacional Planeta Circo, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília (DF). Na sua formação original e provisória, contava com as artistas circenses e irmãs Julia e Joana Henning e com o músico Luiz Olivieri. O trio apresentou uma cena curta, intitulada Instrumento de Ver, em uma proposta claramente intermedial, utilizando recursos de alteração da percepção visual, como um material de vidro deformado entre a cena e o público, recursos de espacialidade sonora e acrobacias (aérea e contorcionismo).

Depois dessa primeira apresentação, a formação original se desmanchou, e somente Julia permaneceu estudando e desenvolvendo de forma pioneira a técnica da acrobacia aérea na cidade. Junto com outros grupos circenses, participou de um convênio com o Minas Brasília Tênis Clube, no qual era responsável por oferecer aulas de circo em um galpão reservado para isso. Esse início acontece em 2002, na mesma época em que vários outros grupos de uma nova geração circense da cidade de Brasília<sup>22</sup> aparecem.

Entre 2005 e 2007 o Instrumento de Ver integrou o Movimento Rua do Circo, uma reunião de grupos e artistas (Instrumento de Ver, Artetude, Minhoca & Tapioca e Mandioca Frita) que tinha como ponto central um projeto social com objetivo de atender crianças e jovens moradores de rua (alunos da Escola de Meninos e Meninas do

---

<sup>21</sup> Podemos citar como artistas e grupos pioneiros que lançaram mão das artes do circo e contribuíram na formação de novos artistas: os artistas Mestre Zezito, Fernando Gama, Luciano Astiko e Ronaldo Alves e os grupos Circo-Teatro Udi Grudi, Carroça de Mamulengos, Celeiro das Artes e Esquadrão da Vida. O festival Planeta Circo, que aconteceu em 2002 também foi um marco na história do circo da cidade. Além de abrir espaço para apresentação dos artistas locais, a programação contou com grandes produções de circo contemporâneas, em diferentes linguagens, do mundo inteiro.

<sup>22</sup> Podemos citar: Artetude (2000), Engenho Arte Circense (2003-2010), Minhoca & Tapioca (2003-2006), Circo Rebote (2004), Resgate Circense (2005-2009), Trupe de Argonautas (2005), Trupe Mirabolantes (2004), Circênicos (2006), Trupe Por Um Fio (2009) e Tecendo Fios d'Éter (2010-2012).

Parque, voltada para esse público), tendo as artes circenses como eixo central. Julia foi coordenadora do projeto social, no qual era responsável por planejar e conduzir o planejamento psicopedagógico das atividades, trabalho aproveitado como estágio final em sua graduação no curso de Psicologia da Universidade de Brasília, sob orientação da professora Regina Pedroza. O projeto fazia parte da Rede Circos do Mundo, associação promovida pelo Cirque du Soleil que ampara projetos de circo social por todo o mundo. O Movimento Rua do Circo tinha como sede uma lona de circo que ficava instalada no Clube da Imprensa, no Setor de Clubes Norte, em Brasília.

Na lona eram realizadas as atividades do projeto social, aulas de iniciação ao circo voltadas para a comunidade, festas, espetáculos e ensaios. Foi aí que, motivada pela mais recente parceria com Maíra Moraes, começou a ser aprofundada uma pesquisa criativa e investigativa focada na pesquisa de movimento. Paralelamente às atividades do projeto social e às ações artísticas junto com os outros artistas que compunham o movimento Rua do Circo, Julia e Maíra se dedicaram a uma pesquisa da acrobacia aérea em dupla. Para isso, foram se especializar em cursos imersivos no Rio de Janeiro e Belo Horizonte e promoveram, em Brasília, cursos de diferentes técnicas com artistas de outras cidades. Como forma de aprofundar o trabalho de acrobacia aérea em dupla, as duas ingressaram em 2005 no Curso de Reciclagem<sup>23</sup> na Escola Nacional de Circo onde, conduzidas pela professora brasileira referência em técnicas em acrobacias aéreas Maria Delizier, montaram o número aéreo de duo em tecido *Tango* (2007)<sup>24</sup> (Figura 1). Com esse número participaram de festivais locais como SESC Festclown, Mostra Zezito de Circo, Festival Circo Brasília e 1277 minutos – Festival de Arte Efêmera; e nacionais, como: Festival Paulista de Circo e no espetáculo de conclusão de curso da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro.

---

<sup>23</sup> Curso oferecido pela Escola Nacional de Circo voltado para o aperfeiçoamento técnico de artistas que já trabalham na área.

<sup>24</sup> *Tango* (2007) – Ficha Técnica - intérprete-criadoras: Julia Henning e Maíra Moraes. Coreografia: Maria Delizier e Gabriel Jacques. Figurino de Rita Andrade. Trilha Sonora: *La Revancha del Tango*, do álbum **La Revancha del Tango**, The Gotan Project.



Figura 1: *Tango* (2005), com Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de João Saenger.

Em 2007 a companhia Instrumento de Ver também realizou seu primeiro evento de maior porte, a II Mostra Zezito de Circo, tendo sido responsável pela captação e coordenação, em parceria com a agora extinta Cooperativa Brasiliense de Teatro e Circo. A segunda edição da Mostra aconteceu na FUNARTE Brasília, tanto no Teatro Plínio Marcos quanto na lona montada na área externa. A programação contou com diversas atrações locais e com cursos oferecidos por profissionais de outras partes do país.

Já desligados do movimento Rua do Circo, o ano de 2009 foi marcado pela entrada da artista circense Beatrice Martins e a primeira colaboração da diretora Raquel Karro. Juntas, elas criaram o número de trapézio baixo de um ponto<sup>25</sup> dirigido por Karro chamado *Beatriz* (2009)<sup>26</sup> (figura 2). O número propõe uma forte interação entre a dança contemporânea, a música e a acrobacia aérea, e veio ampliando o olhar do grupo

<sup>25</sup> Aparelho circense utilizado para acrobacias aéreas que se caracteriza por uma barra de ferro fixada duas cordas laterais, ancorado em um só ponto de fixação.

<sup>26</sup> *Beatriz* (2009) – Ficha Técnica – Direção e coreografia: Raquel Karro. Intérprete-criadora: Beatrice Martins. Trilha sonora original: Luiz Olivieri. Figurino: Marden Jr.

para uma criação coreográfica que abarcasse diferentes elementos de composição, além da técnica acrobática.



Figura 2: *Beatriz* (2009), com Beatrice Martins. Foto de Débora Amorim

Foi nesse ano também que o grupo convidou o ator Willian Lopes e o acrobata Daniel Lacourt para dirigirem a montagem do seu primeiro espetáculo, *Parabolé* (2009)<sup>27</sup> (Figura 3). Em cena, Julia, Beatrice e Maíra, e as artistas circenses convidadas

---

<sup>27</sup> *Parabolé* (2009) – Ficha Técnica – Direção: Willian Lopes. Direção técnica: Daniel Lacourt. Intérprete-criadoras: Any Brasil, Beatrice Martins, Diana Bloch, Julia Henning e Maíra Moraes. Trilha Sonora original: Luiz Olivieri. Iluminação: Marcelo Augusto. Figurinos: Rita Andrade. Montagem: Daniel Lacourt e Vinícius Martins.

Diana Bloch e Any Brasil. A montagem investigou o processo colaborativo, a criação de personagens e uma dramaturgia inspirada pelo teatro físico, proposta por Willian. A dramaturgia era composta por números aéreos nos aparelhos trapézio, tecido, corda lisa<sup>28</sup>, além de formações coletivas de dança aérea e em pirâmides. Era uma montagem que exigia uma equipe grande e uma estrutura de instalação dos aparelhos complexa, com um porte maior do que a que o grupo daria conta de manter à época. Além disso, o espetáculo só poderia ser apresentado em grandes salas de teatro, não muito acessíveis para produções independentes.



Figura 3: *Parabolé* (2009), com Any Brasil, Beatrice Martins, Diana Bloch, Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de Débora Amorim.

Ao final deste ano, foi realizado no Teatro Plínio Marcos da Funarte Brasília o evento *Noite de Giz* (2009) (figura 4 e 5), um espetáculo de exibição única voltado especificamente para números aéreos. Foram exibidos três números apresentados pelo ator Abaetê Queiroz: a estreia do número *Beatriz* (2009), de Beatrice Martins; o número de duo em tecido *Espera*, com Raquel Karro e Guilherme Lazari, e o número de duo em trapézio *Escape*, com Julia Henning e Maíra Moraes. O evento superou as expectativas do grupo. A sala do teatro que tem quase 600 lugares ficou lotada e os retornos do

<sup>28</sup> Aparelho circense utilizado para acrobacias aéreas caracterizada por uma corda de algodão torcida ou trançada ancorada a um ponto de fixação.

público foram excelentes. A qualidade de pesquisa dos números foi elogiada e deixou as três, Julia, Maíra e Beatrice, animadas para uma segunda edição. O projeto para uma segunda edição, no programa Cultura Viva do Ministério da Cultura foi aprovado. Porém, na transição de governo, os prêmios não foram pagos.

LIVRE PARA TODOS OS PÚBLICOS

BEATRIZ É UMA COREOGRAFIA QUE INTEGRA O PRÊMIO CAREQUINHA DE ESTÍMULO AO CIRCO 2009 E FAC 2008

**Noite de Giz**

Atrações:  
 Apresentador: Abaelê Queiroz  
 "Escape" - Trapézio duplo com Júlia Henning e Maíra Moraes  
 "Espera" - Tecidos com Raquel Karro e Guilherme Lazari  
 "Beatriz" - Trapézio Baixo de um ponto com Beatrice Martins  
 Exposição de esculturas em alumínio de Zezéio Miranda.

Informações:  
 (61) 8133-4493  
 instrumentodever@uol.com.br

**15 de dezembro - 20h**  
 Sala Plínio Marcos  
 do Complexo Cultural  
 da Funarte

Note de Giz é um Cabaré Circoise  
 com apresentação de três coreografias  
 aéreas, do Rio de Janeiro e de Brasília.  
**A entrada é gratuita.**

Apoios

Realização

Figura 4: Cartaz *Noite de Giz* (2009).





Figura 5: *Noite de Giz* (2009), com Abaetê Queiroz, Beatrice Martins, Guilherme Lazari, Julia Henning, Maíra Moraes e Raquel Karro. Fotos de Débora Amorim

No ano seguinte, a partir da preocupação em ter um espetáculo mais adaptável e menos dependente do espaço que possibilitasse apresentações e temporadas em várias partes do Brasil, o coletivo Instrumento de Ver convidou Leo Sykes, diretora do grupo de circo-teatro Udi Grudi, para dirigir a montagem de um espetáculo de acrobacia aérea que pudesse se apresentar em uma estrutura na rua. *Meu Chapéu é o Céu* (2010)<sup>29</sup> (Figuras 6 e 7) estreou em Brasília e Palmas e até o início de 2017 já havia se apresentado para mais de 12.000 pessoas, tendo passado por 22 cidades de 7 estados brasileiros<sup>30</sup>. Confirmando a aposta que fizemos ao investir em uma produção com mais autonomia na montagem, esse espetáculo é o mais ativo do repertório do grupo, explora a itinerância e dialoga com a linguagem do teatro popular de rua e do palhaço. Ao longo

<sup>29</sup> *Meu Chapéu é o Céu* (2010) – Ficha Técnica – Direção e dramaturgia: Leo Sykes. Preparação das atrizes: Ana Flávia Garcia. Intérprete-criadoras: Beatrice Martins, Julia Henning e Maíra Moraes. Trilha sonora original: Luiz Olivieri. Cenário e figurinos: Roustang Carrilho. Técnica: Daniel Lacourt Pitacos essenciais: Fernando Sampaio e Márcio Libar.

<sup>30</sup> Estimativa de público feita a partir da média da capacidade de público de cada espaço e da lotação da contagem de público a cada apresentação. O espetáculo apresentou-se nos festivais brasilienses Cena Contemporânea, Mulheres em Cena, Festival do Teatro Brasileiro, Mostra Zezito de Circo, SESC FestClown, Encontro de Palhaças de Brasília, FestiArte - Festival Internacional de Arte de Brasília, Mostra Teatro para a Infância e nos festivais nacionais Festival do Teatro Brasileiro (TO), Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana (MG), Festival de Inverno de Bonito (MS), Festival de Circo do Brasil (PE), Encontro de Povos e Culturas da Chapada dos Veadeiros (GO), dentre circulações promovidas pelo próprio coletivo no Distrito Federal e em São Paulo, com financiamento da Secretaria de Cultura, do SESC São Paulo e da Secretaria de Cultura de São Paulo.

desses sete anos teve colaborações significativas como as dos palhaços Ana Flávia Garcia, Márcio Libar e Fernando Sampaio, que contribuíram na construção de cenas e na preparação das intérpretes para palhaçaria e comicidade física.



Figura 6: Cartaz *Meu Chapéu é o Céu* (2009). Arte de Bruna Daibert.



Figura 7: *Meu Chapéu é o Céu* (2010), com Beatrice Martins, Julia Henning e Maíra Moraes. Fotos de Débora Amorim e João Saenger.

Em 2011 Julia, Maíra e Beatrice realizaram uma residência de três meses em São Paulo, agraciadas por um edital de residências da Funarte. Enquanto Julia e Maíra desenvolveram a técnica do quadrante junto com a dupla de palhaços acrobatas Domingos Montagner e Fernando Sampaio do grupo La Mínima (1997), Beatrice entrava em contato com a técnica do trapézio em balanço com Erica Stoppel, acrobata integrante do paulista Circo Zanni (2004). Julia e Maíra também aproveitaram para fazer um curso de captação de recursos e gestão financeira com a Projecta, empresa especializada em formação nesta área. Foram três meses de mergulho não só nas técnicas circenses, como também na gestão e produção do grupo La Mínima. Os ensaios eram realizados no galpão sede do grupo, onde também ficava o escritório de produção, o que contribuiu bastante para o fortalecimento da gestão do Instrumento de Ver nos anos posteriores. Ao final desta residência realizamos uma temporada com o espetáculo *Meu Chapéu é o Céu* em unidades SESC's de quatro cidades do interior de São Paulo, já aproveitando as informações apreendidas na residência.

No ano seguinte, o grupo ampliou seu alcance na área da formação artística a partir da entrada da artista circense e educadora Isabela Levi, que desenvolve sua pesquisa no campo da arte-educação. Além disso, o artista circense e *rigger*<sup>31</sup> Daniel Lacourt agregou-se ao coletivo, entrando como um dos pilares centrais da busca por uma linguagem de pesquisa e experimentação, contribuindo de forma transformadora para a pesquisa corporal do grupo.

Foi também nesse ano, com a direção de Raquel Karro e assistência do Daniel Lacourt, a criação do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012)<sup>32</sup> (Figuras 8 e 9), um dos processos escolhidos como estudo de caso no recorte desta pesquisa. Esse espetáculo foi um marco na busca de linguagem do grupo e teve uma montagem que utilizou procedimentos da dança, teatro e circo, além de propor um diálogo entre

---

<sup>31</sup> Palavra utilizada para designar o profissional especialista em montagem de aparelhos aéreos. Não existe ainda termo correspondente em português.

<sup>32</sup> *O Que Me Toca é Meu Também* (2012) – Ficha Técnica – Direção, dramaturgia e coreografias originais: Raquel Karro. Diretor assistente e diretor técnico: Daniel Lacourt. Intérprete-criadoras: Julia Henning e Maíra Moraes. Trilha sonora original Luiz Olivieri. Direção de Arte: Roustang Carrilho e Sarah Noda. Iluminação: Leandro Barreto. Contrarregragem: Daniel Lacourt e Vinícius Martins. Pinturas: Gabriel Marx (Plic!). Números amorosamente cedidos e por nós revisitados: “Coisa que dá e passa” ou “Ausência” (1998): Direção Coreográfica: Dani Lima; “Beatriz”(2009). Vídeo: COMOVA. Direção e Coreografia: Raquel Karro. Intérprete Criadora: Beatrice Martins.

diferentes mídias. O espetáculo estreou em abril de 2012 e já alcançou um público médio de 7.600 espectadores<sup>33</sup>.



Figura 8: Cartaz *O Que Me Toca é Meu Também*. Arte de Bruna Daibert.

<sup>33</sup> Estimativa de público feita a partir da média da capacidade de público de cada espaço e da contagem de público a cada apresentação. O espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* já passou por 32 diferentes cidades brasileiras de 6 estados brasileiros, além de ter participado do pela primeira vez de um festival fora do país, o francês *Pisteurs d'Étoiles* em 2015, na cidade de Obernai. No Brasil, apresentou nos festivais locais: Festival Mulheres em Cena, Festival NOVADANÇA, Festival Circo Brasília e Festival Movimento D e nos festivais nacionais e internacionais Semana de Teatro do Maranhão (São Luís, MA), Gamboaavista (RJ), Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro (RJ), CIRCOS – Festival SESC Internacional de Circo (São Paulo, SP) e Festival de Circo de Porto Alegre (RS), Festival do Teatro Brasileiro (Belo Horizonte, MG), Mostra Olhares para o Circo (Campinas, SP) além de temporadas promovidas pelo grupo, seja de forma independente com retorno de bilheteria, seja a partir de projeto captado junto ao Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal ou projeto realizados em parceria com o Circuito Cultural Paulista, da Associação Paulista de Amigos da Arte e patrocinado pela Secretaria de Cultura de São Paulo e o Circovolante, do Circo Crescer e Viver e patrocinado pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro.



Figura 9: *O Que Me Toca é Meu Também* (2010), com Daniel Lacourt, Julia Henning e Maíra Moraes.

Fotos de João Saenger.

Foi também em 2012 que o grupo reformulou sua organização, reconhecendo a sua configuração como um coletivo, entendendo coletivo como uma forma de organização na qual os interessados se agrupam movidos pelo interesse em um projeto. Isso significa que o número de artistas que compõem o coletivo é aberto e que cada projeto conta com uma configuração diferente do grupo, apesar de algumas decisões serem tomadas por um núcleo base. Contando ainda com o diretor de vídeo Cícero Fraga, o músico Luiz Oliviéri, o ator Willian Lopes e o fotógrafo João Saenger, ao final deste ano de 2012, ocorreu a primeira edição do evento-espetáculo *Encontro de Bastidor* (2012)<sup>34</sup> (Figuras 10 e 11), o primeiro projeto com estrutura intermedial que previa uma multiplicidade de suportes para uma mesma ideia. O projeto foi se derivando desde a sua idealização. Essa primeira edição do *Encontro de Bastidor* reuniu a manutenção de um *blog*, a publicação do livro homônimo e o evento de lançamento desse livro. Dentro da programação diversa do evento, também foi realizada uma festa no extinto restaurante Balaio e apresentações do espetáculo *Meu Chapéu é o Céu* para alunos de escolas públicas no Espaço Cultural Renato Russo.

<sup>34</sup> *Encontro de Bastidor* (2012) –Intérpretes-criadores: Beatrice Martins, Daniel Lacourt, Isabela Levi, Julia Henning, e Maíra Moraes. Trilha sonora original e música ao vivo: Luiz Oliviéri. Iluminação: Willian Lopes.



Figura 10: Cartaz *Encontro de Bastidor*. Arte de João Saenger.



Figura 11: *Encontro de Bastidor* (2012), com Beatrice Martins, Cícero Fraga, Daniel Lacourt, Isabela Levi, Julia Henning, Luiz Olivieri, Maíra Moraes e Wilian Lopes. Fotos de João Saenger.

*Encontro de Bastidor* começou como um projeto de pesquisa sobre a identidade do circo candango, aprovado em um edital do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Para realizá-lo, decidimos convidar diferentes artistas e produtores do Brasil para falar sobre assuntos que nos inquietavam à época. As discussões se concentraram no *blog* Encontro de Bastidor<sup>35</sup>. A partir de textos provocativos escritos por integrantes do Instrumento de Ver, os convidados postavam um texto sobre três temas escolhidos: “identidade do circo candango”, “como nascem os espetáculos de circo?” e “*show business* X mercado alternativo: diferenças na busca pela sustentabilidade”. O *blog* era aberto ao público para comentários. Os textos postados no *blog* e os comentários foram reunidos na primeira publicação da Cia Instrumento de Ver, também chamada *Encontro de Bastidor* (2012). O lançamento do livro foi realizado em um evento-festa-espetáculo de mesmo nome no Teatro Galpão do Espaço Cultural Renato Russo, local onde realizaram ensaios, oficinas e apresentações de 2007 até 2016, ano em que o espaço foi definitivamente fechado para reforma. Mesmo neste período, o espaço foi fechado em alguns períodos específicos, com promessas de reformas que não aconteceram. O espaço foi reaberto em julho de 2018, e o coletivo Instrumento de Ver compôs a programação do evento de reinauguração.

No *Encontro de Bastidor*, o coletivo colocou pela primeira vez em prática possibilidades cênicas que vêm interessando o grupo até hoje, como proporcionar a experiência cênica sem necessariamente haver uma separação entre palco e plateia ou entre cena e recepção do público, além de assumir os bastidores e a técnica em cena. O teatro foi ambientado com sofás, pufes e luminárias, sem diferenciação entre o espaço cênico, a plateia e espaço para as técnicas de iluminação e sonorização. Contou com uma instalação audiovisual com televisões de tubo, além de comidas e bebidas oferecidas por apoiadores do evento. Os artistas recebiam os convidados, conversavam, vendiam os livros e realizavam um espetáculo que reuniu algumas cenas, como a estreia do número *Etapa de Trabalho*, uma apresentação no tecido realizada pela Isabela Levi, o número *Beatriz*, um trecho do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* e uma cena montada para o espetáculo com uma instalação audiovisual, na qual os artistas criavam

---

<sup>35</sup> Em [www.encontrodebastidor.com](http://www.encontrodebastidor.com). Acessado em 20 de novembro de 2017.

um efeito de entrar e sair da televisão e aparecer ao vivo.

O número realizado com uma corrente de aço por Daniel Lacourt chamado *Etapa de Trabalho* (2012)<sup>36</sup> (Figura 12), foi a primeira criação colaborativa do grupo, sem a participação de convidados externos. Daniel já vinha pesquisando as possibilidades de movimentação de uma corrente de aço pendurada como se fosse corda e convidou Bia, Julia e Maira para opinarem sobre a movimentação. Foi nesses encontros que surgiu a ideia de apresentar um número que nunca está pronto, pois não atinge o ideal do artista. O número também inaugura, nas produções do coletivo, um olhar diferenciado para a relação do artista com o aparelho de circo, levando essa relação como tema tanto para reflexão como para a pesquisa de movimentação.



Figura 12: *Etapa de Trabalho* (2012), com Daniel Lacourt. Fotos de João Saenger.

Este evento, o *Encontro de Bastidor*, teve uma segunda edição em 2014 (Figuras 12 e 13), desta vez com mais artistas convidados: a dançarina Elisa Teixeira, a atriz Camila Guerra, e o ator Willian Lopes de Brasília, e os atores Pedro Henrique, Clarisse Zarvos e Catarina Caiado, do Rio de Janeiro. O diretor belga radicado no Rio de Janeiro

---

<sup>36</sup> *Etapa de Trabalho* (2012) – Ficha Técnica –Intérprete-criador: Daniel Lacourt. Trilha Sonora: Luiz Olivieri. Colaboração: Julia Henning e Maíra Moraes.



Thierry Trémouroux e o palhaço holandês Goos Meeuwssen, da companhia suíça Finzi Pasca comandaram uma residência de duas semanas de criação de uma peça inspirada no tema da *Odisseia*<sup>37</sup> de Homero. *Estudos para uma Odisseia*<sup>38</sup> colocou todos do coletivo em cena, do fotógrafo ao músico. Embora criada para ter uma única apresentação, a montagem participou com três apresentações do Festival Internacional Cena Contemporânea, em agosto de 2014, no Espaço Pé Direito na Vila Telebrasilândia.



Figura 13: Cartaz *Encontro de Bastidor - Estudos para uma Odisseia* (2014). Arte de Bruna Daibert.



Figura 14: *Encontro de Bastidor - Estudos para uma Odisseia* (2014). Fotos de João Saenger.

<sup>37</sup> HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

<sup>38</sup> Uma colaboração entre o coletivo Instrumento de Ver, o diretor belga Thierry Tremouroux (Coletivo Em Companhia D.) e o diretor holandês Goos Meeuwssen, a partir de uma idéia original de Thierry, com a colaboração de Raquel Karro. Elenco e criação: Beatrice Martins, Camila Guerra, Cícero Fraga, Daniel Lacourt, Elisa Teixeira, João Saenger, Julia Henning, Luiz Olivieri, Máira Moraes e Willian Lopes; Atores convidados: Clarisse Zarvos, Catharina Caiado e Pedro Henrique Müller; Design gráfico: Bruna Daibert; Produção audiovisual: Cícero Fraga; Produção: Gabi Fernandes; Fotografias: João Saenger.

Ao longo desses anos, a parceria com Raquel Karro foi estreitada. Foi ela quem dirigiu também o espetáculo solo de Beatrice Martins, *Porumtriz* (2015)<sup>39</sup>. O espetáculo faz uma fusão entre a ficção e o documental, passando pelo circo, a dança e teatro (figura 15 e 16) com a utilização de diversas mídias, como projeção de vídeo, frases escritas, falas, além do trabalho de pesquisa acrobática no solo e aérea.

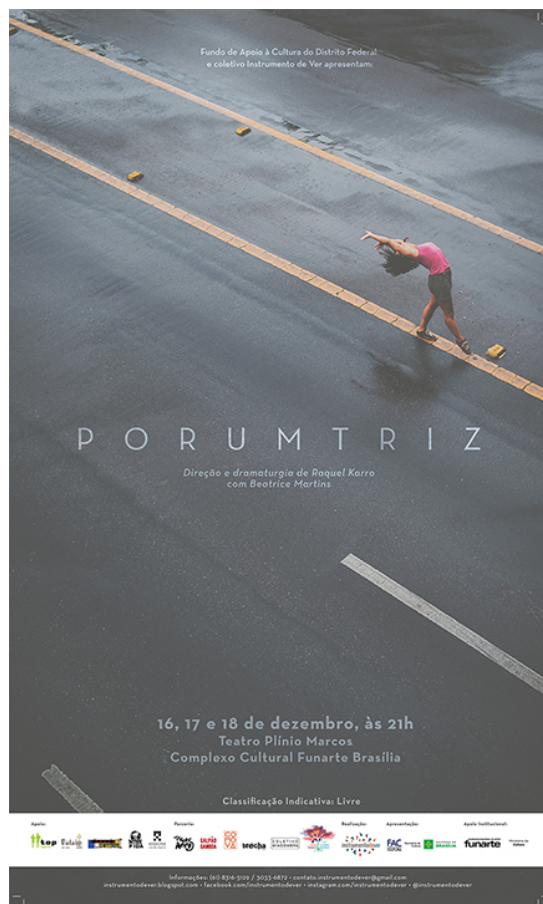


Figura 15: Cartaz *Porumtriz* (2015). Arte de Bruna Daibert.

<sup>39</sup>*Porumtriz* (2015) - Ficha Técnica - Direção, dramaturgia e coreografias: Raquel Karro; Intérprete criadora: Beatrice Martins; Direção técnica, criação de aparelhos e participação especial: Daniel Lacourt; Assistência de direção: Julia Henning; Assistência técnica: Vinícius Martins; Direção de vídeo e projeções: Cícero Fraga e COMOVA; Direção musical e trilha sonora original: Luiz Olivieri; Figurino e cenografia: Roustang Carrilho; Iluminação: Pedro Martins; Preparação corporal: Carlos Augusto Bezerra da Silva e Marcelo Rio Branco; Produção: Flora Genial e Gabi Onanga; Realização: coletivo Instrumento de Ver.



Figura 16: *Porumtriz* (2015), com Beatrice Martins. Foto de João Saenger.

No ano seguinte, 2016, iniciamos a pesquisa *Geringonça*<sup>40</sup> (Figuras 17 e 18), dirigida pelo integrante do coletivo Daniel Lacourt com Julia Henning, Maíra Moraes e o mais novo integrante do coletivo, o artista circense Vinícius Martins. Vinícius participa desde o primeiro espetáculo, *Parabolé*, como assistente de montagem de Daniel Lacourt e esse é o primeiro projeto em que ele entra como artista circense. A pesquisa *Geringonça* tem como objetivo estudar objetos e suas relações com o movimento, sem compromisso com a criação de um espetáculo. Os meios nos quais foram apresentados os resultados da pesquisa foram três ensaios abertos ao público (*Ensaio n.1* no Espaço Cultural Pé Direito na Vila Telebrasília, *Ensaio da Concordança* no Parque Olhos D'água, e *Ensaio Coisa com Coisa*, no gramado da via conhecida como Eixão, na altura da Asa Norte, todos em Brasília), textos e vídeos publicados no *blog*, além da edição de uma revista digital, também presente no *blog*<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *Geringonça* (2016). Ficha técnica: Direção Artística: Daniel Lacourt; Pesquisa de movimento: Daniel Lacourt, Julia Henning, Maíra Moraes e Vinícius Martins; Pesquisa Sonora: Luiz Olivieri; Pesquisa de vídeo: Cícero Fraga; Pesquisa de dança: Édi Oliveira; Produção Executiva: Maíra Moraes e Joana Macedo; Produção Geral: Julia Henning e Gabriela Onanga; Realização: coletivo Instrumento de Ver.

<sup>41</sup> Blog *Geringonça*, em: [www.instrumentodever.com/geringonca](http://www.instrumentodever.com/geringonca). Acessado em 15 de junho de 2018.



Figura 17: Cartazes *Geringonça* (2016). Artes de Leandro Honda (*Ensaio 1*) e Bruna Daibert (*Ensaio da Concordança* e *Ensaio Coisa com Coisa*).



Figura 18: *Geringonça* (2016), com Daniel Lacourt, Julia Henning, Maíra Moraes e Vinícius Martins. Arte de Bruna Daibert.

A pesquisa inspirou o diretor Cícero Fraga<sup>42</sup>, que além de integrar o coletivo Instrumento de Ver é um dos diretores da produtora COMOVA (Brasília, 2013), para a criação de um filme em formato de curta-metragem chamado *O Homem Banco* (2016)<sup>43</sup>

<sup>42</sup> *O Homem Banco* (2016). Ficha técnica: Um filme de Cícero Fraga; Elenco: Daniel Lacourt, Julia Henning, Maíra Moraes e Vini Martins; Produção: Silvio Cohen; Direção de Fotografia: Alan Schvarsberg; 1º Assistente: David Alves; 2º Assistente: Cezar Valois; Eletricista: Odair Silva; Direção de Arte: Bruna Daibert; Figurino: Peti Portela; Roteiro: Cícero Fraga e Instrumento de Ver; Textos: Julia Henning e Cícero Fraga; Som Diretor: Tchango Onanga; Trilha Original: Luiz Olivieri; Produção Executiva COMOVA: Gustavo Amora

<sup>43</sup> Trailer *O Homem Banco*: <https://vimeo.com/207783252>

(Figura 19). Em 2016 o filme foi selecionado no Áustria National Film Festival em Viena, Áustria e para o Cinalfama Lisbon International Film Awards, em Lisboa, Portugal, além de ter sido escolhido como melhor curta experimental no festival *online* Largo Film Awards. Pelas inúmeras possibilidades geradas e por não termos esgotado o interesse, a pesquisa *Geringonça* influenciou todas as produções do grupo desde 2016. Levamos para frente o tema da relação com os objetos e os procedimentos de criação como linha de pesquisa dos novos trabalhos do grupo, colocando-a em prática e para as reflexões teóricas do coletivo.



Figura 19: Cartaz *O Homem Banco* (2016). Arte de Bruna Daibert.

Assim, em 2016, também realizamos o segundo projeto de pesquisa teórica, chamado Poéticas Circenses Contemporâneas. Este projeto promoveu um grupo de estudos chamado Encontro do circo com outras linguagens, conduzidos por Julia Henning, nos quais foram convidados artistas da cidade de diferentes linguagens artísticas, como atores, dançarinos e artistas visuais para leitura e discussão de textos.

Além disso, o projeto promoveu encontros entre Julia Henning e Maíra Moraes para discussão de assuntos relacionados ao tema, produção de um ensaio intitulado “Criando um jeito de criar”<sup>44</sup> e quatro resenhas de livros sobre temas ligados a discussões mais amplas das artes cênicas, todos publicados no *blog* da pesquisa<sup>45</sup>. Foi aberto, também, um grupo na rede social *Facebook*, ainda em atividade, para troca de referências teóricas sobre circo.

Neste mesmo ano o coletivo idealizou e produziu o festival de circo atual *Arranha-céu* (2016)<sup>46</sup> (Figuras 20 e 21), com o objetivo de mostrar ao público as discussões e as produções de circo contemporâneo. O festival contou com uma programação variada, dentre mostra de alunos de alguns cursos livres de técnicas circenses de Brasília, cabaré de artistas circenses, mostra de vídeos-circo enviados por produtores do Brasil, França e Bélgica, colóquio sobre artes circenses contemporâneas, os espetáculos do coletivo Instrumento de Ver *Porumtriz* e *Meu Chapéu é o Céu* e o espetáculo convidado *Ovo*, do Circo-Teatro Udi Grudi.

---

<sup>44</sup> Todos os textos estão no blog: <http://www.instrumentodever.com/poeticas>. Acessado em 30 de abril de 2018

<sup>45</sup> Em: [www.instrumentodever.com/poeticas](http://www.instrumentodever.com/poeticas). Acessado em 15 de junho de 2018.

<sup>46</sup> *Arranha-Céu* – Festival de circo atual (2016) – Ficha Técnica - Idealização e realização: Coletivo Instrumento de Ver. Produção: Beatrice Martins, Gabriela Onanga, Isabela Levi, Julia Henning e Maíra Moraes. Técnica: Daniel Lacourt e Vinícius Martins. Iluminação: Paulo Bittencourt. Sonorização: João Dimas. Mediação do colóquio *Pilotis*: Julia Henning. Curadoria do Cine-circo: Cícero Fraga. Direção do cabaré Noite Aérea: Julia Henning e Maíra Moraes. Espetáculos: *O OVO*, do Circo-teatro Udi Grudi; *Meu Chapéu é o Céu* e *Porumtriz*, do Coletivo Instrumento de Ver.



Figura 20: Cartaz Arranha-Céu - Festival de Circo Atual. Arte de Filipe Honda.



Figura 21: Arranha-Céu - Festival de Circo Atual. Fotos de João Saenger.

O tema da relação com os objetos repercutiu também na criação dos números *Ao Revés*<sup>47</sup> (2016) (Figura 22), *Inter-relação*<sup>48</sup> (2017) (Figura 23) e *Teoria de Tudo*<sup>49</sup> (2017) (Figura 24). Além disso, uma próxima etapa da pesquisa está prevista para 2019. Seus processos e resultados serão analisados de forma mais aprofundada, pois são também estudos de caso desta pesquisa.



Figura 22: *Ao Revés* (2016), com Julia Henning. Foto de João Saenger.



Figura 23: *Inter relação* (2016), com Vinícius Martins. Foto de João Saenger.

<sup>47</sup> *Ao Revés* (2016). Ficha técnica: Intérprete-criadora: Julia Henning; Direção: Maira Moraes; Colaboração: Daniel Lacourt; Música: Naive Derviche, Arthur H.

<sup>48</sup> *Inter relação* (2017). Ficha técnica: Intérprete-criador: Vini Martins; Colaboração: Daniel Lacourt; Trilha Sonora: Guilherme Lazzareti e Marcelo Melo

<sup>49</sup> *Teoria de Tudo* (2017). Ficha técnica: Intérprete-criadora: Julia Henning; Número resultado da pesquisa da relação entre corpos e objetos do coletivo Instrumento de Ver, criado na residência do projeto Circus Cabaré Vaudeville, dirigida por Marcelo Lujan; Pesquisa de cena: Beatrice Martins, Daniel Lacourt, Julia Henning e Vinícius Martins; Colaboração especial na dramaturgia e figurino de Maira Moraes; Trilha Sonora de Julia Ferrari.





Figura 24: *Teoria de Tudo* (2017), com Julia Henning. Foto de Sabrina Rocha.

A relação entre corpo e objeto também foi explorada nas cenas proposta para o evento mensal *Pão e Circo*<sup>50</sup> (Figuras 25 e 26) e, em 2017. Em 2017, o coletivo idealizou e realizou este evento no galpão da *Cervejaria Criolina*, com o objetivo de levar as artes cênicas de encontro ao público, ampliando o acesso às artes circenses. Além de promover uma festa com música, comes e bebes, são criadas intervenções cênicas para serem realizadas ao longo de toda a noite. Cada edição conta com diferentes artistas convidados e as cenas são criadas especificamente para o dia, ou seja, a cada edição, diferentes cenas. O evento movimenta o repertório criativo do grupo a partir do desafio de propor métodos de criação rápida, específica para o evento, levando em consideração a troca com o público e a arquitetura da cervejaria. Os temas trabalhados são decididos junto com os artistas convidados e são uma surpresa até para o coletivo. O evento-espetáculo foi convidado a participar do festival internacional *Cena Contemporânea*, em setembro de 2017.

---

<sup>50</sup> *Pão e Circo* (2017). Ficha técnica: Pesquisa de cena: Beatrice Martins, Daniel Lacourt, Julia Henning e Vinícius Martins. Colaboração de Maíra Moraes; Trilha Sonora: Rodrigo Barata; Iluminação de Euler Oliveira e Josef Busta; Artistas convidados: COMOVA (1a edição); Allana Matos, Davi Maia e Nanci Cravinho (2a edição); Andaime Cia de Teatro (3a edição); Diana Bloch, Edgard Ramos, Isabela Oliveira (4a edição).



Figura 25: Cartazes Pão e Circo. Artes de Bruna Daibert.

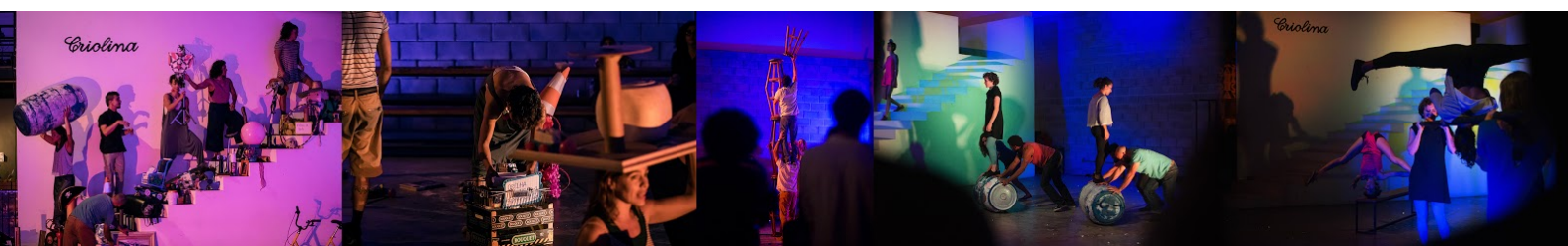


Figura 26: Pão e Circo. Fotos de João Saenger e Thais Mallon.

Foi também pelo interesse gerado pela pesquisa *Geringonça* e sua proposta de explorar a relação entre corpo e objeto que o coletivo Instrumento de Ver foi convidado para dirigir *Bubuia*<sup>51</sup> (Figura 27 e Figura 28), espetáculo voltado para a primeira infância, com o brasileiro Coletivo Antônia. O espetáculo é inspirado no conto “A Terceira Margem do Rio” (1988), de Guimarães Rosa e colocou em cena as atrizes

<sup>51</sup> *Bubuia* (2018). Ficha técnica: Realização: Coletivo Antônia; Direção Artística: Beatrice Martins, Daniel Lacourt e Julia Henning (Coletivo Instrumento de Ver); Elenco: Cirila Targhetta, Kamala Ramers e Tatiana Bittar; Dramaturgia: coletivo Instrumento de ver e Coletivo Antônia; Cenário e Figurino: Roustang Carrilho; Música e Sonoplastia: Euler Oliveira; Desenho de luz: Moisés Vasconcellos; Coordenação técnica e Operação de luz: Euler Oliveira; Design gráfico - Ilha Design; Maíra Zannon; Produção executiva: Kamala Ramers e Tatiana Bittar; Direção Geral: Inova Roda Produções; Fotografia de Sabrina Rocha.

Cirila Targheta, Kamala Ramers e Tatiana Bittar, o músico Euler Oliveira e os objetos baldes, bacias e balões.



Figura 27: Cartaz *Bubúia* (2018). Arte de Máira Zannon.



Figura 28: *Bubúia* (2018). Foto de Sabrina Rocha.

Em 2018 o coletivo inaugura o Galpão Instrumento de Ver (figura 29), um espaço cultural sediado em Brasília, na Vila Planalto, empreendimento voltado para formação, ensaios e apresentações para artes do movimento. Após uma reforma

custeada graças a um financiamento colaborativo, o espaço recebeu, desde os primeiros meses, várias atividades dentre aulas, ensaios e eventos. Ali foi criado o espetáculo *Bubuia*, bem como foram realizados diversos cursos formativos em diferentes temas: dramaturgia do circo, dança e circo, invertidas, acrobacias, técnicas de tecido, acroyoga, acrobacia aérea dinâmica, *parkour*, dentre outros, voltadas para diferentes públicos.



Figura 29: Galpão Instrumento de Ver. *Still* do vídeo de Cícero Fraga.

É dentro deste percurso aqui apresentado que me debruço nas próximas seções deste capítulo sobre os dois processos criativos escolhidos para a análise. Lembro que essa escolha foi feita levando em consideração a importância desses projetos na trajetória artística do coletivo: *O Que Me Toca é Meu Também* por inaugurar uma proposta de dramaturgia pensada para o circo e para as reflexões da criação circense, e *Geringonça* por ter sido um projeto de investigação e identificação de metodologias criativas próprias do coletivo. Neste capítulo desenvolvo um pouco sobre o contexto nos quais eles surgiram, a partir das memórias levantadas nesta pesquisa sobre o processo criativo nesses dois projetos. Além disso, apresento uma descrição do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* e dos ensaios abertos do projeto *Geringonça*, além de citar a revista e o filme curta-metragem, que estão disponíveis para consulta *online*. As memórias sobre o processo e as descrições nas seguintes seções deste capítulo nutrirão nosso aprofundamento posterior já que, depois de apresentar a abordagem da

intermedialidade no capítulo 3, apresento uma proposta de análise desses processos no quarto e último capítulo.

## 2.2. *O Que Me Toca é Meu Também*

*Autoral é tudo aquilo que você não sabe de quem roubou*<sup>52</sup>

Como apresentado anteriormente, o espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012) foi montado entre novembro de 2011 e estreado em abril de 2012 no Teatro SESC Gama, em Brasília/DF. Dirigido por Raquel Karro, com assistência de Daniel Lacourt, o espetáculo tem em cena Julia Henning e Maíra Moraes, com participações de Daniel Lacourt e Vini Martins<sup>53</sup>. O projeto de montagem teve patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

Para falar sobre o processo de criação do espetáculo, criei um texto montado aos moldes do próprio processo, no qual a apropriação foi guia e inspiração. Os próximos sub-capítulos, portanto, são uma montagem feita sobre os recortes das entrevistas e/ou depoimentos de cada um dos participantes, realizados entre fevereiro e julho de 2017, filmados em vídeo ou registrados em áudio e, posteriormente, transcritas por mim. As palavras são de autoria múltipla, com minha edição do texto. Passo a escrita, portanto, da primeira à terceira pessoa, com o objetivo de evidenciar essa autoria múltipla.

---

<sup>52</sup> Frase estampada pelas ruas de diferentes cidades do mundo em ato do brasiliense Coletivo Transverso, que aplica frases em estêncil nos muros e paredes em várias partes do mundo.

<sup>53</sup> Ficha técnica *O Que Me Toca é Meu Também* (2012): Direção, Dramaturgia e Coreografias: Raquel Karro; Intérpretes Criadoras: Julia Henning e Maíra Moraes; Diretor-Assistente, Direção Técnica e Participação Especial: Daniel Lacourt; Trilha Sonora Original: Luiz Olivieri; Desenho de Luz: Leandro Barreto; Direção de Arte: Roustang Carrilho com assistência de Sarah Noda; Grafite de Gabriel Marx (PLIC!); Contra-regragem e Assistência técnica: Vini Martins; Produção: Gabriela Onanga; Ficha técnica processo de criação: Coordenação de Produção: Rita Andrade; Produção Executiva: Julia Henning com assistência de Joana Macedo; Desenho de Luz original: Abaeté Queiroz com assistência de Pedro Martins; Preparação Corporal: Beatrice Martins e Maiara Queiroz; Contrarregragem e assistência técnica: Vini Martins e Zeca Moysés; Arte Gráfica: Bruna Daibert; Fotos: João Saenger, Números amorosamente cedidos e por nós revisitados: “Coisa que dá e passa” ou “Ausência”, Direção Coreográfica: Dani Lima | Intérpretes Criadoras: Dani Lima e Marília Bezerra; “Beatriz”, Vídeo: Cícero Fraga | Direção e Coreografia Raquel Karro, Intérprete Criadora: Beatrice Martins

### 2.2.1 O processo de criação de *O Que Me Toca é Meu Também*

*Eu vou samplear, eu vou te roubar*<sup>54</sup>



Figura 30 - Ensaios de criação de *O Que Me Toca é Meu Também*. Fotos de João Saenger.

Se fôssemos descrever o espetáculo como em uma sinopse, poderíamos falar que *O Que Me Toca é Meu Também* é um espetáculo de movimento, de circo, muito pautado nas acrobacias aéreas, que fala da vontade de estar em cena, da vontade de fazer um espetáculo. A partir da relação de duas acrobatas, compartilhando memórias e vivências no olhar delas e, por vezes, inclusive, a partir de memórias e referências emprestadas, o espetáculo fala um pouco sobre como o processo de criação acontece em um sala de ensaio, partindo desse viés da criação que toma como base alguma referência. Eu a partir do outro, a partir da apropriação que faço do que me tocou no outro, mostrando para o público como isso me tocou. E, principalmente, é um espetáculo sobre ser trapezista, apesar de trazer questões que podem perpassar a criação em qualquer campo, já que apresenta o limite tênue entre copiar, se apropriar, reproduzir e inventar uma coisa nova. Nesse sentido, *O Que Me Toca é Meu Também* poderia ter milhares de versões.

A obra começou do interesse de Julia e Maíra em montar um novo espetáculo, convidando a diretora Raquel Karro, com carta branca para que ela trouxesse as ideias que tinha para um possível espetáculo solo. Daniel Lacourt juntou-se ao processo, no

<sup>54</sup> “Xirlei”, de Chiquinho, Felipe Machado, Hugo Gila, Marcelo Machado e Zé Cafofinho (2010). In: *Dança da Noite* (2010), produzido CDR: Independente, Recife.

início como treinador de quadrante e diretor técnico e em seguida para fazer a assistência de direção, construir mecanismos de cenário e montagem, contribuir nas coreografias e dividir a cena.

Já na primeira reunião, Raquel apresentou um roteiro, reunindo ideias que ela tinha anotadas para um possível espetáculo solo. Nesse roteiro, o espetáculo já teria a estrutura de sucessão de números, onde cada número faria referência a um outro já existente e, com o qual, de alguma forma, teríamos alguma ligação: como inspiração, como ideal ou algo que tivesse marcado nossa trajetória enquanto artistas. Alguns elementos, como a sincronia e a narração de movimentos já vieram de antemão, trazidos por Raquel. A proposta de utilizar várias mídias também estava na estrutura do roteiro elaborado pela diretora, o qual previa a composição entre mídias circenses, como os aparelhos aéreos e mídias de diferentes universos, como as placas com fotografias coladas, o vídeo projetado na tela ou a pintura enrolada em um mecanismo que deveria ser inventado como solução cenográfica.

Julia, Maíra e Daniel receberam as ideias com algum estranhamento, mas com muita receptividade. De princípio não entendiam e não visualizavam como seria interessante criar um espetáculo a partir de ideias tão definidas. Até então os três estavam acostumados a trabalhar com o levantamento de material a partir de trabalhos e exercícios realizados na sala de ensaio para, a partir daí, começar a surgir alguma ideia de cena e tema a ser explorado. A confiança no processo proposto pela Raquel, porém, foi crescendo a partir do momento em que ela começou a propor diferentes formas de abordar o tema. A montagem propôs muitos desafios tanto para a produção, quanto para as artistas, quanto para a direção. Raquel insistiu nas suas escolhas, mesmo que as dificuldades parecessem sem solução, o que provocou toda a equipe a encontrar alternativas criativas.

A estrutura de produção e de captação de apoios para esse espetáculo, inclusive em termos orçamentários foi consistente, principalmente pela experiência da produtora Rita Andrade, o que proporcionou tempo e persistência para que a ideia inicial se desenvolvesse para o espetáculo. A criação aconteceu entre a ponte-aérea Rio-Brasília, com oito idas e vindas de no mínimo uma semana de Raquel para Brasília e uma ida de um mês da Julia, Maíra e Daniel para o Rio de Janeiro. Os ensaios tinham uma duração

de cinco a dez horas por dia, em uma situação completamente imersiva. Desde o princípio Daniel participou de todos os ensaios, em uma função múltipla entre colaborar na pesquisa de material coreográfico, propor dinâmica para os ensaios, montar aparelhos aéreos e soluções técnicas.

Essa estrutura não impediu que tivéssemos algumas dificuldades. Primeiro em relação à logística, já que era uma equipe de produção relativamente pequena para resolver os problemas que surgiram ao longo da montagem. A coordenação da produtora Rita Andrade teve diferentes assistentes de produção, substituídas ao longo do processo. Julia, além da pesquisa artística, era produtora executiva, e com assistência da produtora Joana Macedo era responsável por todos os pagamentos, contratos e prestação de contas. Essa equipe enxuta tinha a vantagem de ter uma comunicação facilitada pela presença de Rita nos ensaios, mas dificultada pela dupla função entre cena e produção. Além disso, o Espaço Cultural Renato Russo, onde ensaiávamos, fechou sem aviso prévio para reforma durante um período significativo.

Passamos um mês ensaiando no Teatro Plínio Marcos, na Funarte Brasília mas, há 15 dias da estreia, ficamos sem espaço para ensaio. A solução foi a ocupação de uma escola abandonada, sob uma combinação feita direto com o caseiro do terreno. Para ensaiar neste espaço tivemos, inclusive, que remover uma grande quantidade de entulho e fazer uma faxina, realizada por toda a equipe. O patrocínio que tínhamos não nos impediu de ter também dificuldades financeiras, já que os custos de trazer uma diretora de fora eram altos e a fluidez de se realizar um projeto com todas as burocracias de um convênio público não é tão dinâmica como pede um processo criativo. Apesar de todas as dificuldades, a montagem contou com uma equipe extremamente prestativa e criativa para lidar com as limitações.

Logo no início, em dezembro de 2011, foi conduzida uma residência (Figura 31) pela Raquel, com dezesseis artistas convidados da cidade. Estavam presentes os atores Willian Lopes e Camila Guerra, a dançarina Maiara Queiroz, os/as artistas circenses Diana Bloch, Gabriel Marx (Circênicos) e Roberta Martins (Cia Nós no Bambu), os dançarinos e artistas circenses Livia Benetti e Pedro Martins (Trupe de Argonautas) e outros membros do coletivo Instrumento de Ver, como as circenses Beatrice Martins, Isabela Levi e o músico Luiz Oliviéri. Nessa residência, Raquel apresentou a ideia do



espetáculo, o esboço do primeiro número “Solo”, e propôs alguns exercícios de criação. Era avisado de antemão que todo material produzido ali poderia, ou não, entrar para o espetáculo de alguma forma. Essas residências foram uma maneira da Raquel iniciar uma discussão sobre o tema da cópia e apropriação, a partir da receptividade dos artistas já em situação de criação. Muitos elementos de memórias, de movimentação e de textos que foram levantados ali entraram para o espetáculo. Nesse momento, a pesquisa da Raquel estava muito atravessada pelo *viewpoints*<sup>55</sup> aliados à sua proposta do ator-narrador<sup>56</sup>.



Figura 31: Residência no processo de criação de *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Fotos de João Saenger.

Roustang Carrilho e Sarah Noda, responsáveis pela direção de arte (cenografia e figurino), Luiz Olivieri, que compôs a trilha sonora e Cícero Fraga, que criou o vídeo, entraram a partir de um convite da produção e de reuniões de planejamento de logística. Todos acompanhavam os ensaios quando Raquel estava em Brasília e muitas das decisões eram tomadas em conversas após ensaios do espetáculo com todo o material que estava pronto até o momento, chamados “passadões”. Eram conversas abertas, nas quais todos discutiam sobre questões pertinentes à sua área de atuação no espetáculo,

<sup>55</sup> *Viewpoints* é uma técnica de improvisação sistematizada pela coreógrafa Mary Overlie e depois expandida e adaptada para atores, pela diretora americana Anne Bogart e Tina Landau e os integrantes da *Siti Company*.

<sup>56</sup> Termo utilizado por Raquel Karro para fala das diferentes maneiras de narrar o movimento, com variações do tempo verbal.

mas também sobre outras questões da cena. Era preservado o trabalho em equipe no qual as ideias pertinentes eram sempre testadas no ensaio.

O cenário criado remete-se a uma sala de ensaio, onde todos os elementos estão dispostos nas estantes de madeira ao fundo do palco, feitas com tábuas equilibradas em uma escada ou com caixas de feira empilhadas. Esse cenário é transformado do início ao fim do espetáculo, pelas próprias artistas ou pelos contrarregras. O palco é aberto, sem coxias, e todas as montagens e contrarregragens são feitas ao vivo. A cada cena o cenário e o figurino se modificam a partir das manipulações dos objetos que compõe o cenário (caixas de madeira, uma mesa, uma cadeira, uma tela de projeção, dentre outros), com montagens e desmontagens de aparelhos circense, mesas, tapetes, cabides que descem do teto com outro figurino ou roupas dobradas em uma das estantes, placas com fotos, o rolo com a pintura, conforme requerido pela cena.

No que toca à atuação, Julia e Maíra se viram na situação na qual eram constantemente cobradas a atender uma disponibilidade alta para lidar com uma multiplicidade de demandas, tanto no campo da criação quanto no campo da produção. Uma questão bem exigida era a da apropriação, que dentro do processo atingiu uma gama de significações. Apropriar-se, nesse processo, era também sensibilizar-se com as obras escolhidas, incorporá-las no seu repertório de movimentos e transformá-las em suas. As artistas circenses deveriam, então, não só executar outros números, como também movimentar-se de outro jeito, emocionar-se com as memórias que não eram delas e reinventar toda essa experiência a partir da sua própria. A disponibilidade física também foi bem exigida, um espetáculo de corpo com apenas duas artistas executando acrobacias aéreas do início ao fim, sendo que os números são quase todos bem exigentes fisicamente.

A composição musical do Luiz Oliviéri ia sendo realizada ao mesmo tempo em que a definição das coreografias, que mudavam muito a partir da primeira versão da música, e vice-versa. As coreografias não eram diferenciadas, se de circo, de dança, de movimentação pelo palco, eram todas consideradas como movimento. Na verdade, enquanto estávamos no processo criativo não havia uma discussão se o que estávamos criando ou se os exercícios criativos que usávamos poderiam ou não ser considerado como circo. As discussões se concentravam sobre qual era o circo que gostaríamos de

fazer, e, para isso, nos alinhávamos em muitas horas de conversa, tanto no ambiente de ensaio quanto em mesas de bar ou outros momentos de descontração. As trocas de *e-mail* e o *blog* do processo<sup>57</sup> incluíam trocas de referências de diferentes universos, como o grupo teatral carioca Coletivo Improviso<sup>58</sup>, os grupos belgas de dança Anne Teresa De Keersmaeker<sup>59</sup>, Peeping Tom<sup>60</sup> e Alain Platel<sup>61</sup> e as companhias circenses francesas Cirque Pocheros<sup>62</sup> e Oper Opus<sup>63</sup>, além das próprias referências citadas e homenageadas no espetáculo: Dani Lima, Beatrice Martins e Cirque Romanés.

A fragmentação do espetáculo circense em números é uma característica marcante da sua dramaturgia clássica, a qual estávamos questionando na época. “Começamos pelo número? [...] De qualquer forma, essa parece ser a primeira forma de criação dos artistas circenses, observando à nossa volta” (HENNING, LACOURT e MORAES, 2012, p.12). É comum na trajetória de artistas circenses a criação dessa forma curta dentro da sua especialidade técnica: manipulação de objetos, acrobacia ou palhaçaria. Sobre a criação de um número, o diretor canadense Allain Veilleux o define como “uma porção de eternidade” (VEILLEUX, 2008, p.138). De forma poética, Allain traz elementos essenciais na criação de um número: a repetição da estrutura coreográfica e o domínio na execução técnica. A repetição permite que o artista possa, a partir da precisão, perceber “o vazio presente nos interstícios de cada mo(vi)mento conhecido” (p. 139) e o domínio, que só é possível a partir da repetição, coloca o corpo distante da dificuldade na execução. É a partir daí, quando a coreografia está dominada, que abre-se o espaço para a presença, para o jogo: “Essa presença é o lugar da fala, onde o artista de circo pode nos entregar algumas coisas que estão além da demonstração acrobática” (p.139).

---

<sup>57</sup> Em: <http://www.encontrodebastidor.blogspot.com>. Acessado em 18 de outubro de 2017.

<sup>58</sup> Referência de cenário e figurino, espetáculo Otro: <https://youtu.be/WKXWX5pTMF8>. Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>59</sup> Referência de Anne Teresa para a ideia de sincronia nos tecidos: <https://youtu.be/RTke1tQztpQ>. Acessado em 26 de julho de 2017.

<sup>60</sup> Referência enviada pela Raquel: <https://youtu.be/b1SIUcfS1Zw>. Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>61</sup> Referência de Alain Platel: [https://youtu.be/05N\\_N5coYFI](https://youtu.be/05N_N5coYFI). Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>62</sup> Referência enviada pelo Daniel: <https://youtu.be/fFTntLsb8P0>. Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>63</sup> Referência para cenários e figurinos: <https://youtu.be/wtXCQPU2A2M>. Acessado em 30 de julho de 2017.

A sucessão de números é a escolha dramaturgica para o espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também*. A diretora Raquel Karro resolveu assumir essa colagem justificada pela própria escolha do tema. Segundo ela própria:

experimentei uma ideia que já tinha há algum tempo: manter a estrutura dos números independentes, integrando as quebras e passagens de um quadro para outro, fazendo com que a própria estrutura fragmentada fosse também assunto para a dramaturgia (KARRO, 2017, p.20).

Para fins de análise, podemos compreender o roteiro do espetáculo como composto pelos números: 1) “Solo”, 2) “Duo em tecido”, 3) “Ausência”<sup>64</sup>, 4) “Cópia Beatriz”<sup>65</sup>, 5) “Circo cigano”<sup>66</sup>, 6) “Rolo” e 7) “Quadrante”<sup>67</sup>. As transições entre os números e contrarregragens ganham importância crucial para a dramaturgia do espetáculo, como veremos na descrição.

### 2.2.2 Descrição do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também*

O público entra no espaço em um universo que remete-se à uma sala de ensaio, onde Julia e Maíra já estão no palco, descontraidamente recebendo e instruindo as pessoas a sentarem-se em seus lugares, arrumando algo no cenário, ora aquecendo, ora conversando com o Daniel ou Vinícius, ou realizando pequenos ajustes (Figura 32). Apesar da descontração, pode-se notar a concentração de todos.

<sup>64</sup> Aqui reproduzimos integralmente um trecho do espetáculo *Piti* (1998), de Dani Lima: <https://youtu.be/0dFvOnleUAM>. Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>65</sup> Aqui tentamos copiar ao vivo, assistindo o número *Beatriz* (2009), de Beatrice Martins. O vídeo também é projetado: <https://youtu.be/-5E9zv4PFtado.Cc>. Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>66</sup> Essa cena faz referência a um número que tentamos reconstruir a partir das memórias dos diretores que o assistiram no Cirque Romanés (1994): <https://youtu.be/ahAhSvoS-Qw>. Acessado em 30 de julho de 2017.

<sup>67</sup> Essa dupla, Duo Polinde, inspirou Julia e Maíra a estudarem a técnica do quadrante e, mais tarde, foram umas de suas professoras: <https://youtu.be/JcikK3KgH9E>. Acessado em 30 de julho de 2017.



Figura 32: Início do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger.

Depois de algum tempo, pode-se perceber que os comandos de movimentos anunciados por uma voz em *off* estão sendo seguidos pelas intérpretes:

Eu transfiro meu peso para a perna esquerda, suspendo o pé direito e levo ele pra trás. Meu tronco vai pendendo pra frente. Eu dobro a perna direita e apoio as mão no chão. Meu quadril encosta no chão. [...] Nos damos as mão. Encontramos um eixo em comum. Ela pisa na minha panturrilha esquerda e eu estico a perna. Nos concentramos, tenho todo o peso dela em mim. Caminhamos. [...] Cambalhota, saco de batatas. Mudança de tom. Pra lá, pra cá. Deito. Diagonal direita pra mim, diagonal direita pra vocês. Os cavalos se aproximam.

Essa voz transita entre as artistas, como se o público pudesse testemunhar o pensamento das intérpretes, reforçando a fragilidade e a concentração provocadas na cena. Cada pequeno movimento é visto e escutado. Uma sobreposição dessas duas mídias – voz e corpo respondem juntos à atenção necessária para uma movimentação aparentemente simples, mas que, com esse efeito de intermedialidade, ganha uma tensão limpa e precisa. A movimentação é realizada sem música, com uma luz bem clara iluminando todo o palco. As artistas mantêm um grande cuidado com cada detalhe do movimento, em um estado bem atento à narração em *off*, ao risco e ao corpo da outra, necessário para a execução dos movimentos acrobáticos em dupla ditados que envolvem

equilíbrio, colocando em cena o passo-a-passo de um processo de composição coreográfica (Figura 33).



Figura 33: "Solo", número do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger.

Começam a entrar alguns sons e ruídos e a movimentação vai ficando mais fluida, anunciando o tom do próximo número, o "Duo em tecidos", uma coreografia aérea, que começa após um aparecimento bruto dos tecidos caindo do teto (Figura 34).

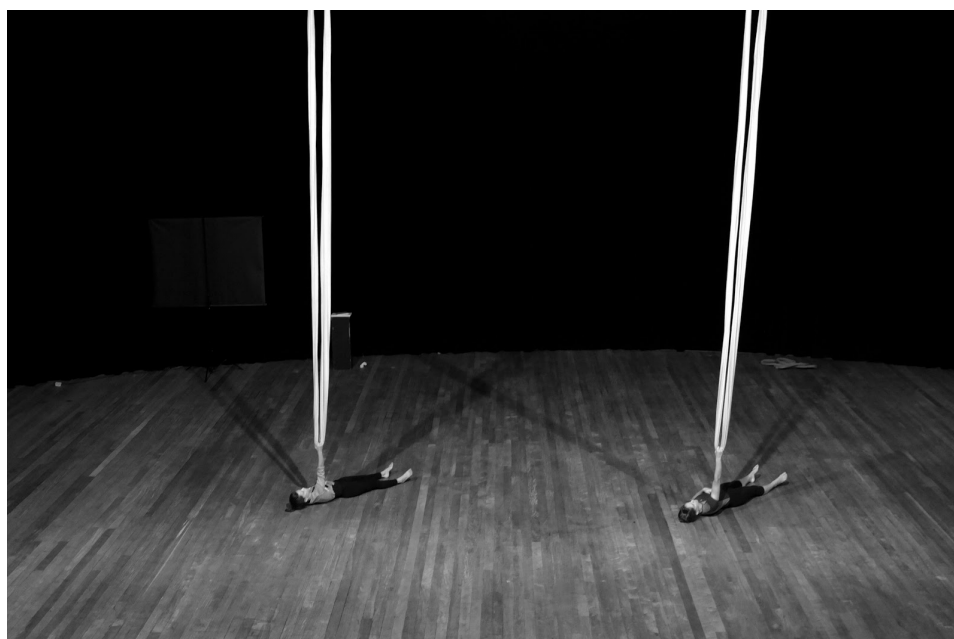


Figura 34: "Duo em tecidos", número do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012) Foto de João Saenger.

A atenção vai sendo capturada pela primazia técnica acrobática, que é resultado de uma pesquisa sobre a sincronia entre as duas artistas e na criação de movimentos originais nos dois tecidos em gota<sup>68</sup> (Figura 35). O universo vai se transformando pela música envolvente, criada especialmente para o número e se relacionando com a coreografia nos seus mínimos detalhes. O número tem dois momentos, um mais fluido e outro mais enérgico. Esses dois momentos são separados por uma mudança brusca de música e de luz. No momento da mudança, a mesma voz em *off* retorna, dessa vez como uma quebra, tirando o público de um momento de contemplação, desculpando-se a partir de um humor irônico, já começando a sinalizar a metalinguagem que vai permear todo o espetáculo: “Lamentamos eventuais falhas na sincronia, copiar não é tão fácil como parece”. A segunda parte da coreografia, portanto, é realizada com os movimentos sendo narrados, conversados, gritados entre as duas acrobatas, momento em que começa a se esboçar uma relação de cumplicidade entre as duas.



Figura 35: "Duo em tecidos", número do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger

---

<sup>68</sup> Tecido em gota é um aparelho utilizado para acrobacia aérea, que se caracteriza por um tecido dobrado ao meio, no qual a dobra fica para baixo, como em uma rede, porém com as duas pontas presas no mesmo ponto.

O cenário, peças de figurino e todos os objetos de cena dispostos desde o início do espetáculo no fundo do palco - em cima de uma prateleira e de caixas de madeira empilhadas como estantes - denunciam os recursos que o espetáculo coleciona para criar seus diferentes universos. A cada cena é criada uma nova ambiência a partir de uma recombinação dos elementos. Apesar de estarem sempre visíveis, sempre pode-se surpreender por uma recombinação entre eles, mudança de espaço, de função, etc. As contrarregras, que no início do espetáculo são disfarçadas por mecanismos de roldanas e cordas (como os tecidos que caem do teto e os cabides com vestidos que flutuam até o chão), começam pouco a pouco a ser reveladas (Figura 36). Intérpretes e contrarregras começam a se misturar: as atrizes fazem ações de contrarregragem e os contrarregras entram em cena. Esse jogo entre o real e a ficção é o que sustenta a dramaturgia do espetáculo, buscando confundir e surpreender o espectador. A linha tênue entre o que é real e o que é encenado é deflagrada com humor, em viradas na dramaturgia que potencializam o efeito de real e o efeito de magia de cada momento.

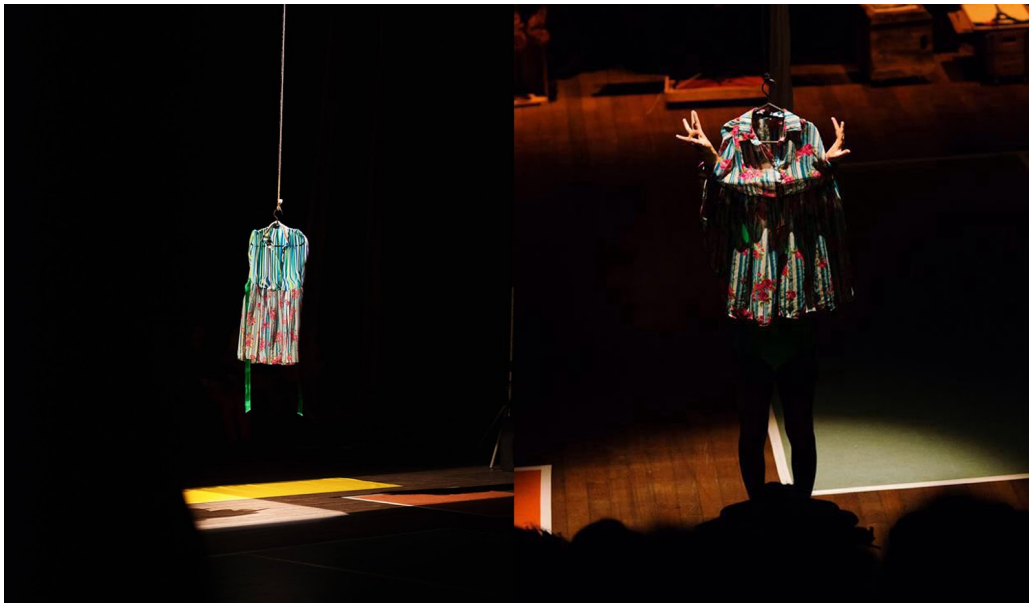


Figura 36: Vestidos nos cabides descendo do teto, no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012).

Fotos de João Saenger

O número seguinte e primeiro a ser citado ou homenageado, é a coreografia de dança e acrobacia aérea nos mesmos tecidos em gota, que chamamos de “Ausência” (Figura 37), retirada do espetáculo *Piti – coisa que dá e passa* (1998), dirigido pela



diretora e coreógrafa carioca Dani Lima. Esse espetáculo foi uma grande inspiração para Raquel Karro na época em que estreou. A referência é desvelada ao final do número, sendo sua autoria anunciada por Julia em um *set* composto por pedestal com microfone e uma mesa alta com uma luminária e uma jarra d'água, colocado pelo Daniel na frente do palco (Figura 38). Daniel serve água à Julia e ela começa apresentando a música que acabou de tocar, como em um *show* de música:

Essa música que vocês ouviram agora se chama ausência, fala da ausência. É cantada por uma cantora de Cabo Verde chamada Cesária Évora e é cantada em português, só que um português um pouquinho diferente do nosso. Por exemplo, naquela hora que ela canta assim: 'sô tá brilhá ma tá cegá nesse clarão', pra gente ficaria assim: o sol tá brilhando mas me cega esse clarão. Lindo, né? A música não foi feita para a coreografia, apesar de que hoje em dia a gente não consiga imaginar uma sem a outra. A coreografia é de 1998 e foi feita pela carioca Dani Lima e pela gaúcha Marília Bezerra, em uma era pré-*youtube* mas, mesmo assim, sujeita a reprodução graças a uma fita VHS salva a tempo do mofo, transformada em DVD, enviada pra gente via postal e hoje parte do nosso corpo e da memória de vocês. Eu queria aproveitar e apresentar a nossa equipe: no tapete vermelho, Daniel Lacourt, na corda central Vini Martins, no trapézio amarelo, Máira Moraes e eu, Julia Henning. Eu não posso deixar de falar que é uma grande alegria pra gente estar aqui hoje e fazer esse *cover* pra vocês.



Figura 37: Número "Ausência" no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Fotos de João Saenger.



Figura 38: Julia e Daniel, no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger.

A linguagem da apresentação ao microfone pode causar um pequeno estranhamento, já que o discurso é transposto da situação em que seria comum (*show* de música) para um espetáculo de circo. As mídias, dispostas e manipuladas à vista do público: caixa de som com microfone, os tecidos, os figurinos, reforçam a metalinguagem e o humor de se construir uma situação quase artificial para falar sobre a cópia da coreografia. O tom de depoimento do discurso junto com uma cena criada às vistas do público constroem um efeito de intermedialidade que só é possível por essa construção de cena. Já que os dispositivos estão todos à mostra, é como se a cena buscasse fazer um pacto de honestidade com o público, ou seja, o que está à vista é verdadeiro. A emoção da acrobata ao estar ali copiando um número que é referência para ela, busca reforçar ainda mais a verdade ali encenada. Radicalizando ainda mais nesse sentido, todos da equipe são apresentados por seus nomes verdadeiros, ao mesmo tempo em que realizam ações de contrarregragem para a montagem do próximo número, como retirar os tecidos, montar um *set* com mesa, cadeira e computador e montar o trapézio baixo de um ponto no centro do palco.

Essa transformação anuncia o quarto número, chamado "Cópia Beatriz": Julia troca de roupa em cena, se posiciona atrás do trapézio e anuncia o número, ao mesmo tempo em que senta na cadeira em frente ao computador. Em um tom informal, dirige-se diretamente ao público:

Se você colocar Beatriz, no *youtube*, procurando aquela música do Chico Buarque do Grande Circo Místico, você vai encontrar um monte de coisas, tem uma versão cantada pela Ana Carolina, pela Mônica Salmaso, pelo Milton Nascimento.... fica linda essa música na voz do Milton... mas se você colocar Beatriz, Beatrice Martins, trapézio, Instrumento de Ver, você encontra uma que é mais ou menos assim...

Sentada na cadeira, em frente ao computador, posicionada de costas ao público, Julia narra a movimentação da acrobata de acordo com o que vê no vídeo *Beatriz* (Figura 39). O número narrado é dirigido pela própria Raquel Karro, diretora do espetáculo e executado pela Beatrice Martins, outra integrante do coletivo Instrumento de Ver. Esse número é muito importante dentro da história do coletivo, foi marcante para todos durante o processo de montagem por ter sido o primeiro criado a partir de elementos coreográficos bem elaborados e específicos para o circo, tendo resultado em um número de alta complexidade técnica e coreográfica. Ao mesmo tempo em que escuta a narração, Maíra vai realizando os movimentos, até o momento em que surge uma dúvida e elas se desentendem, resultando em uma discussão sobre as dificuldades de se copiar, de realizar movimentos de outra pessoa, com um corpo e uma disponibilidade física diferente. Maíra desafia Julia a tentar fazer, ela aceita e muda a altura do trapézio que, por meio de um truque técnico, está ancorado em uma planta. Julia comenta com o público: “Comigo-ninguém-pode, o nome da planta”, em tom irônico e humorado, querendo a provocar uma percepção do absurdo a partir de uma hiper-realidade.



Figura 39: Número "Cópia Beatriz", no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger.

Desafiada, Julia se direciona ao trapézio, mostrando pra Maira como os movimentos deveriam ser realizados, junto com o vídeo, até o momento em que fica presa nas cordas do trapézio, gerando um momento de apreensão. Ela pede ajuda à Maira, pois não consegue se desvencilhar das cordas e por alguns minutos o problema deflagrado em cena parece verdade. Se até então era tudo real, porque desconfiar da veracidade do erro? É aí que os contrarregras correm para esconder a cena ridícula com uma tela de projeção. A solução de esconder o erro e substituir a cena real pelo vídeo projetado em uma tela geralmente usada para pequenas palestras ou cursos pretende causar um estranhamento no público. Algumas pessoas riem talvez pela solução ridícula, outras pela situação constrangedora das artistas em cena, outros porque

entendem que o que parecia real não era tão real assim, apesar de que a dúvida possa permanecer um pouco.

O vídeo, que até então estava sendo reproduzido no computador, passa a ser reproduzido na tela e as duas acrobatas se alternam para realizar os movimentos do número no trapézio atrás da tela, ao mesmo tempo em que a acrobata do vídeo projetado. Temos, então, três imagens sobrepostas do mesmo vídeo sendo executadas: a do computador, a da tela e a das acrobatas ao vivo, até o fim do número (Figura 40).



Figura 40: Número "Cópia Beatriz", no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger.

Nesse momento, a dramaturgia faz o movimento inverso: radicaliza o efeito de real, buscando pegar o público desprevenido e capturar a percepção em uma magia criada pela sobreposição de imagens. O efeito de intermedialidade criado entre corpos e vídeo, sublinha o tema e cria um outro espaço entre música, dança e imagem projetada. Os corpos das atrizes e a chuva de prata que cai do teto duplicam/triplicam as imagens

do vídeo, brincando com o contraste criado entre o início da cena hiper realista e o lirismo poético criado pela coreografia “Beatriz” e sua música, amplificada na cena.

Esse lirismo é quebrado de forma brusca. Quando o número acaba, o palco se ilumina com mais intensidade e Maíra surge do fundo do palco, já com outro figurino, apresentando o espaço do palco como se estivessem todos em um circo cigano, montado no centro de Paris. Esse circo e o número posteriormente descrito fazem referência ao número de trapézio no qual a acrobata realiza os movimentos junto com um gato, assistido no Cirque Romanés, por Raquel Karro e Daniel Lacourt, em 1998. Esse número foi reinventado a partir das memórias dos dois – Julia e Maíra não haviam assistido ao número. A abordagem criativa foi realizada a partir de fotos, reportagens sobre o Cirque Romanés e exercícios de escritura de textos a partir das memórias narradas e criadas em grupo. Mais uma vez a dramaturgia criada brinca com os limites entre o real e o poético. Maíra descreve esse circo com detalhes de cores, cheiros, personagens, enquanto os contrarregras se movimentam pelo palco para desfazer a cena anterior e montar um trapézio simples na frente do palco, além do aparelho quadrante<sup>69</sup> ao fundo do palco. Maíra descreve a trapezista do circo cigano ao mesmo tempo em que Julia se direciona para o trapézio, que equilibrada em cima dele, toca algumas notas no violão, sobrepostas à trilha. Maíra não para de descrever o circo cigano em todos os seus detalhes, falando dos animais, dos números que acontecem no circo, do dono do circo, da comida que é servida no picadeiro, confundindo-se entre o português e o francês, criando o universo do circo ali em cena, fazendo referência ao que está acontecendo no palco, aos elementos da cena, mas transportando o público para um outro imaginário (Figura 41).

---

<sup>69</sup> Aparelho circense no qual uma das acrobatas (a portô) prende o joelho para sustentar a outra acrobata com suas mãos. Utilizado para acrobacias aéreas em dupla. Aparelho circense caracterizado por uma barra de ferro no formato retangular que fica pendurado em quatro pontos de sustentação. Da família do trapézio, no qual o portô, ou portora, se prende pelos joelhos para segurar a volante pelos braços. Nessa posição os movimentos podem ser realizados com o portô fixo, com largadas e retomadas do volante em um chicote; ou com o portô em balanço, com largadas e retomadas no ponto zero de um grande balanço com a amplitude de  $\frac{1}{4}$  de círculo.



Figura 41: Número "Circo Cigano", no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012).

Fotos de João Saenger

A descrição, vai criando coincidências com alguns elementos que aparecem anacronicamente nas contrarregragens, mostrando a cumplicidade entre todos os elementos da cena e colocando em evidência a teatralidade proposta. É como se ela criasse um acordo com a plateia de que está falando a verdade e, como os elementos vão obedecendo ao seu comando, a plateia fica logo cúmplice do jogo proposto. Em um determinado momento ela conta que surge um gato no fundo do picadeiro que vai caminhando até uma corda e sobe até a trapezista. Neste momento, Julia realiza movimentos no trapézio e Maíra descreve o movimento do gato no corpo da trapezista. Essa cena é composta pelo texto da Maíra ao microfone descrevendo o gato imaginário, pelos movimentos da Julia que acompanham os movimentos do gato imaginário, pelas fotos do circo cigano impressas e dispostas verticalmente em placas ao lado do trapézio (Figura 42).



Figura 42: Número "Circo Cigano", no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012).

Foto de João Saenger

Em mais uma transformação do cenário, o aparelho quadrante já está quase todo montado, inclusive com os colchões de segurança embaixo e Vinícius começa a puxar uma tela do teto, que vai desenrolando e desvelando a imagem pintada nela pouco a pouco. Com o tempo podemos ver um desenho gigante de uma trapezista segurando a outra, com um gato no corpo, imagem que vem anunciando o último número, "Quadrante" e fazendo referência ao anterior, "Circo Cigano". (Figura 43)



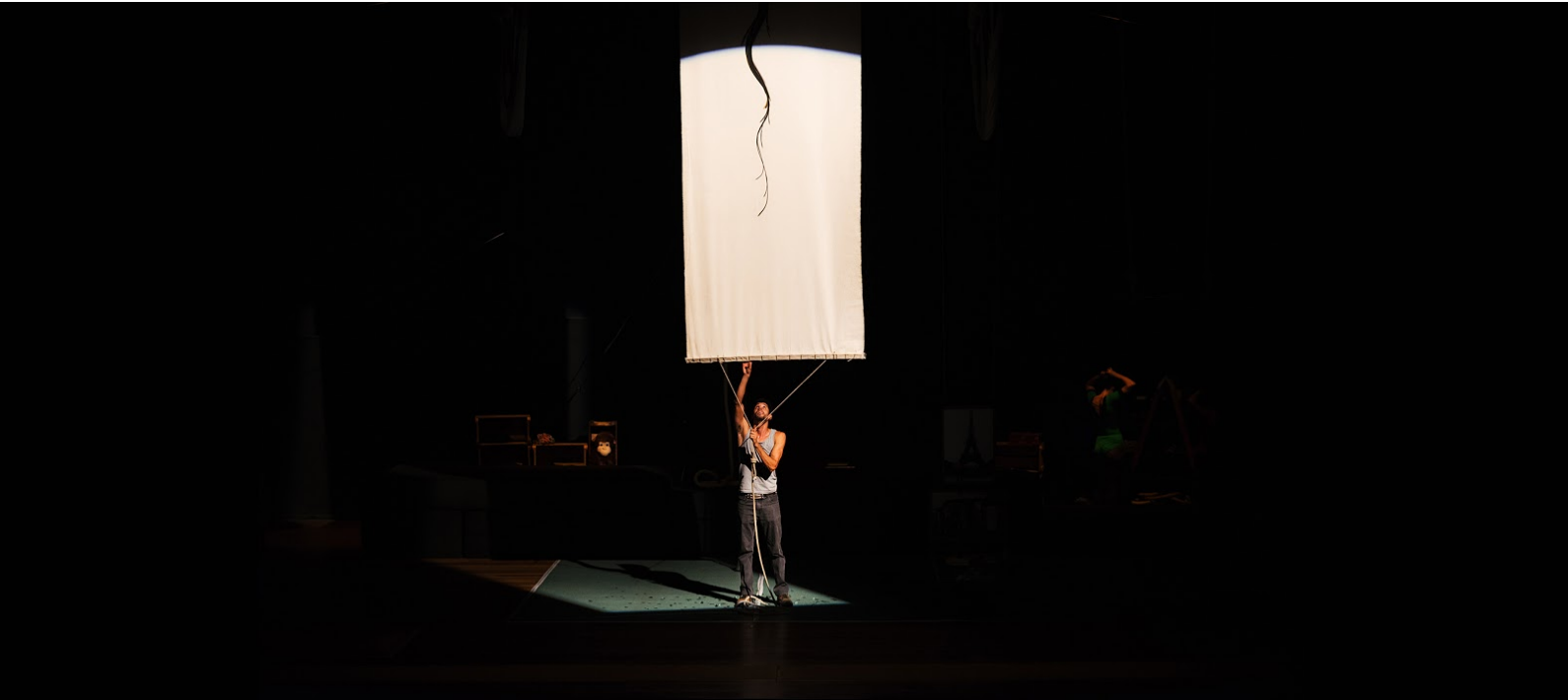


Figura 43: Tela pintada sendo desenrolada por Vinícius Martins, espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Foto de João Saenger.

Quando acaba o desenho o pano do rolo cai no chão e, de uma vez, desvela Julia e Maíra balançando no quadrante (Figura 44). Este número faz referência ao desejo de Julia e Maíra de realizar um número acrobático de alta dificuldade assim como os das suas professoras no aparelho, as artistas do Duo Polinde. Começa então um número nesse aparelho, com elementos acrobáticos e balanço, com uma valsa criada especialmente para o número, claramente fazendo referência a um imaginário romantizado do circo. A real relação de risco e confiança de um número de acrobacia dinâmica entre duplas reforça a relação das acrobatas entre si e também entre os contrarregras. O espetáculo finaliza após Maíra ser lançada no colchão, onde Julia pula em seguida, simultaneamente ao blecaute na iluminação. A luz volta com todos, Julia, Maira, Daniel e Vinícius, sentados no colchão, prontos para os agradecimentos, imagem que busca reforçar essa relação de confiança e cumplicidade entre os quatro.



Figura 44: Número "Quadrante", no espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* (2012). Fotos de João Saenger.

Esta dissertação está sendo finalizada ao mesmo tempo em que aconteceu mais uma preparação para novas apresentações do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também*, em Belo Horizonte no Festival do Teatro Brasileiro e em Campinas, na Mostra Olhares para o Circo, do SESC, depois de uma pausa de dois anos por conta de uma lesão da Maíra, seguida da sua gravidez e nascimento de Lina. Essa preparação envolveu uma adaptação, já que Maíra não tinha ainda voltado ao seu preparo físico habitual, principalmente no número de quadrante. Daniel passou a fazer parte do número de quadrante, como portô e Julia alternou-se nas posições de portô e volante. A coreografia criada envolveu os três acrobatas, reforçando ainda mais a ideia de trânsito entre a cena e os bastidores, entre real e ficção (Figura 45).



Figura 45: Apresentação de *O Que Me Toca é Meu Também* no Festival do Teatro Brasileiro, em Belo Horizonte/ MG (2018). Fotos de João Saenger.

Realizar esta pesquisa ao mesmo tempo em que nos preparamos para voltar aos palcos coloca minhas observações em um espaço vivo e um olhar realimentado. Além disso, eu e Maíra tivemos a oportunidade de assistir ao espetáculo do Cirque Romanés, inclusive o número do gato no trapézio, em uma viagem para fazer um curso formativo em dramaturgia do circo, em janeiro de 2018 na França. Retomar a memória desse processo criativo foi inspirador e estimulante, uma dupla alimentação entre texto e cena.

### ***2.3 Geringonça***

O projeto *Geringonça* foi idealizado por Daniel Lacourt e Julia Henning, realizado durante todo o ano de 2016. Em sua idealização, o projeto previu um espaço para experimentação livre de procedimentos criativos que permitisse bastante liberdade para os artistas envolvidos, sem compromisso com a criação de um espetáculo. O projeto foi aprovado em um edital da Secretaria de Cultura do Distrito Federal em módulo de projeto livre e previa que os resultados fossem sendo apresentados ao longo da pesquisa, em diferentes meios: 1) a cena, em três ensaios abertos; 2) vídeo; e 3) textos publicados na internet.

O projeto de pesquisa foi idealizado para acontecer em três laboratórios. O Laboratório 1 teve o objetivo de explorar materiais e princípios de movimentação em instalações móveis com movimento próprio baseados em princípios físicos como de polias para redução de esforço, peso e contrapeso, molas, elásticos, dentre outros. O Laboratório 2 foi voltado para pesquisa e experimentação do movimento e da relação com objetos a partir de elementos da dança, improviso, acrobacia e manipulação de objetos, assim como as possibilidades subjetivas das relações entre os artistas e os objetos. O Laboratório 3 teve como foco a pesquisa e experimentação de criação de cenas para meio audiovisual. Neste terceiro laboratório aprofundamos ainda mais as possibilidades subjetivas das relações entre os artistas e os objetos.

Chamados pesquisadores, os artistas envolvidos no projeto foram Daniel Lacourt, Julia Henning, Maira Moraes e Vinícius Martins, em um processo colaborativo dirigido por Daniel. As pesquisas iniciaram-se em janeiro de 2016, na sala de ensaio, e colocou em questão o modo como esses artistas se organizam na criação. O

objetivo inicial foi a definição das particularidades do processo de criação de um espetáculo de circo para identificar e experimentar métodos e procedimentos criativos específicos do grupo. Essa foi uma das motivações do projeto *Geringonça*. O que o caracterizou como um projeto de pesquisa, ao final, foi a abordagem criativa que exploramos ao longo do processo, formas que nos identificamos para a criação de cenas e da dramaturgia como um todo (Figura 46).

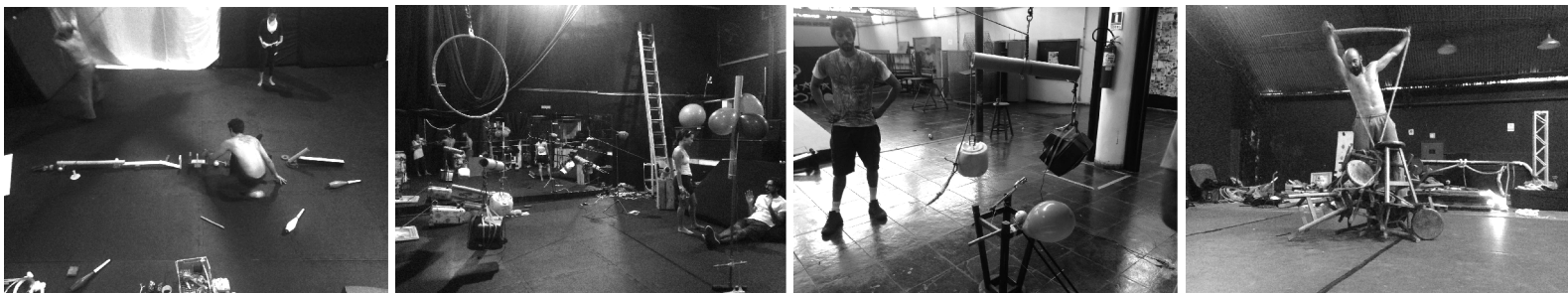


Figura 46: Registros de ensaios do projeto *Geringonça* (2016). Fotos de Julia Henning

Resumindo, podemos dizer que o processo foi bem fluido e imprevisível, aberto a interferências do próprio processo. Escolhemos o que ia nos envolvendo sem desenvolver até o fim propostas muito fechadas, e levamos para frente propostas que derivaram-se em outras. Para retomar esse processo, revisei anotações dos meus diários de bordo e da Maíra Moraes. Daniel e Vinícius não mantiveram diários durante o período. Os trechos consultados foram incorporados a este texto, sendo que estarão misturadas as impressões que foram registradas por mim e por Maíra. Também aproveitei uma entrevista realizada com Edilson Oliveira de Carvalho, mais conhecido como Édi Oliveira, colaborador do processo no Laboratório 2.

Desde o início, o processo de pesquisa do *Geringonça* manteve uma horizontalidade nas relações. Na direção de Daniel Lacourt, as decisões eram tomadas pelo grupo, apesar de ele trazer sempre proposições sobre o andamento do ensaio. Isso resultou na criação de muito material criativo como cenas, textos, composições, porém sem exaustão de todas as possibilidades do tema. Como todas as propostas eram aceitas, ficamos sem verticalidade, ninguém assumiu o papel de defender algum caminho por algum interesse conceitual específico. Os interesses eram diluídos no grupo.

A direção do Daniel proporcionou um clima lúdico nos ensaios. Os jogos propostos eram aprofundados e evoluíam para cenas e o tom bem humorado apareceu em todos os resultados. A própria escolha dos temas de cada ensaio aberto não era prévia, ele acabava por se mostrar necessário em um determinado momento do processo. Os assuntos abraçaram essas criações sem fidelidade ao tema. Eles eram levados e conectados em um tom de humor que se colocava entre a ficção e a realidade e jogava com esse limite.

Os primeiros encontros tiveram como objetivo entender os caminhos da pesquisa. Houve muitas discussões sobre o tipo e o porte das estruturas que seriam criadas. Decidíamos o que gostaríamos de construir. Surgiram ideias de explorar relações de peso/contrapeso em grandes sistemas de polias, como, por exemplo, pendurar aparelhos em dois lados de um sistema de polia simples. Fizemos algumas explorações com cordas nas duas extremidades e também exploramos livremente algumas estruturas penduradas, como a treliça de alumínio, fitas de ancoragem e um quadrado de ferro. Julia, Maíra e Daniel exploraram movimentações nessas estruturas, revezando-se entre eles. Também foram propostos jogos de corrida para o colchão: uma pessoa tinha como objetivo pular no colchão e as outras tentavam impedi-la, criando resistência à corrida.

Em todos os ensaios eram criadas e repetidas coreografias de dança que se mantiveram durante a maior parte do processo. Essas coreografias eram criadas em grupo, sem objetivo claro. Na época eu entendia que elas serviam como preparação corporal e conexão do grupo. Contrariando meu entendimento, porém, elas acabaram entrando na configuração cênica criada para os ensaios abertos.

Foi nesse momento, no primeiro mês de realização do projeto, no início de 2016, que convidamos o artista Vinícius Martins para participar do processo. Ele, até então, somente tinha participado das criações do coletivo na área da técnica circense. Foi também nesse momento que Maíra descobriu uma lesão ao sofrer uma crise de hérnia cervical. Como artistas circenses até então especialistas em acrobacias aéreas, essa situação fez com que nos questionássemos sobre a necessidade de nos pendurar ou não e de fazer acrobacias em um processo criativo de circo.

O objeto de pesquisa foi ficando cada vez mais claro conforme íamos avançando no processo. Assim, fomos aprofundando a pesquisa. Como diretor, pesquisador e

coreógrafo de dança contemporânea, Édi Oliveira contribuiu de forma significativa para o processo, nos ajudando a definir metodologias de pesquisa e nos ajudando no direcionamento temático. Como ele próprio descreve,

Minha colaboração no projeto abriu, para mim e para o grupo, a compreensão de que o objeto como tema gera possibilidades tentaculares, que apontam para vários caminhos de pesquisa, que podem se entrecruzar e dialogar entre si. O objeto pode ser suporte para a criação de movimento, mas pode ser, também, centro de uma exploração/construção dramática, independente ou com o artista. A partir do contato com o objeto é possível gerar poéticas, textos, coreografias, etc. Ele não precisa resignar-se à função de instrumento que, longe de ser uma função menor, não é a única possível para as “coisas” (CARVALHO, 2018).

Além de Édi Oliveira, o diretor de vídeo Cícero Fraga participou de alguns ensaios, ajudando-nos a direcionar nosso interesse para as relações com os objetos. Além de assistir de alguns ensaios, já com o objetivo de uma criação audiovisual, também dialogou conosco na plataforma de diálogo que criamos no *Facebook* e assistiu aos ensaios abertos, com um olhar privilegiado. O projeto foi dividido em três momentos, chamados de laboratórios.

### 2.3.1 Laboratório 1

*Todas as coisas cujos valores podem ser  
disputados no cuspe à distância  
servem para poesia.  
As coisas que não levam a nada  
têm grande importância  
Cada coisa ordinária é um elemento de estima.*

*O que se encontra em ninho de João Ferreira,  
caco de vidro, grampos,  
retratos de formatura, servem demais para poesia.*

*Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma  
e que você não pode vender no mercado  
como, por exemplo, o coração verde  
dos pássaros  
serve como poesia.*

O Laboratório 1 começou após alguns questionamentos iniciais, quando concluímos que iríamos pesquisar o movimento dos objetos. Em conversas com Cícero Fraga, que nesse momento tinha carta branca para criar o que quisesse em vídeo, e Leandro Mello, que produziria o material gráfico, surgiu a ideia das máquinas de Rube Goldberg (ou *Goldberg Machines*) como um caminho para a pesquisa (Figura 47). Uma máquina de *Rube Goldberg* é uma máquina que executa uma tarefa simples de uma maneira extremamente complicada, geralmente utilizando uma reação em cadeia, em efeito dominó. Essa expressão foi criada em referência aos mecanismos desenhados entre 1907 e 1915 pelo cartunista americano, engenheiro e jornalista Rube Goldberg, autor de charges que ilustravam diversos dispositivos com essa base de funcionamento.



Figura 47: Goldberg Machine ou geringonça, projeto *Geringonça* (2012). Foto de Julia Henning.

---

<sup>70</sup> Trecho declamado no primeiro ensaio aberto. Em: BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2013.

A construção dessas máquinas que, com o tempo passamos a chamar também de geringonças, consumia bastante tempo do ensaio, já que o tempo necessário para a exploração dos mecanismos, das características de cada objeto ou material e suas possibilidades de movimento eram bem grandes. Passamos a dedicar a maior parte dos ensaios somente para a pesquisa desses mecanismos. Criamos diversas geringonças, tentando aperfeiçoá-las aumentando a complexidade dos mecanismo e dando mais precisão ao seu funcionamento. Nos questionávamos em um tom de desafio sobre como fazer com que uma máquina estivesse em cena e, sem saber, já estávamos investigando os limites da medialidade dessa estrutura. Também nos perguntamos sobre como as geringonças poderiam se relacionar com os corpos em cena.

Estes questionamentos nos levaram para a poesia de Manoel de Barros, que se relacionavam às geringonças por falar de objetos, coisas sem utilidade. Ora, as geringonças são máquinas sem utilidade e foi aí que pudemos perceber a potência poética das geringonças. O processo criativo, quanto mais aberto a interferências, mais intermedial pode ser. Esse movimento entre mídias, entre os exercícios corporais e de manipulação de objetos e a poesia foi se intensificando, até o momento em que passamos a criar textos poéticos na sala de ensaio ou a criar cenas a partir de poesias.

Para aprofundar a pesquisa do funcionamento das máquinas, por exemplo, levantamos alguns princípios que identificamos nas geringonças e os descrevemos: pêndulo, plano inclinado, peso/contrapeso, inércia, aproximando a ação da construção dessas máquinas com a ação poética. Todos esses princípios foram descritos no *blog*<sup>71</sup>. Por exemplo, assim foi descrito o pêndulo:

Pêndulo é uma característica do movimento composto pelo balanço regular de uma estrutura presa em um ponto fixo. Caracteriza-se, na maioria das vezes, em uma relação de sedução do objeto para com o ser humano, por meio do truque da hipnose. Em uma dança repetitiva e regular, a oscilação do objeto provoca um total fascínio no observador que, fatalmente ludibriado, perde domínio dos seus atos em uma atitude passiva de obediência. Considerada a forma mais comum de controle dos seres humanos pelos objetos, tem sido utilizado desde a criação dos primeiros relógios, tendo sido aperfeiçoado por Galileu em 1641. Pode ser simples, composto, invertido, mágico, hebreu, de *theth*, duplo. Pode ser feito de qualquer tipo

---

<sup>71</sup> Disponível em: [www.instrumentodever.com/geringonca](http://www.instrumentodever.com/geringonca). Acessado em 27 de julho de 2017.



de material. Vem sendo estudado pela física, pela radiestesia, pelo espiritismo, bruxaria, matemática, esportes radicais e em terapias sugestivas. Como parte de uma geringonça, o pêndulo pode se comportar de diferentes maneiras, a depender da forma na qual se apresenta, podendo empurrar, furar, lançar ou conduzir outros objetos. Esses objetos podem se aproveitar da sua trajetória ou aceleração, o que resulta, por fim, em movimento (INSTRUMENTO DE VER, 2017).

Além da pesquisa de movimento em sala de ensaio, também levantamos material a partir de composições cênicas. A primeira composição deste laboratório tinha duas indicações: construir uma geringonça, tentando sintetizar a ideia individual de tudo o que envolve o projeto e escolher alguns objetos em casa e apresentá-los, usando qualquer mídia: texto, movimento, vídeo ou outros.

A partir de nossas conversas sobre as geringonças, percebemos que a precisão seria um bom objetivo a ser trabalhado, o que fizemos não só na pesquisa dos mecanismos das geringonças, mas também a partir do ritmo, em exercícios de troca de claves de malabarismo. Nesse primeiro momento exploramos a corda como aparelho acrobático de forma descompromissada, mas logo abandonamos, assim que a pesquisa com as geringonças ficou mais intensa e entendemos que a corda não entraria na estrutura a ser apresentada.

Já com a data do primeiro ensaio aberto, *Ensaio n. 1* (março de 2016, no Espaço cultural Pé Direito, localizado na Vila Telebrásilia, em Brasília), Daniel passou a pedir textos que se alinhassem com nossas discussões sobre as funções físicas e mecânicas das geringonças. “Pra que simplificar se você pode complicar” tornou-se o lema criativo, e guiou conceitualmente a construção das estruturas. Uma segunda composição foi direcionada a partir desse lema, dessa vez apresentada em vídeo<sup>72</sup>. Assim que conseguimos construir a primeira geringonça que satisfizesse em tamanho do percurso, ritmo e variedade de mecanismos, ela ainda precisou de bastante tempo para ajustes e precisão.

---

<sup>72</sup> Todos os vídeos produzidos no processo podem ser acessados no canal do Youtube do grupo, disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLfHv0QeQH9eiHJZAd7\\_x67\\_JK93wFzVDh](https://www.youtube.com/playlist?list=PLfHv0QeQH9eiHJZAd7_x67_JK93wFzVDh) Acesso em abril de 2018.

### 2.3.1.1 *Ensaio n. 1: pra que simplificar se podemos complicar?*

O público entrava e se deparava com uma grande máquina de Rube Goldberg, apelidada de geringonça, que circulava todo o palco. Essa geringonça era acionada ao ligarmos para o celular do Vinícius. Quando o celular vibrava, caía, acionando o início da reação em cadeia, que era composta por mecanismos e objetos variados. Nessa geringonça tinha um grande estilingue, uma corrente que deslizava, um *skate* que era empurrado, pedaços de madeira que caíam como dominó, bolinhas que corriam em trilhos, uma vela que queimava uma corda acionando um pedaço de pau com uma televisão na ponta, um carrinho que andava em uma pequena rampa, claves de malabarismo que propunham uma trajetória semi-circular (Figura 48).



Figura 48: Detalhe da Goldberg Machine. *Ensaio n.1* (2016). Foto de João Saenger.

Durante o trajeto da geringonça, mecanismos paralelos iam acendendo algumas luminárias. O mecanismo dessa geringonça culminava em acender uma luminária alta, ao lado da qual Maíra esperava a luz para ler um texto (Figura 49).



Figura 49: Maíra lendo o texto no *Ensaio n.1* (2016). Foto de João Saenger.

Os textos lidos foram os mesmos que dialogaram conosco no decorrer do processo, dentre poesias e definições de palavras que falavam sobre “coisa”, desde definições da *wikipedia* a textos de Manoel de Barros, além do *Manifesto Coisista*<sup>73</sup>, texto escrito coletivamente pelo elenco, que acabou por se tornar um direcionador conceitual da pesquisa:

#### MANIFESTO COISISTA

Brasília, 27 de março de 2016

Elegemos Manoel de Barros como nosso poeta magno, o apóstolo único do movimento coisista, o nosso manual.

1. Queremos glorificar as coisas em detrimento do homem. A espontaneidade da inércia será um elemento essencial da nossa poesia

2. O circo evidenciou até hoje a proeza, a força e a flexibilidade dos corpos humanos. Nós queremos protagonizar não só movimento incerto, autônomo e arriscado, como também o movimento preciso, dependente e acovardado dos objetos.

3. Afirmamos o que o antropocentrismo cênico ignorou até hoje: não há mais beleza em um mundo que ignora as coisas

<sup>73</sup> Manifesto Coisista. Disponível em:

<<http://www.instrumentodever.com/geringonca/ysprp3ahzvtvk61dtrxljfpsxc0yfk>>. Acesso em 10 de julho de 2017.

que aí estão. A força poética de uma coisa deve ser reverenciada no palco

4. É preciso sentir o movimento latente na imobilidade das coisas. O extraordinário do mundo se enriquece de uma nova beleza: a beleza da presença inerte do não movimento e do movimento passivo dos objetos em risco de descarte.

5. Muito além das problematizações modernas sobre a reciclagem, é preciso compreender a função das coisas na inutilidade.

6. Reciclar. reinventar. remendar. reposicionar.

7. Convidamos os corpos a experienciar a intimidade com a coisa, a viver uma real conexão corporal, a se abandonar a uma experiência sensorial. É essencial ao humano que a ligação tátil com o objeto evolua a ponto de se tornar uma conexão subjetiva-objetiva.

8. A coisa é mansa, mas atropela

9. Reforçamos a importância de cada ser subjetivo disponibilizar-se a tornar-se coisa. A completa coisificação da subjetividade deve ser realizada em etapas. É preciso parar e se movimentar apenas como coisa. É preciso ser guardado, dobrado, ancorado, encostado, arrumado, esquecido, para evoluir ao nível de coisa.

10. Sejamos suporte para um abajur ou um candelabro para uma vela.

11. Contra a massificação, a despersonalização e o enquadramento dos objetos na sociedade de consumo. Contra a banalização chinesa dos objetos. As coisas devem durar. (INSTRUMENTO DE VER, 2017)<sup>74</sup>

Depois da leitura desse primeiro texto, começava um momento de improviso estruturado, no qual os intérpretes construía uma geringonça em cena ao mesmo tempo em que podiam alternar-se entre as seguintes ações: ler os textos, falar sobre diferentes relações com as coisas que encontramos durante as pesquisas, executar uma coreografia só ou em sincronia com outro ou conduzir uma dança em contato com o outro. As peças que compunham a geringonça estavam numeradas e a ordem era definida, mas a tensão da precisão permanecia na manipulação dos objetos, o que proporcionava um grau de risco elevado para o funcionamento da geringonça. Ao fim, assim que a geringonça estava completa, era acionada (Figura 50).

---

<sup>74</sup> Disponível em: <<http://www.instrumentodever.com/geringonca/ysrpr3ahzvtvk61dtrxlfpssc0yfk>>. Acesso em 29 de julho de 2017.



Figura 50: Maíra montando uma geringonça em cena, no *Ensaio n.1* (2012). Foto de João Saenger.

Nesse primeiro ensaio aberto escolhemos nos relacionar com os inúmeros objetos que compunham as geringonças, que rotulamos como “objetos em risco de descarte”. Durante os meses de pesquisa, colecionamos esses objetos buscando em casa coisas que guardávamos, mas que não tinham utilidade. Esses objetos, quando não estavam compondo as geringonças, eram guardados em caixas ou engradados, ao fundo do palco. As coreografias eram realizadas em meio a uma infinidade de objetos, no pequeno palco do espaço (Figura 51).



Figura 51: "Objetos em risco de descarte", no *Ensaio n.1* (2016). Foto de João Saenger.

Essa pequena criação nos colocou de frente com alguns elementos que nos interessaram muito, como o risco de algo sendo construído em cena, a movimentação junto e a manipulação dos objetos, considerando-os parceiros de cena e a ressignificação proposta pelos textos e pelas formas como apresentávamos cada objeto.

Sobre o ensaio aberto, Édi Oliveira, nos conta o que ele pôde observar:

pude identificar os eixos da linha de pesquisa que girava em torno do objeto enquanto elemento de força expressiva independente. Eles estavam, até o momento, interessados na investigação das *Goldberg Machines*, por meio da qual puderam explorar as ideias de desencadeamento, de ignição, de inércia, de peso, de pêndulo, de encaixe, etc, que, nessas estruturas, dão aos objetos o lugar de coletivo, pois, em conjunto, desencadeiam a existência de um ser de vida autônoma de engrenagens minuciosas cuja duração acaba quando o último objeto para de se mover. O interessante, nesse ensaio, foi notar como o grupo já desenvolveu um uso cênico da *Goldberg Machine*, e como explorava poeticamente a presença plástica e expressiva dos objetos, desdobrando o potencial poético das coisas inanimadas em texto e em memórias afetivas (CARVALHO, 2018).

Dentro do seu olhar como dançarino, diretor, pesquisador e coreógrafo de dança, porém, as possibilidades coreográficas estava destacadas do resto da pesquisa. Segundo ele,

No primeiro ensaio, o momento em que se podia claramente ver uma construção mais coreográfica surgiu um pouco deslocado, isolado e repentino. Como uma tentativa de aproveitar, em cena, um material coreográfico surgido no processo. É preciso lembrar que no primeiro ensaio os objetos e sua poética coletiva eram o que tinha mais peso por meio da construção de uma *Goldberg Machine*, então era como se o momento de “dança” tivesse sido enxertado. No entanto, foi possível ver, nesse mesmo ensaio, uma exploração coletiva dos objetos (pela própria configuração de uma *Goldberg Machine*) em detrimento de uma abordagem individual dos mesmos, além de uma lacuna na investigação da relação mais próxima entre objeto e artistas (CARVALHO, 2018).

A partir desse olhar sobre a lacuna na investigação por uma relação mais próxima entre objeto e artista, Édi Oliveira estruturou a sua participação no projeto e seu olhar para as possíveis relações com os objetos, no segundo laboratório, contribuindo de forma marcante no processo.

### 2.3.2 Laboratório 2

*acordar coisa não é como acordar inseto, é bem mais pragmático.  
 um dia você acorda com dores musculares, no outro acorda precisando ser lixado. polido. esfregado.  
 um dia você acorda de mau humor, no outro acorda no lugar errado.  
 um dia com uma fome do cão, no outro acorda pronto.  
 se você falar comigo, posso parecer não escutar: ou não responder.  
 coisa não conversa.  
 posso ser mexido, arrumado, ser jogado.  
 nos dias que acordo coisa, posso trabalhar bastante.  
 repetir, repetir, até ficar diferente.  
 nesses dias eu também me relaciono.  
 se você não mudar minha trajetória, faço o que for preciso.  
 o que você precisar:  
 nesses dias passo despercebido.  
 recebo e ignoro seu afeto.  
 não me percebo.  
 não olho no espelho.  
 não penso em você.<sup>75</sup>  
 Julia Henning*

A segunda fase da pesquisa contou com a orientação de Édi Oliveira. Seguimos com um mês de trabalho orientado, no qual trabalhamos de forma bem sistematizada as possíveis relações do corpo com o objeto, em diferentes nuances: corpo-objeto ou coisomorfismo, objeto antropomórfico (objeto que aparenta um corpo humano, ou partes dele, ou se movimenta como corpo), qualidades de movimento dos objetos, mimese do movimento, a criação de geringonças humanas na qual o movimento de uma pessoa provoca o movimento de outra e assim sucessivamente e de dança-engrenagem, na qual os quatro dançam em movimentos que se encaixam como peças de máquina, de forma mecânica e repetitiva. Experimentamos diversos exercícios com esses objetivos. Esses encontros geraram bastante material, ampliaram bastante as abordagens e nos permitiu identificar melhor o tema a partir dessas conversas. Entendemos de forma mais ampla as possibilidades das relações entre os objetos e o movimento. Segundo Édi Oliveira descreve:

Foi interessante descobrir, em conjunto, por meio da manipulação investigativa desses objetos, como eles possuem tempo próprio, e mais que isso, personalidades próprias.

---

<sup>75</sup> Texto criado como parte do projeto *Geringonça*. HENNING, Julia. 2016. Em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca/m2m9rlfdz4d7d3wmdbbpr4hp555r3h> Acessado em 03 de junho de 2018.



Nenhum objeto se movia como o outro, assim, cada um pedia respostas e estímulos distintos, além de sugerir possibilidades de relação com os corpos dos artistas as mais variadas. Lembro, com interesse, de uma investigação com objetos, dentre os quais se encontrava um carrinho de supermercado que, com impulsos distintos, vindos dos artistas ou de outros objetos, seguia trajetórias retilíneas, sempre de costas, numa velocidade decrescente que atraía o olhar de quem observava até a pausa completa. Essas características de seu deslocamento davam sempre a impressão de uma rejeição do objeto com relação aos outros objetos ou aos artista, sugerindo um certo mau-humor do carrinho. Vimos, assim, que os objetos podem, por meio de suas propriedades físicas, informar características que comunicam sentimentos, sensações, reações humanas. Assim, detectamos que estávamos no caminho de entender/explorar uma certa noção de “humanização” dos objetos e uma objetificação dos corpos humanos dos artistas. E isso foi muito interessante descobrir como potencialidade de investigação dentro do processo. Um braço temático dentro da investigação (CARVALHO, 2018).

Depois dessa experiência e das provocações de Édi Oliveira, resolvemos trabalhar a partir da escolha de um objeto único, a corda. No entanto, os acontecimentos à época na política brasileira (*impeachment* da presidente Dilma Rousseff) interferiram muito na disposição do grupo para a criação. Alguns ensaios foram cancelados para dar vazão à urgência de se falar sobre o tema. Nessa época, o Ministério da Cultura foi extinto e pensamos sobre a possibilidade do ensaio ser realizado no gramado em frente ao ministério. Nas pesquisas para o processo criativo Daniel descobriu, em uma busca na internet, que na Inglaterra, em 1328, foi fundado o Ministério das Cordas, tamanha a importância das cordas na época de navegação e conquistas<sup>76</sup>. Em um exercício de improviso, trouxemos a ideia de uma possível refundação do Ministério das Cordas, onde organizamos o organograma deste ministério e as funções dos secretários. Nesse meio tempo, porém, o Ministério da Cultura foi reativado e abandonamos esse tema. Não abandonamos, porém, a ideia de uma apresentação ao ar livre, decidimos apresentar no Parque Olhos D'água, parque ambiental localizado na Asa Norte, em Brasília, que conta com área verde, pista de caminhada e corrida e um pequeno lago.

---

<sup>76</sup> A História das Cordas. Disponível em: [http://www.plasmodia.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=88&Itemid=239](http://www.plasmodia.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=239). Acessado em 12 de agosto de 2017.

Para esse segundo ensaio aberto tivemos mais dificuldade em circundar o tema e delimitar o caminho que íamos aprofundar no processo. Daniel queria que esse ensaio fosse mais contemplativo, a partir da produção de imagens e coreografias, com menos textos do que o primeiro ensaio. Também surgiu o interesse de inserir a acrobacia na corda, mas não sabíamos como, pois tínhamos receio de que ela entrasse sem relação com a pesquisa que estávamos fazendo. Em um improviso com a corda, resolvemos pendurá-las juntas no mesmo ponto, todas as sete cordas de acrobacia que tínhamos. Surgiu bastante material de movimentação e decidimos colocar a pesquisa acrobática nas cordas em cena.

Para levantamento de material, Daniel passou como tarefa composições individuais relacionando-se com a corda. Nelas, surgiram imagens e relações com o objeto bem diversas. A corda foi trazida em diferentes escalas e materiais: linhas, barbantes, corda de sisal, corda de acrobacia. Escolhemos uma composição de cada um para desenvolver e ser o esqueleto do segundo ensaio aberto. Ao colocar tudo em sequência, porém, não conseguimos entender a ligação entre cada cena e o tempo ficou muito grande no desenvolvimento de cada uma das partes.

Escolhemos, portanto, duas composições que relacionavam melhor entre si e que pudessem dialogar com essa disposição espacial das cordas penduradas ao centro e trabalhamos em possibilidades de ligação entre essas composições.

Convidamos Cícero para assistir um dia de ensaio e, nesse dia, sem avisar aos outros, combinamos eu, Maíra e Vinícius, de conversar com os bancos em cena, misturando características objetivas/subjetivas para que provocasse uma confusão se estávamos falando com o banco ou com o Daniel. Esse exercício provocou emocionalmente Daniel, que realmente achou que estávamos falando com ele e inclusive ficou ofendido com os adjetivos que compunham o texto. Essa potência relacional do texto foi enfatizada por Cícero e pela própria reação do Daniel. Foi a partir daí que entendemos para onde a pesquisa tinha nos levado: uma identificação completa com os objetos que escolhemos, a ponto de nos confundirmos com eles. Essa confusão nos guiou em todo o resto da pesquisa.

### 2.3.2.1 *Ensaio da Concordança*

Em um fim de tarde, em uma área verde no centro do Parque Olhos D'água, em Brasília, o público encontrou, entre duas grandes árvores, algumas cordas juntas penduradas em um só ponto, rodeadas por bancos de madeira lado a lado. Sentados nos bancos, Julia, Maíra, Daniel e Vinícius e, do lado, uma vitrola à pilha tocando um disco, buscando criar um ambiente bucólico e intimista. Alguns tecidos esticados no chão, convidavam o público a sentar ao redor da cena (Figura 52).



Figura 52: Início do espetáculo *Ensaio da Concordança* (2016). Foto de João Saenger.

Pouco a pouco os quatro artistas começaram a explorar a movimentação em cima dos bancos, mudando de posição, trocando de banco e definindo o espaço cênico a partir da movimentação deles desde o centro, com o objetivo de formar um espaço circular. Tudo isso sem colocar os pés no chão, o que os obrigou a criar uma estratégia colaborativa de movimentação dos bancos. Com o círculo de bancos formado, os acrobatas pegaram uma ou duas cordas e se afastaram do centro, formando um círculo de cordas esticadas. A partir daí começou uma movimentação pautada nas possibilidades de contrapeso, balanço e pêndulo proporcionados pelas cordas presas em um só ponto. Os quatro exploraram essas possibilidades até começarem a estabelecer um jogo de entrelaçamento das cordas enquanto caminhavam pela trajetória circular da área cênica. As cordas foram se entrelaçando até que o Daniel permaneceu enrolado entre elas (Figura 53).



Figura 53: Movimentação com cordas e bancos no *Ensaio da Concordança* (2016). Foto de João Saenger.

Foi aí que, um a um, os artistas subiram nas cordas com o objetivo de se movimentar a partir de alguns princípios: a necessidade de desenrolar as cordas e a possibilidade de se prender em alguns nós formados pelo entrelaçamento das cordas. A pesquisa acrobática realizada nas cordas não se limitou ao lugar comum de repertório das acrobacias aéreas, mas também à investigação das possibilidades de relação corporal com esse aparelho formado pelas cordas juntas (Figura 54).



Figura 54: Movimentação acrobáticas nas cordas, no *Ensaio da Concordança* (2016). Fotos de Diogo Mafra.

Ao final dessa parte, o primeiro dos artistas a finalizar a sua movimentação, começou a fazer uma célula da dança-engrenagem e os outros foram entrando na engrenagem pouco a pouco. Dança-engrenagem foi uma das possibilidades coreográficas provocadas por Édi Oliveira, na qual a célula coreográfica de um se encaixava na célula coreográfica de outro até os quatro estarem dançando completamente integrados, como se cada um fosse a peça de uma máquina em funcionamento. A dança-engrenagem se desfez saindo um por um. Julia, Maira e Vinícius se posicionaram do lado de fora do círculo de bancos (Figura 55). Daniel começou a amarrar os bancos com uma corda de sisal, ao mesmo tempo em que conversávamos com ele, ou com os bancos. A estrutura do texto, o modo como todos estavam posicionados, os olhares, deixavam dúvidas a quem as palavras eram direcionadas. O texto era improvisado, mas ia mais ou menos nesse sentido:

Você fica aí parado, sempre duro, não tem ginga, não tem sensualidade nem jogo de cintura. Nunca sei se você está me ouvindo. Você é estático, não tem iniciativa, se eu não fizer

nada você não muda de posição. Pelo menos você me dá suporte, posso contar com você para várias coisas...



Figura 55: Cena da conversa com os bancos, no *Ensaio da Concordeância* (2016). Foto de João Saenger.

Ao final, Daniel puxou todos os bancos com a corda para cima de si, juntando-os de forma desordenada, de maneira que seu corpo ficava escondido entre bancos. Os outros três artistas também se encaixavam nesse amontoado de bancos (Figura 56). O *Ensaio da Concordeância* fez com que percebêssemos ainda mais a força coreográfica da manipulação dos objetos. Nesse ensaio nos colocamos mais em relação íntima com os objetos, alcançando diferentes camadas de relação, tanto físicas quanto subjetivas, sentimentais. Nos movemos como os objetos e com os objetos.

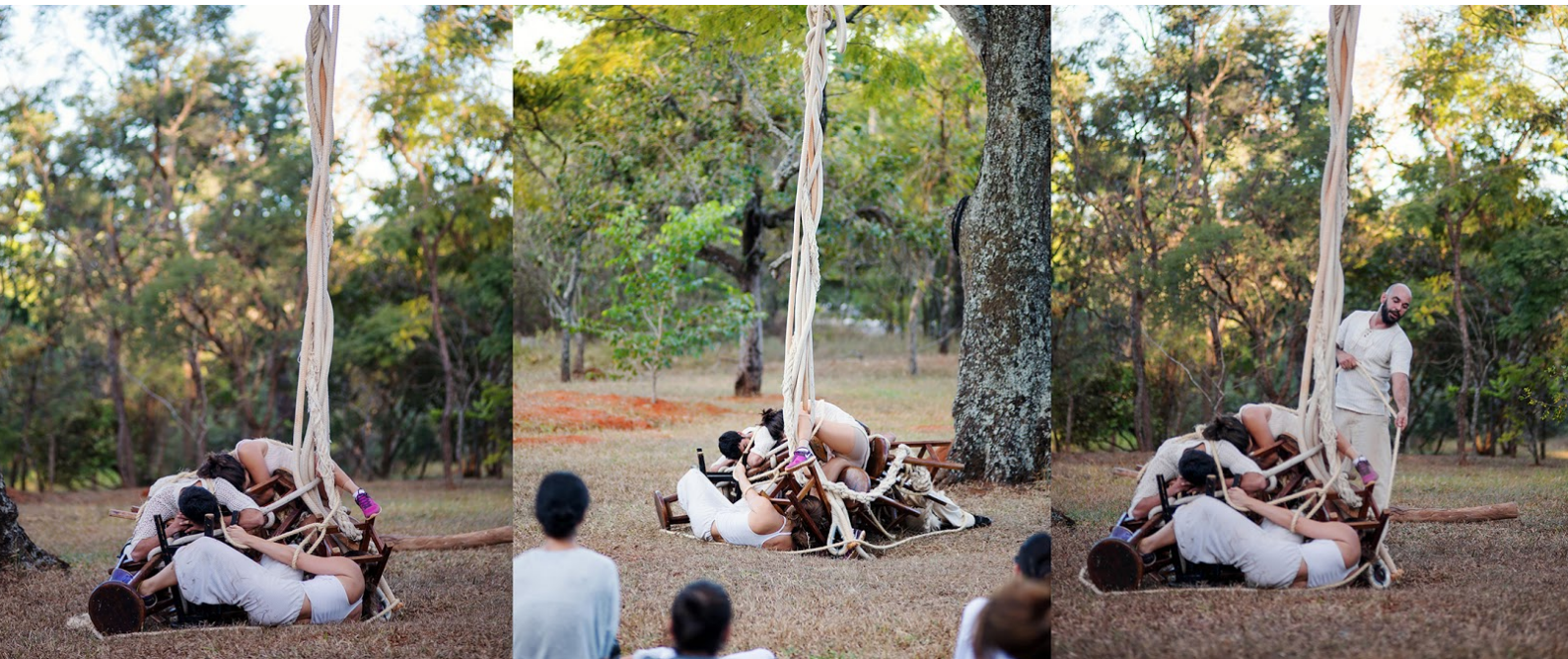


Figura 56: Final do espetáculo. *Ensaio da Concordeância* (2016). Fotos de João Saenger.

### 2.3.3 Laboratório 3

*Não me aperte. Ou eu mordo.  
 Como um jacaré bocudo e banguela agarro a saia da  
 donzela, e só solto se me colarem as orelhas.  
 Posso ser cara de pau,  
 Posso ser artificial como o plástico,  
 Mas sem minha mordida o que é seu não resiste ao vento, e  
 você o perde.  
 Posso ser irrisório, mas para você um de mim não basta.  
 Como aos ovos você me quer às dúzias.  
 Sou paciente, fiel.  
 Não deixo suas intimidades caírem. Fico por horas com  
 seus fundos na boca, sem dar um pio, (pois apesar de  
 bicudo não sou ave)  
 Para depois você vir me beliscar.  
 Só assim largo o osso e descanso as mandíbulas  
 quadradas.  
 Sou esguio e, sempre seminu, visto-me com economia.  
 Um simples cinto metálico me envolve a cintura em  
 arabescos curvilíneos.  
 Mas sem ele me parto ao meio, fico de coração partido.  
 Quem sou eu?  
 Edilson Oliveira de Carvalho<sup>77</sup>*

Uma das diretrizes para o terceiro ensaio aberto foi explorar e aprofundar a grande quantidade de materiais que tínhamos, sem novas criações. Não foi o que aconteceu, criamos mais cenas partimos para outra estética e outras escolhas. Também tínhamos a vontade de voltar as geringonças para a cena. Queríamos que a confusão entre corpo e objeto ficasse ainda mais evidente. Tudo isso depois de decidir que a apresentação seria novamente ao ar livre, desta vez no gramado na altura da superquadra da 213 norte do eixo<sup>78</sup>.

Dessa vez nos focamos diretamente para a relação com os objetos que tínhamos colecionado nesses meses de pesquisa. Como procedimento de criação, Daniel Lacourt propôs uma interação livre com eles, espalhando tudo o que tínhamos pelo piso e fazendo rodadas de improvisos de movimentação. Nesses improvisos nos interessou

<sup>77</sup> CARVALHO, Edilson Oliveira de. 2016. Quem sou eu n.1. Em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca/pc5aht5p8hd6wyzbdjz825ck5d38mg>. Acessado em 10 junho de 2018.

<sup>78</sup> O eixo rodoviário DF 002 é uma das duas vias principais que cortam toda a cidade de Brasília no sentido norte-sul e é fechada para a circulação de carros nos domingos e feriados, abrindo assim para lazer e prática de esportes.

bastante quando o corpo se confundia com o objeto e vice-versa. Outra proposta que acabou entrando na estrutura cênica do ensaio aberto foi a de organizar os objetos como se estivéssemos organizando o cenário de uma peça. Dentro desse enunciado, cada um trouxe diferentes formas de organizar e Maíra sugeriu que explicássemos ao público qual era a lógica que estávamos seguindo, variando entre os tempos verbais (passado, presente ou futuro).

A relação entre movimento, corpo e objetos ficou mais misturada, não sendo mais possível identificar uma diferença tão clara nem nos ensaios nem no ensaio aberto.

No entanto, nos ensaios seguintes, creio que pelo alargamento das possibilidades investigativas (*Goldberg Machines*, produção textual poética, movimentação a partir das características dos objetos, composição coreográfica com essa movimentação, objetificação dos corpos humanos, humanização dos objetos, etc.), o foco da pesquisa dilatou-se e a dança, o elemento coreográfico, ganharam mais propriedade e mais espaço nos dois ensaios seguintes, bem como mais consistência e mais coerência na construção narrativa. Foi como se uma noção de “dança” tivesse encharcado o todo. Mesmo quando uma cena ou um elemento de exploração do objeto insinuavam algo mais circense, uma construção mais atenta ao movimento em suas propriedades rítmicas, de textura, de níveis, por exemplo, se fazia notar. A dança não tornou-se uma presença repentina e estranha ao todo dramático dos ensaios. É preciso dizer, também, que a dança já estava presente na própria movimentação dos objetos, uma dança singular deles, que se construía numa lógica rítmica e espacial deles, e para os quais os artistas-pesquisadores, durante toda a pesquisa, afinaram a atenção e a sensibilidade no sentido de conseguir explorar, desdobrar e valorizar no interior da cena.

A escolha pelos objetos foi pelo critério sentimental. A carreta como suporte para os objetos surgiu naturalmente, pois seria um local para armazenamento dos objetos e nos interessou a estética mambembe que ela oferece, além de ser um veículo afetivo para o grupo, onde transportamos os cenários dos nossos espetáculos desde 2010. Trazê-la para a cena evocou um universo simbólico do circo que vivemos, juntando nossas coisas e apresentando-as para o público em diferentes lugares. Nossos bens, o que juntamos em todos esses anos. Nós como uma família de circo. As músicas balcânicas escolhidas para algumas cenas, buscavam contribuir para a construção de um



imaginário circense itinerante mambembe, referindo-se ao imaginário romântico do circo.

As cordas que foram exploradas no ensaio aberto anterior também entraram na estrutura deste ensaio, porém ela foi ancorada por um mecanismo de cordas e polias que permitiu que ela não estivesse em cena desde o início, subiu e desceu em diferente momento por manipulação e um sistema de redução de peso. Algumas dinâmicas propostas nos ensaios foram trazidas como elementos que podíamos utilizar, em uma ordem fixa, mas não rígida, de improviso. Várias ações aconteciam ao mesmo tempo, dialogando ou não entre si. As cenas criadas buscaram propor imagens que fazem referência ao imaginário do circo itinerante e mambembe, como a chegada do circo à cidade, a foto de família, o mestre de cerimônias, o homem-bala, tocando, também, na nossa realidade enquanto artistas circenses que já viajamos juntos muitas vezes para “montar o nosso circo” em vários lugares.

A estrutura dramática deste ensaio aberto cena acabou traçando um caminho no qual apresentávamos os objetos, falávamos da nossa relação com eles, nos relacionávamos com eles em cena, até chegar no ponto em que nos confundíamos com os objetos, tanto corporalmente como nos textos. Talvez esse tenha sido o ensaio aberto em que o protagonismo dos objetos tenha sido mais bem aproveitado e a hierarquia entre os corpos humanos e as coisas tenha sido mais diluída. Um dos pontos observados pela equipe à época foi que a subjetividade das relações apareceu a partir da nossa relação com os objetos.

### ***2.3.3.1 Ensaio Coisa com Coisa***

O público se acomodou sentado em tecidos dispostos no gramado do canteiro do Eixão norte, via central que corta o plano piloto de Brasília dos eixos norte ao sul, fechado para lazer nos domingos. Os artistas surgem cena na via de asfalto, vindos de longe, empurrando uma carreta lotada de objetos variados, aparentemente sem serventia. Um desses objetos jogados na carreta é uma caixa de som sem fio tocando uma música balcânica, provocando um universo mambembe, cigano, itinerante (Figura 57). Quando chegaram no local da apresentação, os artistas pararam a carreta e

organizaram os objetos, explicando a lógica da organização de cada um para o público: Daniel prefere tirar tudo da carreta e espalhar pelo espaço, de maneira a conseguir observar tudo o que tem, já Julia propõe que organizemos por cor, e todos seguem a proposta. Máira organiza pelo material de que cada coisa é feita e Vinícius prefere formar uma figura geométrica simétrica no chão com os objetos.



Figura 57: Início do espetáculo. *Ensaio Coisa com Coisa* (2016). Foto de João Saenger.

Depois dessa organização, Máira se embola nas cordas, Vinícius e Daniel sobem a corda e penduram-na entre as árvores, junto com Máira. Depois da corda ancorada, Máira se desprende e desce. Julia, Vinícius e Daniel ainda estão a organizar os objetos seguindo diferente lógicas. Depois de algum tempo, Máira enuncia, como em uma gincana, que depois de cinco segundos os quatro devem organizar duas fileiras de objetos. Com o corredor vazio, os artistas rolaram alguns objetos por ele, transformando-o em uma passarela de desfile e ficaram todos observando com calma o movimento de cada um (Figura 58).



Figura 58: Cena de organização dos objetos. *Ensaio Coisa com Coisa* (2016). Foto de João Saenger.

A qualquer momento do ensaio aberto, eles podiam escolher um objeto e contar a sua história, real ou fictícia, como por exemplo a história do serrote que, em algum momento era contada como sendo um presente do avô do Vinícius e em outro momento era contada como sendo o violino da orquestra que afundou junto com o Titanic e que agora tinha sido transformada em uma peça de museu. Um dos objetos era um quadro de uma pintura de paisagem, mas que era apresentado como sendo o mictório de Marcel Duchamp, *The Fountain* (1917) (Figura 59).



Figura 59: Apresentação do quadro. *Ensaio Coisa com Coisa* (2016). Foto de João Saenger.

Enquanto Julia montou um totem com muitos objetos equilibrados um em cima do outro, Daniel subiu nas cordas tentando levar vários objetos junto com ele, enquanto eles iam caindo. Maíra e Vinícius continuaram arrumando os objetos em alguma lógica de organização improvisada na hora, ou empenhando-se na montagem de uma geringonça que seria acionada depois. Essa geringonça criada tinha como mecanismo uma reação em cadeia terminava lançando uma clave<sup>79</sup>. Daniel apresentava a geringonça anunciando-a como um mestre de cerimônias apresenta um clássico número do circo, o “homem-bala”<sup>80</sup>. O mestre de cerimônias costuma descrever as atrações enfatizando a

<sup>79</sup> Clave é um objeto comprido que tem uma ponta mais larga e pesada que a outra, o que facilita seu giro no ar, utilizada para malabarismo.

<sup>80</sup> Homem-bala refere-se a um número circense tradicional, no qual um acrobata é lançado de dentro de um canhão como um projétil.

ação que será realizada e o perigo que está envolvido nessa ação, e assim o faz Daniel. Quando a chave é lançada, arranca risos da plateia pelo embuste anunciado.

Depois da geringonça ativada, Maíra e Vinícius começaram a organizar pouco a pouco os objetos na carreta, como se tivessem enfeitando-a. Daniel permaneceu imóvel em um canto. A “Carta de despedida”<sup>81</sup>, um dos textos produzidos no processo e publicados no *blog*, foi lida por Julia ao microfone:

Queridos amigos, escrevo pois estou prestes a tomar uma das mais importantes decisões da minha vida. [...] Nasci ser humano e com uma intensa vontade de me relacionar. [...] Tenho percebido, porém, nos últimos tempos, que tem sido bem mais fácil me relacionar com as coisas propriamente ditas que com os seres viventes. [...] O que acontece é que me pego, por vezes, completamente distraída em uma conversa, olhando fixamente para a mesa, destrinchando suas ranhuras e padrões do descascado. As tonalidades da madeira. Diga, é ou não é uma prova de uma atração incomum pelas coisas? [...] O que dizer do conforto que sinto dentro do *closet*? Só ali me sinto pertencendo verdadeiramente a um lugar, desejando um cabide para me descansar. Já não anseio por um abraço, só quero que me guardem. Em um local, próprio, de preferência. Dobrada, empilhada, organizada. Quando sento, espero que sentem em cima de mim. Ou me afastem, se necessário for. Não quero ser rara, quero uma utilidade. Não precisar de nada. [...] Adeus (HENNING, Julia. 2016).

Enquanto lia, ela foi entrando dentro de um galão gigante, um dos objetos, desaparecendo. Maíra e Vinícius continuaram a organizar os objetos na carreta, como se estivessem arrumando um altar. Julia juntou-se a eles. Daniel imóvel há algum tempo, começou a pedir: “Me guarda? Ei, me coloca no lugar?” insistentemente, mesmo que ignorado por um bom tempo, até que Julia e Vinícius carregam o Daniel como se ele fosse mais um objeto e todos se posicionam em uma pose como em uma foto de família (Figura 60). Pausa de aproximadamente trinta segundos. Ainda na pose, Julia começou a falar outro texto, agora sem microfone, sobre a intimidade com as coisas:

eu vou chegar bem perto de cada uma das coisas e tentar escutá-las. vou encostar meu ouvido e tentar entender o que elas

---

<sup>81</sup> HENNING, Julia. 2016. Em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca/g9gm3m9kb997ngfs2er7fmnycakj7b> . Acessado em 12 de agosto de 2017.

têm a dizer, como elas preferem que eu encoste nelas [...] eu vou encostar meu rosto em cada uma delas e tentar sentir a vibração das ondas do movimento das partículas, dos átomos, dos elétrons, dos nêutrons que compõem o material do qual elas são feitas. eu vou tentar vibrar na mesma frequência dessas partículas até me confundir. [...] vou dormir abraçada, vou me embrulhar. eu vou entrar na máquina de lavar roupas, vou pro armário da garagem, vou ficar na cristaleira, em destaque. eu vou ficar dobrada dentro da despensa com elas, vou escorregar até o rodapé e ali permanecer por uns dias até ser varrida. [...] vou ser esquecida na piscina até perder a cor ou minha matéria se desintegrar, vou ser carregada pelo cachorro. eu vou rolar até ficar presa em um bueiro, eu vou causar uma inundação na cidade. [...] vou enferrujar, vou ser costurada, herdada. (HENNING, Julia, 2016)<sup>82</sup>



Figura 60: Pose para foto. *Ensaio Coisa com Coisa* (2016). Foto de João Saenger.

<sup>82</sup> HENNING, Julia. 2016. Intimidade. Em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca/ap7c8dlhwg635zxgybxbzczt5zrjhdj>. Acessado em 15 de maio de 2018.

Ao final desse texto, todos os objetos já estavam na carreta. Julia foi colocada na carreta como um objeto, e também a corda. Julia subiu e desceu da corda embora que, com o funcionamento do mecanismo de polias manipulado por Daniel e Vinícius, é como se ela tivesse ficado flutuando no mesmo lugar, já que a corda subiu e desceu. Julia terminou a movimentação misturada com os objetos, embaixo da corda. Ela retirou a corda, guardou-a na carreta e desceu para empurrar a carreta junto com Daniel, Vinícius e Maíra. Todos desaparecem no horizonte (Figura 61).



*Figura 61: Ao fim do espetáculo, a carreta e os artistas desaparecem no horizonte. Ensaio Coisa com Coisa (2016). Foto de João Saenger.*

### 2.3.4 A revista e o filme curta-metragem

Além da proposta cênica, um dos meios previstos como resultado da pesquisa *Geringonça* foi uma revista digital<sup>83</sup>. Essa revista reuniu as melhores produções escritas da pesquisa, com edição de Édi Oliveira e arte gráfica de Bruna Daibert. O processo de composição de textos foi um dos pilares da pesquisa *Geringonça*. A temática da relação com os objetos foi sendo desenhada a partir do estudo de poesias, contos e quadrinhos que abordavam a relação entre corpo e objetos e em uma dialética com a sala de ensaio. Os textos foram criados nas composições, nos improvisos e em exercícios de escrita. Na edição da revista, dividimos os textos produzidos nas categorias: cartas ao objeto, poesias e adivinhas.

Os textos produzidos também foram para a cena, colocados a partir da fala, em improviso de depoimento pessoal, leitura ou declamação. O conteúdo dos textos dialogava sobre a relação explorada em cena. Essa convivência sublinhou as intermedialidades propostas, pois falávamos sobre essa relação e depois vivenciávamos essa relação. Em todos os ensaios abertos trouxemos a fala. No *Ensaio n.1* a fala foi direcionada ao público: as poesias, definições e depoimentos serviram para situar o público na nossa pesquisa e criar uma cumplicidade sobre diferentes formas de abordar as significações dos objetos ali presentes. No *Ensaio da Concordança*, a fala foi direcionada aos bancos, criando uma intermedialidade que reforçou a des-hierarquização do objeto em cena que também estava sendo proposta na relação corpo-objeto. Já no *Ensaio Coisa com Coisa*, falamos como se fôssemos objetos, atribuindo subjetividades na identificação com eles. Por exemplo quando Daniel se apoia no chão e pede para que o guardemos, quando Julia lê uma carta de despedida na qual afirma desistir de ser humana para se tornar objeto, ou quando expõe, em outro texto, as possibilidades inimagináveis que tem um objeto, de ser guardado, de causar uma inundação, de ficar esquecido no rodapé.

Além dos ensaios abertos, dos textos produzidos para o *blog* e dos vídeos produzidos ao longo do processo, a pesquisa também derivou no filme de curta-metragem *O Homem Banco*, com direção de Cícero Fraga, que acompanhou todo

---

<sup>83</sup> Disponível em <http://www.instrumentodever.com/geringonca>. Acessado em 30 de abril de 2018.



o processo. Inspirado principalmente pelo segundo ensaio aberto e os textos do *blog*, *O Homem Banco*<sup>84</sup> apresenta um homem que desiste de ser humano para tornar-se banco. O filme utilizou material de cena e textos criados ao longo do processo. Uma das cenas do segundo ensaio aberto, em particular, foi o nó dramaturgicamente do filme: o diálogo com o Daniel, confundindo se estávamos falando com ele ou com um banco junto com a cena dele amarrando os bancos com uma corda, unindo-os e transportando-os até que eles cobrem seu corpo; além da dança-engrenagem, que foi provocada pelo Édi Oliveira. A composição de alguns textos partiu da ideia de desafetação que explicito mais abaixo, como quando Julia descreve o processo de “objetificação” de um ser humano em sua Carta de Despedida<sup>85</sup>.

O filme curta-metragem é uma síntese da proposta intemedial do projeto, pois reúne imagens propostas nos ensaios abertos, textos criados para o *blog* e para os ensaios abertos em um roteiro criado para o audiovisual. O foco do projeto em levantar material criativo independente do meio final, levando o foco para o processo e não para o resultado mostrou uma característica plástica e dinâmica, com vários níveis de intermedialidade. Antes do aprofundamento do Capítulo 4 das questões sobre as intermedialidades propostas pelo coletivo no espetáculo e no projeto aqui apresentados, me dedico, no próximo capítulo, a um levantamento epistemológico do conceito de intermedialidade e, conseqüentemente, de mídia.

---

<sup>84</sup> Disponível em [www.vimeo.com/200157949](http://www.vimeo.com/200157949). Senha: geringonça.

<sup>85</sup> Carta de despedida. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca/g9gm3m9kb997ngfs2er7fmnycakj7b>. Acessado em 29 de junho de 2018.

### 3. As intermedialidades na cena

#### 3.1 Sobre o conceito de mídia, ou *medium*

De acordo com Müller, A. (2008), a Teoria das Mídias é fruto da convergência entre os Estudos Culturais, Estética da Percepção e algumas transformações do pensamento filosófico e sociológico em torno da comunicação, que caracterizaram o *media turn* (virada da mídia) alemão no final da década de 1980. Essa virada no pensamento alemão acontece dentro de um contexto acadêmico recheado por sucessivas transformações paradigmáticas nas Ciências Humanas, rejeitando conceitos como signo, texto e discurso em favor de uma reflexão sobre a materialidade da comunicação.

A chamada Teoria das Mídias (*Medientheorie*) é um campo de estudo inter ou transdisciplinar envolvendo investigações em diferentes áreas do conhecimento como literatura, estética, filosofia e comunicação. Ela aborda os fenômenos sociais a partir do prisma da mídia, sendo muitos os desdobramentos possíveis dentro deste campo de estudo. Convém, portanto, fazer um recorte para o que pode interessar mais especificamente no caso das artes cênicas, um campo intrinsecamente multimídia. Antes disso, é importante entender de qual concepção de mídia estamos falando.

Como o conceito foi aprofundado a partir da Teoria das Mídias, predominantemente em língua alemã, ao trazer o conceito para o português os pesquisadores se deparam com um problema de tradução. A palavra mídia, no Brasil, começou a ser utilizada com o surgimento de importantes meios de comunicação de massa, importada da expressão *mass media*, do inglês, para se referir aos meios de comunicação como televisão, rádio ou revistas ou a suportes físicos de som e imagem, como CD, DVD, etc. A palavra não está comumente associada às diferenças e amplitudes da palavra em alemão. Na língua germânica existe uma distinção entre as palavras mídia e seu plural mídias (*medium/medien*) e a palavra meio (*mittel*). Essa diferenciação facilita o entendimento da diversificação dos objetos de investigação desse campo do conhecimento. Em Portugal adota-se a palavra *medium* e seu plural *media*, como no latim, que também possibilita uma distinção do termo correntemente associado aos meios de comunicação de massa. No Brasil, alguns pesquisadores adotam

as palavras *mídia/mídias*, em português, ou *medium/media*, em latim. Quando referenciados nesta pesquisa, mantive a grafia escolhida por eles, mas quando utilizo dentro do texto desta dissertação, opto pela palavra em português.

Para o pesquisador doutor em ciências da comunicação e professor da UFPR Maurício Liesen (2014), a palavra portuguesa *médium*, utilizada no espiritismo para descrever a pessoa que tem a capacidade de se comunicar com os espíritos, teria a acepção mais próxima da ideia de *mídia* dentro da perspectiva do estudo das mídias. Isso porque a função do *médium* é justamente desaparecer para poder surgir o espírito que deseja se comunicar. Quem fala com o espírito não está falando com o *médium*, ele é apenas um meio para essa comunicação, não o percebemos, nem relacionamos com ele, mas sim com o espírito. Mesmo assim, dentre todas essas acepções da palavra, Liesen (2014), opta pela utilização da palavra latina *medium* e seu plural *media*, escolhendo uma conceitualização dentro da vertente da filosofia das mídias, mais especificamente no estudo de uma teoria negativa, proposta pelo alemão Dieter Mersh.

É chamada teoria negativa pois parte do princípio de que a presença do *medium* tem o formato de uma ausência já que o que aparece é a sua falta. O que percebemos é a mensagem, ou seja, o *medium* é tradutor de sentido, e não produtor de sentido, daí a comparação com a figura religiosa do *médium*. Se, por exemplo, percebemos a imagem projetada na televisão, não faz parte dessa percepção os sistemas de codificação dessa imagem como cabos, placas ou *chips*, nem os elementos envolvidos nos sistemas de captação ou manipulação dessa imagem, como a cena real, câmera, computador ou programas de edição. Tudo isso é invisível, o que tem sentido, o que aparece é a imagem projetada; o *medium* não aparece.

Essa abordagem de Liesen, amparada por Mersh, questiona a ideia do “apriorismo medial”, ou seja, de que nossa relação com o mundo é uma relação mediada. Dentro desta perspectiva, não seria possível reconhecer uma experiência medial se tudo fosse produto do *medium*. Os *media*, desta forma, são indispensáveis para produção de sentidos, porém não é possível considerá-los como produtores de sentidos. Segundo Liesen, “os *media* tornam algo audível, visualizável, sensível, eles organizam, retêm, transportam, transformam, mas não criam significados: eles os pressupõem” (2015, p.205).

Essa consideração defende uma abordagem não hermenêutica, pois não se concentra nos significados escondidos por trás das mídias, não está interessado nos sentidos que possam estar representados para além da sua materialidade. Na perspectiva da medialidade, entretanto, “o que nós percebemos é a própria mensagem, que surge no acontecimento medial” (LIESEN, 2015, p. 204), o *medium* é invisível. Neste sentido, a medialidade é a aparição fenomênica do *medium*. Isso quer dizer que as mídias, a partir da sua materialidade, interferem de forma direta na nossa percepção de mundo. Aprender as mudanças sociais considerando a importância das mídias, portanto, é tentar fugir um pouco de um estudo antropocêntrico e considerar a relação humana com a materialidade do mundo, com os objetos, já que os media “são, sempre, alguma coisa, sejam arquivos, imagens, aparatos técnicos, etc” (LIESEN, 2015, p.205).

Ainda dentro dessa mesma perspectiva, o professor licenciado em sociologia e doutor em comunicação da Universidade Nova de Lisboa, Adriano Duarte Rodrigues (2015) explica que as mídias são objetos técnicos que se diferenciam dos utensílios, instrumentos e máquinas. Sua característica mais importante é a de que só percebemos o seu funcionamento quando deixam de funcionar, pela falha. Segundo Liesen,

a materialidade do medium é a fronteira na qual se estruturam as condições mediais. Todo medium dispõe de algo finito, concreto, que limita sua execução. É justamente pela materialidade – a ex-sistência do medium – que ele deixa seus rastros. É no momento de sua deterioração, que a medialidade se torna aparente. É na palavra rasurada, no disco arranhado, na tela travada, nos retardamentos, no filme mofado, no ruído, na perturbação da atenção, na cor desbotada, no bug, no pixel estourado, no controle emperrado etc. que a *perfectio* medial entra em crise. E esse momento é o que eu chamo aqui de *entre do meio* ou *intermedialidade* (LIESEN, 2015, p.211).

Além de não terem sua tecnicidade exteriorizada, a sua funcionalidade técnica não depende do acoplamento ao corpo, mas sim de sua interiorização, aproximando-se aqui da definição de mídia do célebre teórico da comunicação canadense Marshall McLuhan. Para McLuhan (1967), mídias são partes amputadas, extensões do corpo, e mais do que participar da experiência humana do mundo, podem alterar essa experiência. As mídias são, para Rodrigues, objetos técnicos, porém diferentes dos utensílios, instrumentos e máquinas. Segundo ele, os utensílios, instrumentos e

máquinas têm uma natureza técnica que reside "na materialização e na exteriorização da sua tecnicidade" (2015, *online*). A funcionalidade técnica dos utensílios e instrumentos depende da manipulação ou acoplagem ao corpo, como o martelo ou o microscópio, por exemplo. Já a funcionalidade técnica das máquinas não depende do corpo, tem autonomia em relação à sua manipulação.

Para exemplificar, Rodrigues (2015) nos apresenta a linguagem humana como uma mídia. O autor desenvolve a ideia de que a linguagem é tão interiorizada pelo processo de socialização que é impossível percebermos o seu funcionamento sem que tomemos uma distância: somente “desconectados dos dispositivos que, no entanto, continuam a comandar os nossos comportamentos, que podemos dar conta da sua natureza e do seu funcionamento” (RODRIGUES, 2015, *online*). Também usando o exemplo da linguagem, Liesen (2015), conclui sobre a impossibilidade de uma explicação teórica conclusiva sobre o *medium*, já que ele se manifesta apenas no momento de sua execução. Quanto mais efetivos são os *media*, menos podemos percebê-los ou perceber suas medialidades. A finalidade da técnica é garantir o mistério no funcionamento dos *media*, mesmo que algo sempre escape, denunciando a sua existência.

Dentro da mesma perspectiva, o pesquisador canadense integrante do Centre de Recherche sur l'Intermedialité (CRI), Éric Méchoulan (2003) afirma que não é à toa que o *medium* desaparece na atenção dada aos conteúdos, já que “ele não se situa simplesmente *no meio* do sujeito da percepção e do objeto percebido, ele compõe também *o meio* no qual os conteúdos são reconhecíveis e decifráveis como signos, ao em vez de ruídos” (p.15). Ele ressalta, também, a vocação comunitária do *medium*, sua relação com o público, deixando acessível e expondo os conteúdos e formas para a vida social. Segundo o pesquisador, “o meio é o que permite as trocas em uma determinada comunidade como dispositivo sensível (pedra, pergaminho, papel, tela catódica são suportes mediáticos) e também como meio onde as trocas tem espaço” (Méchoulan, 2003, p.16). Assim, mesmo que o *medium* desapareça no momento em que transmite o conteúdo, não podemos ignorar seu papel nas maneiras de apreender e construir os sentidos. Mudanças nas mídias de comunicação mudam também modalidades de pensamento e de construção de sentido.

Para o olhar sobre como as mídias se relacionam no trabalho do coletivo Instrumento de Ver, utilizo o conceito de mídia aqui apresentado, buscando uma atenção para a materialidade proposta nos estudos das mídias. Pela aproximação conceitual entre as acepções aqui apresentadas das palavras mídia (em português) e *medium*, (em latim e/ou alemão), opto por utilizar a palavra em português mídia, partindo do princípio que é esse o termo que utilizamos na prática do coletivo Instrumento de Ver, objeto desta pesquisa. Respeitando, porém, a escolha dos autores com os quais dialogo, sendo parte dele composta por portugueses, mantenho a grafia utilizada por cada um, *medium*, com grifo algumas vezes do autor, algumas vezes meu, nos lembrando que a palavra é latina.

O primeiro autor a desenvolver o termo *intermedia* em reflexões sobre a prática artística foi o artista estadunidense Dick Higgins, do Fluxus<sup>86</sup>, em 1965, cunhado em ensaio homônimo para a discussão sobre a própria prática artística. Higgins argumenta que *Happenings* "se desenvolveram como uma intermedia, um território não mapeado que se espalha entre a colagem, a música e o teatro. Isso não é governado por regras; cada obra determina sua própria mídia e forma de acordo com sua necessidade" (HIGGINGS, 1978, p.17 *apud* QUEIROZ, 2001, p.116). Partindo de uma leitura sobre essa definição, Liesen (2015), apresenta o que ele considera como um "conceito estético-filosófico", em contraponto ao que ele considera como "conceito técnico artístico" do *medium*, este proposto por Higgins. Para Liesen, na base do entendimento de Higgins da *intermedia* está o conceito do *medium* como "meros suportes técnicos para expressão artística" (2015, p.201). Apesar de operativo e coerente com a necessidade à qual pretendia responder, essa perspectiva para o conceito de *medium*, segundo Liesen (2015), desconsidera o aspecto medial dos objetos artísticos, justamente pelo objetivo de classificar obras de arte que escapavam às classificações já estabelecidas. De acordo com Liesen, sob a definição de Higgins, o *intemedium* e sua

---

<sup>86</sup> "O movimento Fluxus, centrado num grupo de artistas europeus, americanos e asiáticos, esteve ativo entre os inícios da década de 60 e os meados da década seguinte. As suas manifestações preferidas eram os *happenings*, as performances interativas, o vídeo e a poesia, os *objects trouvés*. (...). Neste aspecto torna-se precursor da *Performance Art* e da Arte Conceptual que se desenvolveriam nas décadas de 60 e 70. Dentre os artistas que integraram este movimento destacam-se Nam June Paik, artista coreano-americano que desenvolveu bastantes trabalhos em vídeo e performances musicais, Emmet Williams, Dick Higgins, Al Hansen, Charlotte Moorman, Yoko Ono e, de certa forma, o alemão Joseph Beuys. Reunia, para além de artistas plásticos, alguns músicos, como John Cage". **Fluxus**, em: Artigos de apoio Infopédia [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$fluxus](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$fluxus). Acessado em 03 de julho de 2018.

forma plural *intermedia* definem obras que se encontram conceitualmente entre suportes conhecidos. (LIESEN, 2015, p.200).

Buscando, a origem da palavra latina *intermedium*, formada por duas outras palavras: *inter* e *medium*, e sua incorporação à língua portuguesa como intermédio, entremédio, intermeio, entremeio, Liesen (2015) traz a perspectiva da intermedialidade como “a capacidade de observação de um *medium* a partir de outro *medium*” (p.202). O autor também afirma que a intermedialidade é a possibilidade da presença de um *medium* “a partir da exibição de suas fronteiras. Ela é o que acontece entre os *media*. Não são diferentes materiais que caracterizam a intermedialidade, nem o acréscimo de uma nova camada medial, mas criação de uma nova medialidade” (p.202).

Para Liesen, portanto, a arte aparece como um *medium* privilegiado, possuindo uma função intermedial por excelência, já que atua nos limites das materialidades e funcionalidades do medial e expõe algo que está no entre, e não no medial. Já que a noção da intermedialidade vem assumindo justamente a impossibilidade de representação na intransitividade do *medium*, ela marca essa possibilidade de tradução de um *medium* em outro. Para Liesen,

traduzir, por sua vez, não significa relacionar um simbólico ao outro, no campo da representação e da significação, como uma transferência de sentido, mas é a revelação das estruturas mediais. Como toda tradução é uma distorção, tais estruturas só podem ser apreendidas lateralmente, de forma indireta: intermedial (Liesen, 2015, p.213).

A arte, a partir dessa proposição, coloca as mídias em evidência justamente por sua intermedialidade. Expondo os limites, questionando e transformando as materialidades, coloca em evidência "o entre" das mídias. Olhar para a intermedialidade na arte é voltar a atenção para os procedimentos e técnicas de uma obra partindo do viés da composição e da manipulação da percepção. É uma abordagem voltada para as fronteiras entre as mídias, para as margens que as circulam, delimitam e se transformam em cena. Como diz Adalberto Müller (2012), “na fronteira não se definem os objetos por aquilo que caracteriza sua identidade, mas por aquilo que revela suas diferenças e semelhanças em relação a estes e a outros objetos” (p.12).

### 3.2 As intermedialidades

O campo de estudos sobre as intermedialidades passou a ser considerado um campo autônomo sobretudo em países europeus de língua alemã, acompanhados também do Centre de Recherche sur l'Intermedialité na Universidade de Montréal (CRI), no Canadá, além de alguns pesquisadores de língua francesa e holandesa. Segundo o pesquisador português João Maria Mendes (2011), é atribuída ao teórico da comunicação alemão Jurgen E. Müller uma ressurgência do conceito de intermedialidade no final da década de 1980.

Em 2006, Jurgen Müller reapresenta esse conceito, atualizando-o e defendendo-o como um *work in progress*. Segundo o autor, é preciso compreender a intermedialidade de forma dinâmica, como um processo, ligado a contextos históricos e sociais específicos. Ele reitera a sua operacionalidade em comparação com outros conceitos próximos, como hibridização e intertextualidade, defendendo a pertinência dessa abordagem para a pesquisa. Além disso, o autor traz como um ponto chave para o estudo da intermedialidade a materialidade das mídias. Pensando a intermedialidade a partir da sua etimologia - “estar entre” - colocamos em jogo as diferenças materiais entre as mídias, ou seja, os limites entre elas, reforçando esse aspecto da materialidade. Segundo ele, a pesquisa em intermedialidade deve ter como centro os efeitos sócio-históricos dos fenômenos e pode ser direcionada nas seguintes abordagens: 1) o processo intermedial dentro de certas produções mediais; 2) as interações entre diferentes dispositivos; 3) uma reescritura intermedial da história das mídias. Para Jurgen Müller (2006) mesmo que os contornos conceituais da intermedialidade ainda não estejam claramente definidos, deve ser evidente que as mídias sejam consideradas similares ao processo, onde há interações permanentes entre conceitos mediais que não podem ser confundidos como simples adição ou justaposição. Seguindo a mesma compreensão, Filipa Chambel (2016), considera a intermedialidade como uma rede de conceitos na qual “o objecto de estudo é sempre variável, sendo a sua especificidade definida de acordo com processos e delimitações associados à disciplina em estudo” (p.19).

Seria papel da intermedialidade, portanto, entender de que modo as mídias mediam ou deixam de mediar a realidade, ou como se auto-representam, a partir de suas



relações. Entender como elas constroem a realidade, são construções e, ao mesmo tempo, também são uma realidade. Dentro da perspectiva dos estudos sobre a intermedialidade resultantes do *media turn*, Jurgen Müller (2006) apresenta duas possibilidades correntes nos estudos das mídias. A primária, que se concentra nas diferenças das mídias isoladamente ou na relação entre diferentes mídias. A secundária, na qual a complexidade dos sistemas midiáticos híbridos e a coexistência de mídias é constitutiva de uma nova mídia. Para os estudos de caso, esta pesquisa se concentra nas intermedialidades primárias.

Traçando um histórico da evolução desse conceito em diferentes autores, Isaacsson (2018) diferencia a intermedialidade de noções próximas, como a interdisciplinaridade e a transmediação. Embora essas noções também se voltem para o olhar de aspectos que surgem no contato entre as artes, o olhar da intermedialidade é voltado prioritariamente para interferências entre matérias que compõe a cena sem se dedicar a reforçar ou questionar o que são as disciplinas. Como vimos algumas linhas acima, Jurgen Müller (2006) também diferencia a intermedialidade de campos de estudos próximos, como a intertextualidade e o hibridismo. Apesar dos estudos da intertextualidade estarem na base da sua compreensão, a intermedialidade amplia seus estudos para a relação entre outras mídias e não somente no campo do texto ou discurso, como na intertextualidade. Sobre o hibridismo, o autor repara que seu olhar é sobre a sobreposição resultante de elementos de várias naturezas, enquanto a intermedialidade volta seu olhar mais especificamente para o que está entre mídias.

Em texto introdutório da primeira revista do Centro de Pesquisa em Intermedialidade de Montreal, o professor canadense do Departamento de Literatura da Universidade de Montreal Éric Méchoulan (2003), nos fala que, à primeira vista, a intermedialidade pode parecer um encadeamento de outros campos de estudos com o mesmo prefixo, como a intertextualidade ou interdiscursividade. Mas, diferente dessas duas abordagens, dá ênfase não só para discursos e ideias, mas também para a concretude da matéria. Segundo ele,

A intermedialidade estuda textos, imagens e discursos não apenas como linguagem ou ordens simbólicas, mas também modos de transmissão, aprendizado de códigos, lições. Essas materialidades da comunicação fazem parte do trabalho do significado e da referência, assim como as produções

simbólicas, as ideias não flutuam em um éter insondável ou não são apenas construções espirituais estranhas aos seus componentes concretos. Os efeitos de sentido também são dispositivos sensíveis. Isso não significa que a produção de sentido seria redutível a procedimentos do sensível, mas simplesmente que existem ligações entre o sentido do sensível e o sentido do bom senso, entre o físico (ou o material) e a semântica (ou a ideia) (MÉCHOULAN, 2003, p.10).

Aprofundando mais um pouco, Méchoulan (2003) propõe uma decupagem da palavra intermedialidade em suas duas partes: inter e medialidade. O prefixo inter, comum a linhas de pensamento contemporâneas, vem para ressaltar uma abordagem de que a relação é fundamental. Diferente de um pensamento clássico, que aborda os elementos isoladamente para poder colocá-los em relação, o pensamento contemporâneo insiste sobre o fato de que os objetos são, antes de tudo, nós ou pontos nodais de relações. Estudando também a etimologia do prefixo, o latim *inter* designa o fato de estar no meio de dois elementos, sejam eles espaciais ou temporais. Para Méchoulan (2003), “o fato de estar-entre (*inter-esse*) consiste, então, a se encontrar no meio de duas instâncias; por isso o verbo não designa apenas a distância entre dois lugares, mas também a sua diferença” (p.11). Esse verbo, em latim, apresenta também outro significado, o fato de estar presente, não voltado para si mesmo, mas em relação, em presença relacional. Assim, o prefixo acrescenta à palavra medialidade a importância de uma compreensão das mídias a partir dessa relação. Para Méchoulan (2003),

o *estar-entre* seria, portanto, o que *produz a presença*, os *valores comparados* entre as pessoas ou os objetos colocados em presença, bem como *diferenças materiais* ou *ideais* entre essas pessoas ou esses objetos apresentados (p.11).

Segundo o autor, a medialidade refere-se ao que está no meio e é o meio pelo qual as forças materiais se transforma em signos. A adição do prefixo *inter* para designar “o que está entre o que está no meio” pode parecer um pleonasma, mas serve justamente para deixar claro o duplo jogo presente. Além disso, o prefixo “acrescenta um elemento de reflexividade suplementar, que deixa ainda mais visível os efeitos de imediatismo dos meios e das articulações que os compõem ou que os assombra” (p.22).

Partindo dessa ideia, o conceito de intermedialidade opera em três níveis de análise. No primeiro, fala das relações entre diferentes mídias (mesmo entre diferentes práticas artísticas que utilizam mídias determinadas). Nesse caso a intermedialidade aparece após as mídias. No segundo nível de análise, ele também pode designar o cruzamento de mídias de onde emerge pouco a pouco, uma outra mídia bem circunscrita. Nesse caso a intermedialidade aparece antes das mídias. Em um terceiro nível designa o meio em geral onde as mídias ganham forma e sentido: a intermedialidade está presente, então, em toda prática de mídia. Nesse caso a intermedialidade será analisada em função do que são os meios e mediações, mas também dos “efeitos de intermedialidade”, “produção de presença” ou “modos de resistência” (MÉCHOULAN, 2003, p.22). Dentro desta perspectiva, o estudo dos processos criativos propostos por esta pesquisa se concentram no primeiro nível de análise para poder, assim, entender os efeitos de intermedialidade propostos.

Isaacsson (2012) volta seus estudos sobre a intermedialidade para a presença das novas tecnologias, principalmente das tecnologias de produção de imagens, na cena contemporânea teatral. Para o teatro, as novas tecnologias de produção de imagens (como projeção, telepresença e transmissão ao vivo) se comportam como mais uma possibilidade para a criação de imagens, junto com elementos cenográficos, o texto, silêncios, movimentos dos atores, etc. A autora entende o teatro como “uma arte de composição de imagens” (ISAACSSON, 2012, p.89). As imagens são construídas a partir de uma mídia (ou *medium*), e concretizada pela recepção.

Embora a intermedialidade faça parte da própria definição da composição cênica, nem toda obra apresenta efeito intermedial que, segundo Isaacsson (2012) é “o resultado do convívio de duas mídias para gerar algo novo” (p.93). Assim,

o efeito intermedial se constrói entre as mídias, como um lugar que não estava antes ali. Um lugar cuja natureza encontra-se determinada pelo movimento de articulação entre as mídias, pela dinâmica de interação estabelecida (ISAACSSON, 2012, p.93).

A pesquisadora e professora em Artes da Cena da UFRJ Gabriela Monteiro também aborda a análise de processos criativos cênicos a partir da perspectiva da intermedialidade. Monteiro utiliza o conceito de dispositivo, de Agambem, para

discorrer sobre a intermedialidade. Os espetáculos intermediais, para ela, seriam aqueles que utilizam dispositivos audiovisuais em cena. De alguma forma, a autora aproxima o conceito de mídia do conceito de dispositivo, sem deixar claro, porém, o caminho dessa aproximação. Apesar dos estudos em intermedialidade nas artes cênicas não versarem exclusivamente sobre as novas tecnologias, existe um interesse na cena contemporânea das artes ao vivo sobre a interação entre recursos tecnológicos de captura e reprodução de imagens, principalmente captação e projeção de vídeos. Tanto Monteiro quanto Isaacson se valeram da criação de categorias de intermedialidade nos estudos de caso os quais se debruçaram.

Pela ampla possibilidade do diálogo entre as artes da cena e as tecnologias, Marta Isaacson (2018), propõe que o estudo da cena pelo viés da intermedialidade seja pautado na experiência da cena. Para ela,

o interesse não é comparar as mídias, mas reconhecer o modo como se afetam. Parece mais efetivo partir da experiência promovida pela própria cena e das questões que a situação intermedial específica suscita (ISAACSSON, 2018, p. 29)

Apesar de não ser o foco desta pesquisa aprofundar-se em um tipo específico de intermedialidade, estes trabalhos contribuíram para a investigação da aplicabilidade do conceito na análise de espetáculos. É interessante, portanto, entender como podem ser operativas essas categorias de análise. Trazendo as perspectivas aqui apresentadas, pretendo, no quarto capítulo, me debruçar sobre a prática cênica dos processos criativos escolhidos para uma análise dos modos como as mídias se afetam e como podem ser identificados os efeitos de intermedialidade. Como exemplos de aplicabilidade, trago na próxima seção alguns estudos focados na relação entre cena e tecnologia de produção de imagens, úteis para visualizarmos a operatividade da perspectiva da intermedialidade como metodologia de análise.

### **3.2.1 A intermedialidade entre a cena e as tecnologias de produção de imagens**

A relação entre diversas mídias nas artes cênicas é tratada a partir do conceito de intermedialidade, também por teóricos franceses como Patrice Pavis e Izabela Pluta. Segundo a pesquisadora brasileira Gabriela Monteiro (2014, p.147), esse conceito vem da tentativa de complexificar a experiência cênica da relação entre diferentes dispositivos, sem entendê-los somente como um recurso à criação, mas também como processo artístico. Para Pavis, intermedialidade permite a criação de conceitos estéticos que venha da integração entre diversos elementos e não somente da adição deles, propondo que a pesquisa tenha um olhar para a incorporação das novas mídias nos espetáculos e não de elementos isolados e específicos de cada mídia, o que permite o olhar para uma nova visão dessa relação (PAVIS, 2005, p. 42-43).

Na mesma linha de Pavis, Pluta (2013) nos lembra que a interação entre teatro e novas tecnologias não é recente, e nos lembra as experimentações de Meyerhold com o cinema e projeções no palco na década de 1920, assim como também poderíamos lembrar o pioneirismo de Loïe Fuller ou experiências similares de Erwin Piscator. Para a autora, portanto, para ser considerado um espetáculo intermedial, não basta a presença de novas tecnologias, mas "a relação entre a cena e esses dispositivos deve ser de diálogo incessante" (PLUTA, 2013, p. 13).

Para a autora, a intermedialidade resultante de soluções audiovisuais para a cena, introduz uma outra relação entre tempo e espaço para o artista e público, incitando a uma poética que surge de uma visão prismática, ou de uma relação em rede dos dispositivos em jogo. A partir de projeções e captações de imagens, artista e público se confrontam com um tempo não linear, condensado ou ralentado, irregular e tudo isso em um espaço que se apresenta como fractal. A partir disso, não seria possível dissociar o ator da projeção de vídeo utilizada em cena ou da relação com telepresença, por exemplo. A experiência do público, ademais, não pode ser entendida como independente da relação com a experiência total do espetáculo. A relação dos seres vivos (ator, público) com os dispositivos (projeção de vídeo, câmera de vídeo, espetáculo cênico) é o que promove a experiência cênica.

Segundo Monteiro "os dispositivos não são ferramentas ou objetos que integrados ao espaço teatral são responsáveis pela criação de imagens. Os dispositivos são eles mesmos parte inefável do processo criativo" (2009, p. 148). Da leitura de Pluta e Pavis, Gabriela Monteiro (2009) propõe a pesquisa a partir da relação entre corpo e

imagem que surge da relação entre real e virtual (sendo o corpo um dispositivo real e a imagem um dispositivo virtual) que pode se apresentar de duas diferentes formas: 1) O corpo pode ser tradutor dessa relação, e até atravessado por elas, fragmentado; ou 2) O corpo pode ser potencializado, expandido a partir dessa relação.

Monteiro (2014) traz também, categorias que podem ser úteis para entender a relação corpo-imagem, como forma de ampliar o debate sobre a utilização de dispositivos de produção de imagens na cena. São elas, imagem-referência, imagem-paisagem e imagem-dialógica. Imagens-paisagens são "imagens que, introduzindo texturas, cores e formas, compõem uma poética do espaço cênico que abre um campo de percepção sensorial, ampliando a recepção e o sentido de profundidade de campo" (MONTEIRO, 2014, p. 97). A partir do cruzamento entre essas imagens e os atores em cena, vemos surgir o que Monteiro chama de imagem dialógica, que "vem da inter-relação do corpo com as imagens projetadas na cena" (MONTEIRO, 2014, p.99). Já a imagem-referência é aquela que refere-se a outras obras ou a um registro do próprio processo de criação da obra, em um caráter documental.

Dentre as inúmeras possibilidades de presença de tecnologias na cena, Isaacsson (2012) afirma que é a partir do olhar do expectador que o efeito de intermedialidade acontece, ao testemunhar no momento do "ao vivo". Para isso, a pesquisadora se debruça sobre o vídeo no contexto teatral, identificando modalidades para análise de alguns processos criativos, sendo elas: 1) sintética; 2) amplificadora; 3) dialógica, e 4) de atrito, para pensar as formas como os efeitos intermediais são construídos e como eles compõe a cena. A modalidade sintética é definida pela hibridação, onde elementos reais da cena aparecem no vídeo ou o contrário. Na modalidade amplificadora a imagem aparece para mostrar com mais detalhes ou a partir de um ponto de vista privilegiado algo da cena que não apareceria sem algum recurso, ampliando a imagem proposta. Na modalidade dialógica, a cena se coloca à serviço da criação e da produção da imagem tecnológica, ou seja, as ações dos atores em relação à edição ou captação das imagens-vídeo. Já na relação de atrito, as imagens já estão pré-gravadas e os atores contracenam com as imagens.

Em trabalho mais recente, Isaacsson (2018), não nomeia categorias, porém decupa diferentes possibilidades para a análise da presença do vídeo na cena. Para isso ela sugere que observemos, em primeiro lugar, o modo de produção da imagem: se ao

vivo, se realizada por técnicos ou pelos próprios atores e se essa produção é desvelada em cena ou não. Em segundo lugar, podemos observar características da imagem: se está em movimento ou não, se tem algum elemento que se diferencia da cena ou se a duplica, recorta ou amplia. Caso a produção do vídeo seja ao vivo, podemos reparar também o índice de visibilidade do objeto filmado, se a visão do espectador é total, parcial ou inexistente. Por último podemos observar a natureza do suporte empregado na difusão da imagem: se são dispositivos específicos, industrialmente produzidos (telas e monitores); se são os próprios elementos estruturais da caixa cênica (como cortinas ou ciclorama); se são artesanais; se são simples ou tecnicamente refinados ou se são o próprio corpo dos atores, dentre outras possibilidades.

Essas modalidades surgem do confronto da teoria com a prática e são propostas como ferramentas para a análise dos possíveis efeitos de intermedialidade dos espetáculos teatrais, que, acredito, podemos estender para espetáculos que têm em comum o tempo ao vivo, como as artes circenses, a dança ou a performance. São, também, pistas que podem nos ajudar para observar outras intermedialidades, não somente entre as imagens tecnológicas e a cena, mas também entre corpo e texto, entre imagem e conceito, dentre outras possíveis. Para Isaacsson,

Afinal, tecnológicas ou não, muitas são as mídias possíveis de compor a cena, ilimitadas são as possibilidades de seu agenciamento em cena, múltiplas são as intensidades resultantes da relação intermedial do teatro (2012, p.99).

A proposta conceitual de Isaacsson mostrou-se próxima do meu interesse em abordar os processos criativos escolhidos a partir de um olhar para os espaços criados no contato entre as mídias, em cena. Embora direcione a sua pesquisa para um estudo da multiplicidade de empregos da tecnologia na cena teatral, traz a intermedialidade como um campo de estudo que abarca diferentes diálogos que exploram dispositivos pré-existentes ou construídos especialmente para a cena. Para Isaacsson (2018), "faz-se sempre indispensável, ao exercício da pesquisa, a caracterização do recorte da situação intermedial em análise" (p.30).

Levando em conta a infinidade de relações intermediais possíveis na cena, me propus a identificar, nas análises dos dois processos criativos do coletivo Instrumento de

Ver, os diferentes recursos e efeitos intermediais apresentados. Em entrevista realizada por e-mail, Isaacsson estimulou que eu não usasse as mesmas categorias de análise já existentes, mas que criasse categorias próprias para as intermedialidades dos processos criativos que analiso mais à frente. Então, tomando como referência a criação de categorias operativas para análise dos espetáculos propostas pelas autoras Gabriela Monteiro e Marta Isaacsson, também criei categorias de análise adequadas para cada processo, que especificarei no próximo e último capítulo. Levando em consideração a importância do processo de criação para os trabalhos do coletivo Instrumento de Ver, dividi a análise em dois momentos: o processo e a cena. Os objetivos dessa análise são investigar quais procedimentos e metodologias são empregados na criação e entender as intermedialidades propostas.



## 4. Intermedialidades nos processos criativos do coletivo *Instrumento de Ver*

### 4.1 Intermedialidades em *O Que Me Toca é Meu Também*

#### 4.1.1 Intermedialidades no processo de criação do espetáculo

Embora não falássemos de intermedialidade durante o processo de criação de *O Que Me Toca é Meu Também*, a diretora Raquel Karro trouxe o termo mídia na intenção de utilizar diferentes possibilidades de criação em suportes variados para tratar do mesmo tema. Eram tratados como mídia as fotos impressas, a imagem de grande formato pintada na tela, o vídeo, as músicas, o texto e também o corpo coreografado. Também eram tratados como mídias ou suportes o mecanismo que enrola a tela, a própria tela, o projetor e a tela de projeção, os tecidos, o trapézio, o microfone, a caixa de som que aparece em cena, as placas nas quais estão coladas as fotografias, dentre outros. Essa proposição era compartilhada entre todos os criadores, que se dedicaram a orquestrar, em equipe, como solucionar tecnicamente a presença dessas mídias. Aliás, uma característica forte da direção da Raquel foi realmente conseguir reunir toda a equipe nas principais decisões, fazendo com que todas as áreas estivessem integradas na evolução do processo.

Neste processo, os principais procedimentos criativos intermediais foram as residências e a produção de textos e imagens que dialogavam com o processo. Por residências entendemos encontros criativos intensivos dentro de determinado tema guiado por um provocador, nesse caso a Raquel Karro. Na residência que organizamos para este processo, apresentamos o tema de investigação do espetáculo e convidamos atores, dançarinos e músicos. Foi informado aos convidados que todo o material levantado na residência poderia ser utilizado como material para o espetáculo. Como afirma a diretora em entrevista concedida para esta pesquisa:

vejo no mecanismo das residências artísticas uma oportunidade maravilhosa de troca e reconhecimento de campo. Abrir a equipe por alguns dias, ouvir outros pontos de vista e poder ver as meninas em jogo fora do ambiente a que estão acostumadas, foi fundamental para o nosso entendimento como equipe e nos

fortaleceu quando nos vimos somente os quatro (KARRO, 2017).

Esses “outros pontos de vista” eram de artistas de diferentes áreas. As residências propuseram a atores, músicos, dançarinos e artistas circenses os exercícios para criação que já estávamos utilizando. Essa pluralidade fez com que fosse levantado muito material que foi aproveitado para a criação das cenas, por exemplo, a narração da primeira cena. “Solo” foi montada a partir de narrações provocadas nessas residências. As memórias que compõe o texto e as imagens provocadas no número “circo cigano” também começaram a ser construídas nesta residência, dentre várias outras contribuições. A intermedialidade é constitutiva da ideia da residência, já que coloca artistas de diferentes áreas livres para responder às proposições como quiserem, usando as mídias com que tem mais familiaridade ou não.

Outra abertura às intermedialidades no processo do *O Que Me Toca é Meu Também* foi o diálogo entre os quatro co-criadores Julia, Daniel, Máira e Raquel em um *blog* criado com essa finalidade. Nesse *blog* ficávamos livres para compartilhar referências ou criações em textos, vídeos ou imagens em qualquer formato. Assim, o diálogo entre artistas e diretores acontecia já no âmbito da criação e da utilização das referências, levando à risca o tema do espetáculo. Por exemplo, além de compartilhar referências, criamos e recriamos textos a partir do texto do outro, utilizando recursos de paráfrase, edição ou cópia e construímos algumas imagens que foram fotografadas copiando alguma imagem consagrada (Figura 62).



Figura 62: Imagens criadas no processo de criação do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também*. Fotos de Julia Henning. Obras: "Femme Assise à la Jambe Repliée" (1917), de Egon Schiele (à esquerda, acima) e "Os amantes" (1928), de René Magritte (à direita, abaixo).

#### 4.1.2 Intermedialidades na cena

Partindo do princípio que um espetáculo cênico é intermedial em qualquer configuração, por envolver interações diversas entre corpo, objetos, luz, voz e som, faço aqui uma análise de alguns efeitos de intermedialidade, ou seja, escolhas de relação entre mídias que de alguma forma contribuem para as particularidades dessa dramaturgia do Instrumento de Ver.

Para facilitar essa análise proponho três categorias dos efeitos de intermedialidade explorados pelo espetáculo: 1) sobreposição de mídias; 2) condução e 3) fusional. Um dos movimentos mais claros propostos pela dramaturgia de *O Que Me Toca é Meu Também* é a de alternar momentos de realidade e ilusão, autobiográfico e ficcional, teatro e performance e/ou pessoa e personagem, brincando com esses extremos de modo que um reforce o outro. Como veremos por esta análise, os efeitos de intermedialidade identificados vão completamente a favor dessa proposta.

Um dos recursos utilizados é o de sobreposição de mídias, no qual as mídias não necessariamente interferem uma na outra, mas potencializam-se entre si. No espetáculo, esse efeito busca causar a sensação de que as imagens propostas acontecem ao mesmo

tempo, criando pequenas coincidências que fazem com que cenas extremamente realistas ganhem ares de ilusão. Vemos essa sobreposição, por exemplo, com as imagens impressas das placas na cena que descreve o circo cigano. As placas vão subindo e aparecem ao mesmo tempo em que Maíra descreve o que está na imagem. Ela fala do bolinho de canela ao mesmo tempo em que aparece a imagem do bolinho de canela, como se fosse uma coincidência. Também percebemos a sobreposição em toda a cena da descrição do circo cigano, onde as imagens reais vão se sobrepondo ao texto da Maíra, brincando com a confusão de sentido. Isso ocorre, por exemplo, quando ela dá alguns indícios de realidade, falando do trapézio vermelho que vai aparecer e que de fato aparece e, na mesma fala, indícios de ficção, como quando diz que o homem gordo que está lá atrás é o dono do circo e aparece ao fundo o Daniel fazendo alguma contrarregragem.

Percebemos essa sobreposição de forma muito explícita na cena da cópia do *Youtube*, na qual podemos ver a imagem multiplicada por três: na tela do computador, na tela de projeção e ao vivo, atrás da tela. Nesse caso, a sobreposição captura a percepção do público de forma completamente sinestésica, pela contemplação do movimento triplo proposto na cena. A sensação de realidade provocada pelo momento anterior a esse é quebrada de forma abrupta por som, luz e imagem, trabalhando juntos de forma potencializada.

Outra categoria intermedial identificada é a de condução, na qual uma mídia apresenta-se como condutora ou guia na cena, colocando outra(s) mídias(s) em sua função. Essa condução aparece já no início, quando o som (nessa cena uma voz *em off* com alguns ruídos), por ser uma gravação, dá o tom da movimentação. As intérpretes se movimentam seguindo as indicações da gravação que guiam o tônus dos corpos, a atenção, a qualidade da movimentação proposta, enfim, a cena toda parece guiada pelos sons, como se estivesse sendo criada na hora. Aqui, esse efeito de intermedialidade vem para reforçar o real do espaço que é apresentado nessa cena, ou seja: são artistas que estão ali construindo sua movimentação ao vivo. Outros elementos se juntam a essa proposta: o cenário que se remete à uma sala de ensaio, figurinos de ensaio e pequenos diálogos entre eles, ou seja, comentários que os artistas ficam livres para fazer ao se movimentar, em alguns momentos definidos.

A condução também é utilizada na cena da cópia do *Youtube*, na qual Julia narra a movimentação que Maíra deve realizar no trapézio de forma detalhada e exaustiva. O efeito de intermedialidade resultante da cena reforça a dificuldade e a incapacidade da cópia, dando mais potência para o conflito que simultaneamente motiva o espetáculo e vai fazer a virada dessa cena até então tão real, para um momento de ilusão e lirismo na cena seguinte. Também podemos considerar a narração dos movimentos do gato como um recurso de condução, pois o texto da Maíra é o que conduz os movimentos da Julia no trapézio. Por outro lado, essa condução cria a imagem, ou seja, também conduz a fruição, como se o público pudesse ver a movimentação do gato pelo corpo da trapezista, reforçando a poética da cena.

A terceira categoria de intermedialidade presente é a que denominei como fusional, na qual não podemos reconhecer qual mídia conduz a outra por estarem em perfeita harmonia. É o caso de todas as coreografias nos tecidos, no quadrante, no trapézio, nas quais som e movimento são realizados em cumplicidade, nos fazendo adentrar completamente na contemplação e percepção do movimento. Como esses momentos são os momentos do circo "em si", diferenciam-se dos comentários sobre o circo, reforçando a metalinguagem proposta. Ou seja, falamos sobre o que fazemos e mostramos o que fazemos: som com movimento. Também é o caso do desenho de grandes proporções que desce desenrolando simultânea e harmonicamente com a trilha sonora que acompanha o desenrolar.

Esta análise não exaure de forma alguma os conjuntos de intermedialidades que estão em jogo durante uma apresentação de *O Que Me Toca é Meu Também*. Uma particularidade deste processo que merece ser destacada é a maneira como esse jogo entre intermedialidades é amplificado pelas escolhas dramatúrgicas do espetáculo. Ao trazer para a cena outras poéticas de diferentes fontes para um diálogo criativo, propõe um jogo duplo, um dobrar de intermedialidades instigante, com referências e reflexividades múltiplas. Na próxima seção proponho a análise sobre as intermedialidades de outro processo, o projeto *Geringonça*, que tem uma proposta bem diferente do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também*, mas igualmente rica.

## 4.2 Intermedialidades no projeto *Geringonça*

### 4.2.1 Intermedialidades no processo de criação

O projeto *Geringonça* foi idealizado como um projeto de pesquisa que resultasse não só em cenas, como também em textos e em vídeo, uma mesma pesquisa com resultado em diferente meios. Essa abertura faz com que *Geringonça* seja um projeto com uma proposta de formato e metodologia intermedial. Para isso colocou artistas criadores em diferentes mídias compartilhando os mesmos processos criativos desde o início do projeto, como por exemplo o diretor de vídeo Cícero Fraga ou os desenhistas gráficos Leandro Mello e Bruna Daibert. Bruna Daibert é integrante do coletivo Instrumento de ver desde 2010, tendo criado a identidade visual do coletivo e de quase todos os nossos projetos. Cícero Fraga, diretor da COMOVA, é integrante do coletivo Instrumento de Ver desde 2012 e Leandro Mello começou a parceria conosco somente neste projeto, tendo permanecido nele até o primeiro ensaio aberto, quando precisou sair e deu lugar para Bruna.

Outro ponto a ser ressaltado é que, durante todo o processo, os artistas circenses tinham a liberdade de utilizar qualquer mídia, mesmo que não tivessem domínio de suas técnicas específicas requeridas. Como exercícios de criação fizemos vídeos, poesias, pequenas esculturas e instalações, estimulados pela proposta do projeto.

Diferentemente do processo de criação do *O Que Me Toca é Meu Também*, as propostas cênicas da pesquisa *Geringonça* não passaram em nenhum momento pela criação de números. No processo criativo as cenas não foram pensadas como encerradas em si mesmas, independentes da estrutura do espetáculo, como em um número. Em todos os ensaios abertos a movimentação, as coreografias e as falas se misturavam na cena, assim como as outras mídias, como recursos para a dramaturgia. Neste caso, a relação com os objetos guiou o processo de forma crucial, respondendo qualquer questão que tentássemos colocar à frente. A própria criação da movimentação acrobática surgiu a partir da relação com as cordas e foi direcionada por essa relação.

O projeto *Geringonça* propôs-se também a identificar métodos e procedimentos criativos específicos do grupo que podemos identificar até hoje. Podemos pontuar,

durante todo o processo, a utilização de métodos criativos intermediais não só por propor a criação em diferentes mídias, como também por colocar em evidência suas medialidades. Isso significa que a reflexão sobre a mídia utilizada era ressaltada dentro do próprio material criado e seus limites eram apontados. Dentre os procedimentos criativos intermediais utilizados destacam-se quatro deles que foram muito úteis para a geração de material: 1) as composições; 2) produção de textos e imagens que dialogavam com a sala de ensaio; 3) improvisos; 4) pesquisa e experimentação das medialidades dos objetos.

Chamamos de composições exercícios livres com enunciados limitadores. São pequenas tarefas a serem preparadas fora do espaço de ensaio ou em um momento específico do ensaio reservado para isso, que podem ser trabalhadas individual ou coletivamente, e apresentadas aos outros participantes. Geralmente propomos alguns limitadores relacionados a algum tema, uma duração de aproximadamente dez minutos e a liberdade para usar qualquer mídia: texto, coreografia, desenho, instalação, bricolagem ou qualquer outra e qualquer suporte: cena, vídeo, escritos, objeto. A partir dessas composições as ideias são desenvolvidas em cenas, imagens ou transformam-se em novas ideias. Isso facilita a criação colaborativa pois, mesmo que a composição não seja aproveitada, reverbera no processo de algum jeito, mesmo que só como referência criativa. É também uma forma de diálogo que dispensa a coerência de uma conversa a partir da fala, pois cada um pode se expressar e mostrar possibilidades para o processo a partir da linguagem que estamos trabalhando: a criação artística intermedial ancorada nas artes circenses, mas aberta e porosa às outras artes.

Nas composições, a liberdade para a utilização de diferentes mídias e a apresentação em diferentes suportes abre um caminho bem amplo para a criação de intermedialidades diversas. Nesse processo do *Geringonça*, por exemplo, uma das composições criadas por mim foi a de uma performance/instalação composta por uma televisão de tubo servindo como tela para a projeção da imagem de uma boca de cabeça para baixo falando uma poesia. Para projetar, criei um mecanismo caseiro utilizando uma caixa de sapatos, uma lupa e o meu celular. Atrás dessa televisão eu me posicionava de cabeça para baixo, de modo que a televisão escondesse minha cabeça. A intermedialidade aparece ao evidenciar uma parte do corpo, a boca projetada na tela, como uma lupa. A sobreposição objeto/corpo, que resulta em uma imagem do corpo

deformado também é um efeito da intermedialidade, além do questionamento dos limites da televisão enquanto mídia, ou seja: o efeito de lupa provocado e o projetor à mostra inverteram a função do aparelho, de decodificador de imagem para receptor, resultando em uma outra percepção dessa mídia.

O segundo procedimento criativo do projeto *Geringonça*, a produção de textos, destaca-se como um processo completamente intermedial. O *blog*, dessa vez, serviu como suporte para a publicação de textos criados ao longo do processo e que mais tarde iriam para a revista. Além do *blog*, também mantínhamos uma plataforma no *Facebook* de diálogo entre a equipe, para compartilhamento de referências e produção de conteúdos dentre textos, vídeos e fotografias. A criação de textos seguiu dois caminhos: alguns foram criados em exercícios em sala de ensaio e posteriormente publicados no *blog*; outros foram publicados partindo de alguma provocação para posteriormente irem para a cena ou não. As produções textuais foram intensificadas a partir da colaboração de Édi Oliveira no processo, já que a intermedialidade entre dança e escrita é tema de pesquisa de Oliveira. Em entrevista a esta autora, afirmou:

Também foi muito interessante trabalhar, junto com os pesquisadores, produção textual poética motivada pela descrição dos objetos, em várias camadas (físicas, funcionais, afetivas, memorialistas, etc.), por meio de exercícios de improviso com a palavra, o que gerou textos poéticos potentes e tocantes, dos quais alguns foram usados nos ensaios abertos seguintes (CARVALHO, 2018).

O Manifesto Coisista, por exemplo, foi criado em um exercício de improviso no qual tínhamos que defender o que estávamos fazendo como se fosse um discurso político. Já a Carta de Despedida foi escrita a partir da indicação de escrevermos cartas para os objetos e sua leitura acabou entrando como cena no último ensaio aberto. Alguns textos, depois de criados, serviram como base para a narração do curta-metragem *O Homem Banco* (2016) e conduziram a criação do seu roteiro, dando diferentes sentidos para as imagens. Outros textos foram produzidos no momento de edição da revista, com a necessidade de fechar uma seção para cada tipo de texto. Por exemplo, tínhamos produzidos algumas charadas do tipo "o que é o que é", baseados na



confusão entre características humanas e não humanas por orientação do Édi Oliveira. No momento em que finalizávamos a revista, resolvemos produzir mais algumas..

O terceiro procedimento criativo aqui selecionado e muito utilizado em sala de ensaio durante o processo foi o dos improvisos. Por improvisos compreendemos exercícios com duração previamente estabelecida ou livre, que tenha um interesse investigativo, focado na relação e nas soluções em tempo presente que surgem a partir de uma ou mais regras. Neste processo foram propostos vários improvisos e nas diferentes improvisações as medialidades de cada objeto eram testadas, recolocadas e questionadas o tempo todo. Os improvisos podiam ser corporais, com ou sem fala, individuais ou em grupo. Além disso eles eram relacionais, pois nos colocavam em contato com um ou mais objetos, ressignificando a sua função utilitária e explorando-os a partir da sua movimentação, imitação, encaixe, adaptação ao objeto, etc. Por exemplo, em todos os laboratórios, quando trazíamos algum objeto novo, fazíamos um exercício de improviso para apresentar esse objeto. Podíamos apresentar utilizando qualquer tempo verbal (passado, presente, futuro) e essa apresentação podia ser real ou fictícia. A qualquer momento alguém podia tomar o lugar de quem tivesse apresentando para apresentar o seu objeto ou de outra pessoa.

Édi Oliveira propôs vários exercícios de investigação e pesquisa da medialidade dos objetos, nos quais estabeleceu uma metodologia ampla e sistemática. Como ele mesmo explica:

Nesse sentido, propus, junto ao grupo, que nos quatro dias de encontro comigo, buscássemos investigar os objetos em suas individualidades e singularidades enquanto propriedades físicas e possuidoras de um evidente manancial poético. Assim, direcionamos a pesquisa nesse curto mas intenso período para aprofundar as relações possíveis entre os corpos dos artistas-investigadores e dos objetos, isolando e pesquisando suas características físicas tais como o peso, a velocidade, o trajeto do deslocamento (circular, sinuoso, retilíneo, fragmentado, etc.), o tempo de duração da ação do objeto, como ele respondia à gravidade em queda, e como se movia, em liberdade, após o estímulo inicial do contato humano. Depois, deslocamos essas propriedades para os corpos dos artistas, para observar e identificar as possibilidades de exploração de movimento e quais possibilidades expressivas poderiam surgir desse deslocamento (CARVALHO, 2018).

Essa contribuição de Édi Oliveira trouxe para o campo da reflexão metodológica do projeto diferentes maneiras de colocar em evidência as intermedialidades entre corpo e objeto, muito provocadas pelo diálogo com procedimentos investigativos da dança contemporânea, assim descrito por ele:

A dança também tinha, na dramaturgia dos ensaios, a função de isolar os corpos ou de uni-los (corpos dos artistas e corpos dos objetos), de definir os momentos dos focos de atenção, ou os espaços de ação. Muitas vezes, nos ensaios abertos, o foco migrava dos corpos inanimados dos objetos, para os corpos dos objetos em ação, ou em dança, ou em composição espacial em movimento, outras vezes o foco deslocava-se dos objetos inertes para os corpos objetificados dos artistas em dança, como quando os quatro artistas executavam uma movimentação em que seus corpos se encaixavam e se impulsionavam, como se formassem uma grande engrenagem, ou uma grande *Goldberg Machine* feita de corpos humanos. A dança, por vezes, tinha a função, nos ensaios, de alinhar as relações entre artistas e objetos e entre artistas e artistas, e, por mais que a pesquisa tenha aproximado essas realidades físicas tão distintas, a dança os distinguia, visto que objetos e artistas, por serem fisicalidades tão diferentes entre si, dançavam, cada qual, como suas existências permitiam (CARVALHO, 2018).

A forte relação do Instrumento de Ver com procedimentos criativos da dança, da escrita de textos, criação audiovisual e em outras mídias é acentuada nesse processo, provocando múltiplas intermedialidades. Nesta análise volto o olhar para os ensaios abertos, que foram etapas importantes para reunir as intermedialidades propostas pelo projeto.

#### **4.2.2 Intermedialidades nos ensaios abertos do projeto *Geringonça***

Para uma análise das intermedialidade nos ensaios abertos do projeto *Geringonça* é importante ressaltar a própria intermedialidade na temática da pesquisa: a relação entre corpo e objeto, buscando a proposição colocada pela temática da pesquisa, a de afirmar um lugar não hierarquizado do objeto na cena. Como descreve Édi Oliveira:

No *Geringonça*, os objetos são, ainda, o centro da investigação. Essa relação que é uma tradição dos saberes e dos fazeres circenses é redimensionada na pesquisa. Nela, o objeto é, também, ferramenta para desenvolvimento de habilidades, mas ganha status poético e expressivo independentes. Não se trata apenas dos elementos tradicionais ou já apropriados pelo fazer circense, mas trata-se das coisas, das quinquilharias, dos trecos, das existências inanimadas, das bugigangas, dos bibelôs, das pequenas engenhocas, etc. Esses objetos, essas coisinhas, não estão, na pesquisa, em função do artista, nem a ele subalterno. Ou seja, há relação objeto/artista não hierarquizada, uma relação sempre modulada a ponto de deslocar o objeto do lugar de apoio, para o lugar de presença expressiva autônoma, que apenas precisa de um empurrãozinho ou um apertãozinho no botão. Nesse sentido, quando o objeto ganha em autonomia, parece natural que os pesquisadores se tenham dirigido, também, para a investigação das possibilidades expressivas do circo e do movimento longe do objeto, ou independente dele, ainda que, em *Geringonça*, mesmo quando não em contato com os corpos, os objetos eram os motivadores das possibilidades expressivas dos corpos dos pesquisadores, porque toda investigação partia deles (CARVALHO, 2018).

Partindo deste princípio, proponho aqui o entendimento do objeto e do corpo em cena como mídias, alinhando esse entendimento com a proposições de mídia levantada nesta dissertação: a de modos de expressão ou objetos que organizam a produção de sentido. Portanto, para além da clara dimensão intermedial proposta pelo projeto em seu objetivo de criação para diferentes mídias, como cena, revista e filme, trago aqui também uma análise das diferentes relações que surgiram no contato entre artistas e objetos nos ensaios abertos, entendendo essa como uma relação produtora de intermedialidades. Para esta análise, proponho algumas categorias que podem ser utilizadas para observação tanto das cenas como também das produções textuais e audiovisuais. As várias categorias propostas podem ser agrupadas em quatro grandes grupos relacionados à presença do objeto em cena e seu encontro com o corpo: 1) corpo convivendo com objeto (fala, coreografia, condução, relação, descanso); 2) objeto como objeto (manipulação, organização, suporte/apoio); 3) objeto como corpo (afeto, corpomorfismo, subjetividade do objeto, geringonça); e 4) corpo como objeto (coisomorfismo, mimetismo, desafetação).

Para diferenciação do primeiro grupo, podemos falar das formas como ele aparece sem estar totalmente imbricado na relação com outra mídia, nesse caso o objeto,

mas convivendo com ele: na fala, na coreografia, na condução, na relação ou no descanso. A fala aparece voltada para o objeto ou para o público, sobre o objeto, reforçando as intermedialidades propostas pelo signo da linguagem, com as criações poéticas. A condução de movimentação entre duplas e as coreografias, ou seja, sequências de movimentos determinados, no *Ensaio n.1*. Nesses exemplos citados, a movimentação corporal era realizada em função dos objetos, ou seja, os objetos eram limitadores físicos que se colocavam como organizadores espaciais da movimentação. Também podemos citar momentos de relação entre os artistas e os espaços, quando a proposta era claramente apresentar uma relação entre subjetividades. Como exemplo podemos citar as imagens trazidas no *Ensaio Coisa com Coisa*: os artistas puxando uma carroça; a pausa do momento da fotografia, ou a cena do homem-bala. No *Ensaio n.1* também podemos ver essa relação de forma apresentada nos momentos logo antes do acionamento das duas geringonças. Podemos chamar de descanso o corpo em pausa sem ação determinada. Um corpo pausa como corpo, mesmo que ancorado, apoiado, guardado por um objeto ou por outro corpo. Esse descanso está presente em todos os ensaios e talvez só tenha sido apontada aqui pois é justamente pelo contraste do contato exaustivo com outras mídias que ele aparece como mídia em alguns momentos. Da mesma forma, em diversos momentos, os objetos aparecem como objetos, tendo sua medialidade sublinhada pela intermedialidade surgida na relação com o corpo.

O segundo grande grupo é o do objeto visto como objeto, quando a passividade do objeto em relação ao corpo fica evidenciada: na manipulação, organização e suporte/apoio. A manipulação esteve presente quando, por exemplo, no *Ensaio n.1* Daniel dança manipulando um barril gigante ou quando Julia passa alguns objetos com o pé para o Daniel. Também quando as cordas são trançadas no *Ensaio da Concordança*, ou quando nos movimentamos em cima dos bancos, movimentando-os junto. Outra possibilidade foi a organização como quando tiramos e colocamos os objetos na carreta no *Ensaio Coisa com Coisa* ou os organizamos de diversas maneiras. Os totens também podem ser considerados uma forma de organização dos objetos. Os objetos também aparecem como objetos quando servem de apoio ou suporte para o corpo. Como exemplo podemos citar as movimentações dos corpos pendurados nas cordas, ou quando simplesmente sentamos nos bancos, no *Ensaio da Concordança*.

No terceiro grupo, o objeto também se apresentou em cena como corpo quando, a partir de alguma intermedialidade, conseguíamos trazer alguma característica considerada humana para o objeto: afeto, corpomorfismo, subjetividade do objeto, geringonça. Isso aconteceu, primeiramente, a partir da construção de uma relação de afeto do artista com o objeto. Como quando, por exemplo, no cuidado e atenção com as quais descrevíamos alguns objetos no *Ensaio n.1*, ou quando transformávamos a carreta em um altar de memórias do grupo-família, no *Ensaio Coisa com Coisa*. Proponho aqui o termo corpomorfismo para designar uma categoria de intermedialidade que surge quando a relação entre artista e objeto é invertida, em oposição ao termo coisomorfismo, explicado mais abaixo. Podemos exemplificar com o momento em que Julia se coloca como pilar para a construção de uma mesa onde são organizados alguns objetos no *Ensaio Coisa com Coisa* ou quando os bancos são posicionados em frente ao Vini, Maíra e Julia para uma possível conversa, no *Ensaio da Concordança*. Já a subjetividade do objeto foi mais trabalhada nos textos da revista *Geringonça*, nas charadas ou em alguns trechos da narração do filme *O Homem Banco*, que joga justamente com essa confusão entre humano e objeto. Já as geringonças, como foram batizadas as máquinas de Rube Goldberg, podem ser descritas também como objeto se comportando como corpo, justamente pela impressão de movimento autônomo que ela provoca. Nas geringonças, os objetos se movimentam sozinhos, não por um efeito de ilusão, mas pela própria característica de reação em cadeia.

Finalmente, no quarto e último grupo, podemos falar também das formas como o corpo se apresenta como objeto: coisomorfismo, mimetismo e desafetação. Coisomorfismo é um termo criado no próprio processo criativo para referir-se à identificação do corpo humano com o objeto. Pode ser um efeito intermedial de curta duração quando, por algum momento, o artista esconde alguma parte do corpo com o objeto ou se esconde completamente dentro de um objeto mostrando somente alguma parte do corpo, transformando a imagem do corpo humano a partir da relação corporal com o objeto. Isso acontece no *Ensaio n.1*, quando Julia se esconde atrás da televisão de cabeça para baixo, como se fosse um ser com corpo humano e cabeça de televisão. Ou no *Ensaio da Concordança* e no *Coisa com Coisa*, quando algum dos artistas se embrenha na corda, deixando aparecer pernas ou braços. Também podemos perceber o coisomorfismo como recurso intermedial muito utilizado nas cenas: no ensaio aberto

*Coisa com Coisa*, quando Maíra coloca um cone de sinalização na cabeça, como se essa composição fizesse surgir um corpo humano com cabeça de objeto. Foi um recurso intermedial muito utilizado nas cenas.

Ainda neste quarto grupo, podemos chamar de mimetismo a intermedialidade resultante da reprodução, pelo artista, de qualquer propriedade física do objeto, como peso, forma, textura, funcionamento, função ou seu comportamento em situações como queda, movimento, permanência, dentre outros. Para exemplificar podemos citar a engrenagem humana, que esteve no *Ensaio da Concórdia* e no filme *O Homem Banco*. No ensaio *Coisa com Coisa* também houve vários momentos em que os corpos se mimetizaram com os objetos, como por exemplo o momento em que o Daniel é carregado e guardado pelos outros artistas, quando Maíra fica enrolada nas cordas ou no momento da pausa para a foto. Ou na cena final do *Ensaio da Concórdia*, quando os artistas se colocam um a um no meio dos bancos, como se fosse mais um deles. E, por fim, usando a palavra desafetação para falar de um negativo do afeto, podemos citar alguns momentos em que essa foi um dos efeitos de intermedialidade gerados a partir da relação entre corpos e objetos. Esse é o tema da Carta de Despedida, na qual o ser humano deixa um bilhete despedindo-se e explicando as razões pelas quais prefere se tornar um objeto. Também aparece na cena do *Ensaio da Concórdia*, quando Daniel parece não se importar com a fala dos outros, pois já estaria mais identificado com um banco. A desafetação é também a linha dramática do curta-metragem *O Homem Banco*. No filme, lidamos de várias formas com o fato de que Daniel se identifica mais com um banco do que com os seres humanos que estão à sua volta.

Essas nuances intermediais são apenas algumas das possibilidades de compreensão do frenético jogo intermedial presente no processo *Geringonça*. As categorias criadas não tem o interesse de dar conta de toda a multiplicidade envolvida na cena contemporânea na qual o coletivo Instrumento de Ver se encontra. O olhar para as intermedialidades, porém, já é uma tentativa de abordar a dinâmica dessas relações postas em cena, sem cristalizar os elementos, mas voltando-se para o movimento proposto nas artes ao vivo. Nomear esses movimentos foi uma estratégia que permitiu a identificação de alguns procedimentos criativos utilizados pelo coletivo Instrumento de

Ver e os resultados artísticos propostos por eles. Assim, podemos aos poucos começar a compreender como vem sendo criadas outras poéticas circenses contemporâneas.

## 5. Considerações Finais

O caminho que fui encontrando para a pesquisa do presente trabalho foi coerente com as buscas da prática artística do coletivo Instrumento de Ver. A possibilidade de observar o meu próprio trabalho em uma tentativa de alteridade proposta pela auto-etnografia, a abertura da abordagem metodológica composta como em uma bricolagem e o aproveitamento de oportunidades que surgiram ao longo da pesquisa, como a formação em dramaturgia do circo, ou as entrevistas com os autores que eu dialoguei nesta pesquisa foram essenciais como experiência de pesquisa. Essa experiência é que eu tento traduzir nessa dissertação. Além disso, a opção por olhar para a materialidade das mídias que fazem parte dos processos criativo mostrou-se adequada ao objeto de estudo, já que é esse o interesse do grupo na criação.

Revisitando os questionamentos do coletivo Instrumento de Ver, percebi que algumas reflexões levantadas por esta pesquisa são continuidade de questões que movimentam o grupo em vários projetos. Esta pesquisa deixou clara uma coerência conceitual na prática do grupo que pode não ser evidente a um primeiro olhar. A abertura a imprevistos e o aparente caos da criação artística podem mascarar um direcionamento firme e progressivo nos trabalhos do coletivo. Modos de criação, processos criativos e a pergunta “como nascem os espetáculos de circo?”, por exemplo, foram temas recorrentes do projeto Encontro de Bastidor, que iniciou em 2012. As inquietações do Instrumento de Ver passavam pela necessidade de saber sobre o particular da criação circense:

Nos espetáculos circenses percebemos influências mútuas com todas as modalidades cênicas, um hibridismo de tendências variadas e de ressignificações para o circo enquanto arte independente. Circos de arena, circos de rua, circos de lona ou circos de teatro – algo entre essas diferentes manifestações é delimitado como um espaço em comum. O formato, a técnica, o risco? (LACOURT, HENNING e MORAES, 2012, p.12).

Nesse momento nos questionávamos sobre a importância da criação de números, talvez prévia à criação de um espetáculo. Essas inquietações continuaram e continuam provocando questões sobre as particularidades no processo criativo das artes circenses.



Começamos a perceber, portanto, que para além da estrutura dos espetáculos que criávamos, ou para além de outros questionamentos sobre a forma, a experiência corporal da criação era o que mais nos influenciava de forma permanente – transformando o nosso corpo também transformamos as nossas criações. No projeto Poéticas Circenses Contemporâneas, realizado pelo coletivo em 2017, pautando a resposta à mesma pergunta sobre como nascem os espetáculos de circo. Novamente falamos sobre a criação circense:

Partimos do princípio que as relações em cena são construídas em ato, no contato entre os corpos. A experiência é, portanto, o principal elemento para a dramaturgia. Colocar os corpos em situação de relação nos dá resultados imediatos - estéticos, sensoriais, dramáticos e coreográficos. Aqueles questionamentos, portanto, sobre a necessidade do risco e do corpo em suspensão ou sobre a característica dramática de sucessão de números permeiam constantemente as nossas criações, mas não são nossas fontes de inspiração, nem pontos de partida. Partimos do treinamento extenuante, que obriga nossos corpos a se colocarem em estado de presença, ação e reação. O processo criativo traz esse corpo ativo e reativo como meio e fim cênico. O espetáculo também se constrói pelas capacidades e limites desse corpo (HENNING e MORAES, 2017).

Indagações antigas conseguiram outras respostas com esta investigação sobre intermedialidades e o coletivo. A revisitação do processo criativos do espetáculo *O Que Me Toca é Meu Também* e do processo da pesquisa *Geringonça* mostrou que as intermedialidades que aparecem em cena são consequências de um caminho criativo cênico e são também provocadas pelos métodos criativos de forma deliberada, cruciais na poética do coletivo Instrumento de Ver. A diferença entre os dois processos artísticos do coletivo Instrumento de Ver nos coloca, também, frente à diversidade própria do coletivo, aberto a projetos de diferentes características. A relação com as mídias é bem diferenciada nos dois processos. *O Que Me Toca é Meu Também* é um espetáculo que trabalha a intermedialidade de forma assumida e potente em cena, trabalhando com efeitos que potencializam recursos que delineiam a dramaturgia. Já o projeto *Geringonça* foca a intermedialidade no próprio processo, propondo uma criação voltada para diferentes meios, o que também é uma proposta clara de olhar para as

intermedialidades. Entretanto, mesmo com todas as diferenças, podemos reconhecer alguns elementos comuns.

Fazendo um paralelo entre os dois processos aqui estudados, tão diferentes entre si em proposta, forma e conteúdo, podemos aproveitá-los como dois pontos de uma mesma trilha, o que nos ajuda a apreender alguns elementos presentes nas criações do coletivo. Em ambos, a contrarregragem de montagem e desmontagem dos aparelhos é sempre realizada na cena e, muitas vezes, pelos próprios artistas ou, então, assume-se a figura do técnico e seu lugar dentro do universo do circo, em uma abordagem metalinguística. A presença em cena desses mecanismos cênico-dramatúrgicos, podemos dizer, recoloca-os como mídias, indo para além das suas características instrumentais, no sentido que aponta Rodrigues (2015). Também podemos perceber que, em ambos os processos, os exercícios de criação acabam virando cenas, vai sendo criada uma intimidade entre artistas e mídias que ultrapassa o domínio técnico-instrumental. Essa intimidade faz com que os limites entre as possibilidades técnicas de utilização dessas mídias se expanda: por exemplo, não importa se não sou um especialista em *Goldberg Machine* se faço uma com tanta maestria. Assim como na relação com a fala, a dança, a escrita. Não importa se não sou poeta se a criação de um texto assume uma grande importância nos processos, sendo influenciadas e influenciando a criação cênica, resultado poético de uma pesquisa intermedial intensa. O que importa, portanto, são os efeitos de intermedialidade que esses usos trazem para a dramaturgia.

Esse olhar para os elementos materiais em cena como mídias, de certa forma provocou uma reflexão mais ampla sobre a importância da presença de aparelhos, engenhocas e objetos na cena. Essa reflexão pôde concluir que existe uma particularidade nessa relação cênica com os objetos, aparelhos e mecanismos no circo; uma particularidade de apresentá-los em cena como mídias e de provocar uma relação entre corpo e objeto intermedial. Podemos perceber isso nas análises dos estudos de caso desta dissertação mas também na própria reflexão teórica e historiográfica sobre o circo e, mais especialmente, em toda a sua história, há milênios. Talvez essa seja uma pista para uma discussão menos romantizada sobre a construção de espetáculos de circo, que fuja de uma idealização e parta para o que se treina, o que se ensaia, o que se coloca em cena e como o artista se coloca em cena, também demandado nas provocações das

cartas abertas de Bauke Lievens. Suas cartas desnudaram propostas românticas nesse olhar para o circo e, por outro lado, ajudaram a confirmar caminhos de abordagem na pesquisa do circo. Um deles foi exatamente essa importância em estabelecer um olhar para a relação entre os aparelhos e objetos, na pesquisa prática e também teoricamente. Lievens fala desta relação, buscando caracterizar as transformações nas artes circenses no último século a partir desse olhar:

O circo tradicional coloca o ser humano em uma relação de supremacia e domínio sobre os objetos no picadeiro (outros corpos, animais, materiais circenses), mas a técnica em si também funciona como um dispositivo que disciplina o corpo: é moldada por um padrão específico de perfeição e desta forma a sua identidade é apagada. O artista do circo tradicional, com a função de ser heróico, então aparece como um mero corpo anônimo – sem sentido e sem subjetividade. Para que o circo é capaz de encenar subjetividades e identidades contemporâneas, é crucial que comecemos a experimentar as diferentes relações com os nossos aparelhos, técnicas e/ou objetos. A relação entre o corpo e o objeto já mudou drasticamente ao longo dos últimos vinte anos. Passou o domínio físico sobre as trajetórias do objeto (circo tradicional e Novo Circo) para o objeto dominando as trajetórias do corpo (circo contemporâneo). Esta é uma mudança muito importante e que talvez reflita ou englobe a nossa experiência contemporânea do mundo. Assim como a compreensão da ação humana como fundamentalmente trágica, ela conecta o circo com a cultura e com os tempos em que vivemos (LIEVENS, 2017).

Mesmo entendendo a artificialidade das distinções entre circo tradicional, Novo Circo e circo contemporâneo, já que as transformações são fluidas e rizomáticas, elas foram úteis neste processo de pesquisa que buscou compreender procedimentos de criação. Considero, portanto, que as auto-nomeações criadas para dar conta de diferenciações, influenciam e reverberam nas práticas artísticas. Quando alguma ação circense se diferencia de outra ao se posicionar como tradicional ou contemporânea está também optando por estéticas, abordagens e processos artístico-conceituais as quais ele identifica como ligadas a esses termos. Claro que temos que ter cuidado para que essas diferenciações não sejam limitadoras de acessos ou impositoras de uma estética no trabalho artístico, como nos lembra Ermínia Silva (2018). Para ela, essa conceptualização está, muitas vezes, relacionada a uma disputa de poder, e devemos

sempre nos perguntar a que está servindo a utilização desses conceitos e se eles nos são úteis ou não como ferramentas para a pesquisa.

Respondendo a essa provocação, no caso desta pesquisa, como meu interesse foi justamente sobre as formas de apresentar as mídias e suas intermedialidades resultantes dentro de processos artísticos circenses, me interessou saber onde essa proposta se localizou dentre as transformações ao longo do último século. Mesmo entendendo essas transformações como parte de um processo descontínuo mas cumulativo e não necessariamente rupturas, pude identificar as tendências que levaram o coletivo Instrumento de Ver a propor tais pesquisas, sem pretender identificá-las como isoladas desse processo histórico. Considero, portanto, que a criação e utilização dos conceitos de Novo Circo, circo tradicional e circo contemporâneo fazem parte desse processo histórico. Temos que ter bastante atenção, porém, para não utilizá-los como limitadores do nosso entendimento de circo ou como proposições que enquadrem as estéticas das nossas criações, ignorando as infinitas possibilidades poéticas de qualquer linguagem artística e suas práticas e conceitos sempre em transformação.

A contextualização dos processos mostrou que não foi uma aposta vazia voltar o olhar para as materialidades da cena do Instrumento de Ver, ou seja, o corpo e os objetos. As análises permitiram a compreensão da complexidade envolvida nos procedimentos criativos do grupo, complexidade essa alinhada com as diferentes relações do circo com seus objetos ao longo do tempo. Concordando com Lievens:

Podemos também considerar a relação do corpo virtuoso com os objetos externos a ele, sejam eles adereços ou peças de aparelho (um trapézio, um balanço, uma bola de malabarismo) ou os corpos de outros artistas. Em um ensaio de 2009, o filósofo italiano Giorgio Agamben propõe uma distinção dos seres em dois grandes grupos: 'de um lado, os seres (ou substâncias) que vivem e, do outro lado, os aparelhos nos quais os seres vivos são incessantemente capturados'. A sua compreensão de um aparelho, com base no trabalho de Foucault, engloba 'literalmente, qualquer coisa que tenha de alguma forma a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou proteger os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos' da própria linguagem, telefones celulares, cigarros, caneta e computadores. Um tema, então, para Agamben, é a terceira categoria que resulta da relação, ou 'luta implacável', entre os seres vivos e os aparelhos. O estudioso de dança, André Lepecki, já aplicou o

entendimento de Agamben, que trata dessa divisão entre os seres vivos e os aparelhos, para a dança contemporânea e *performance*, mas o circo parece ser, por excelência, o campo de batalha no qual a ‘luta implacável’ de Agamben, entre os seres humanos e os dispositivos pode ocorrer.

A aproximação feita por Lievens entre objetos, aparelhos circenses e o conceito de dispositivo apresentado por Agambem é também um movimento de localizar as artes circenses nas discussões sobre a contemporaneidade. Ao longo da pesquisa também senti essa necessidade, e assim como Lievens, trago essa relação entre artistas e objetos em primeiro plano, porém sob outro prisma. A escolha em tratar dessa relação pela abordagem da intermedialidade foi consequência da análise dos processos criativos. Ao revisitar, descrever e rememorar os processos foi impossível ignorar que as relações entre artista e aparelho ou entre corpo e objeto tem para o coletivo Instrumento de Ver. A aproximação conceitual entre objeto e mídia foi, portanto, coerente com a proposta artística do grupo. A partir do momento em que colocamos os objetos como interlocutores, questionamos a sua característica utilitária e os apresentamos em cena tal como mídias criativas e co-criadoras.

Seria interessante, então, uma pesquisa sobre diferentes processos criativos que pudesse identificar e analisar outras intermedialidades para que possamos entender a diversidade das poéticas circenses contemporâneas. Este trabalho foi um movimento no sentido de compreender como o circo propõe sua poética atualmente, tendo como princípio a importância de um olhar para as materialidades em cena. Mesmo compartilhando de um lugar epistemológico que considera a percepção e a materialidade como abordagem para a pesquisa em artes, não aprofundi nos princípios filosóficos o tanto quanto apreciaria dentro desta perspectiva, sendo esse, portanto, um possível direcionamento para pesquisas futuras.

A discussão sobre as materialidades da cena acompanham, porém, reflexões contemporâneas sobre as artes, o que faz desta pesquisa uma contribuição interessante para uma das várias lacunas no acompanhamento teórico e reflexivo das produções circenses contemporâneas. Essa contribuição se alinha com um dos objetivos iniciais da pesquisa, o de incluir o circo nos estudos acadêmicos sem abordá-lo dentro de uma

perspectiva romântica e cristalizada à qual parece estar condenado durante muito tempo, mas sim a partir de um olhar objetivo para seus procedimentos criativos.

Longe de querer tomar conclusões generalizantes sobre esses procedimentos, é preciso afirmar que as escolhas epistemológicas e metodológicas desta pesquisa foram moldadas ao longo do caminho, tentando acolher a diversidade já encontrada nas produções do coletivo Instrumento de Ver. Os interesses artísticos e conceituais do grupo não são exceções no contexto das produções artísticas atuais. Se considerarmos as discussões provocadas por André Lepecki (2012), por exemplo, vemos que, também para a dança, a relação entre corpos e objetos apresenta-se atualmente em um lugar de atenção. Segundo o autor, podemos observar “uma proliferação de uso de coisas, objetos, tralha em vários trabalhos de dança experimental e *performance art* recentes” (p.93). Podemos observar, também, uma forte tendência de produções de teatro<sup>87</sup> e circo contemporâneas em explorar essa relação<sup>88</sup>.

A hipótese de que essa relação é significativa para a compreensão do circo enquanto meio, enquanto linguagem artística específica ganhou com essa pesquisa fortes indícios de comprovação e mostrou-se um tema com muitas possibilidades que podem desdobrar-se em outras pesquisas. Uma possibilidade é seguir as pistas colocadas por Lepecki (2012), aplicando sua observação de variações possíveis sobre a relação entre seres humanos e objetos e seguir a proposta de provocar novas relações, “onde tanto objetos como sujeitos se libertam do jugo do *dispositif*-mercadoria e de noções de instrumentalização” (p.93). Lievens (2017) aponta para seguirmos por este caminho nas práticas circenses, o que é também a escolha artística do coletivo Instrumento de Ver. Ficam, portanto, questões a serem desenvolvidas ou aprofundadas adequadamente em outros estudos e investigações, principalmente as que relacionam os conceitos de mídia e de dispositivo.

Os diferentes níveis de intermedialidade tem sido investigado pelas Teorias das Mídias ou Estudos da Mídia, e podem também serem indícios de futuros trabalhos que

---

<sup>87</sup> Para exemplificar, podemos citar Enrique Diaz e Cia dos Atores (RJ), Cia Hiato (SP), Jonathan Andrade (DF), Cristiana Jatahy (RJ), Ricky Seabra, os espanhóis Hermanos Oligor e o gênero Teatro de Formas Animadas.

<sup>88</sup> Como alguns exemplos podemos citar os artistas circenses franceses Johan Le Guillerm, Phia Ménard e Camille Boitel, as companhias francesas Cie Pre-O-Coupé e Cie Chabatz d'entrer, a companhia suíça Rigolo, os irmãos brasileiros Pedro e Luis Sartori do Valle, o artista brasileiro Phillipe Zion, os grupos circenses brasileiros Cia Suspensa em Belo Horizonte, Udi Grudi e Nós no Bambu, em Brasília, dentre vários outros.

se aprofundem mais nas múltiplas camadas de relação entre as mídias. Tal empreitada também pode e deve ser verticalizada nas artes cênicas e performativas, pela histórica presença das relações intermediais em suas poéticas, assim como pela crescente contundência que elas vem ganhando em diferentes linguagens artísticas em nossas contemporaneidades. No circo, particularmente, o olhar sobre essas relações pode contribuir para um acompanhamento das suas transformações que respeite as particularidades dos seus processos criativos e do seu percurso ao longo do tempo, sem reduzir o circo a um imaginário romântico que persegue e limita a compreensão da sua diversidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros Ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko: Chapecó (SC): Argos, 2009.

BALTAR, Claudio. *Como nascem os espetáculos de circo?* (2012). Em: INSTRUMENTO DE VER. **Encontro de Bastidor: pelo projeto Identidade do Circo Candango**. Brasília: Traços Aéreos: 2012.

BOLOGNESI, Mário F. *Circo e teatro: aproximações e conflitos*. Em: **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas**. Nº6. São Paulo: ECA/USP, 2006.

BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. **Ensaios de um corpo circense**. Dissertação de mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

CARVALHO, Edilson Oliveira de. Entrevista concedida por escrito à Julia Henning e Maíra Moraes. Brasília, 2018. Não publicada.

FERREIRA, Marcos Francisco Nery. *No Vertiginoso Picadeiro Soviético*. Em: **REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 15 - 2010.2**. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/558>, 2010. Acessado em 10 de maio de 2017.

FORTIN, Sylvie e GOSELIN, Pierre. *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. Em: **ARJ**, Brasil, vol. 1/1 (p. 1-17). Jan./Jun., 2014.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Em: **Revista Cena**, edição n. 7. Tradução de Helena Maria Mello. 2009.

GOUDARD, Philippe. **Arts du cirque, arts du risque : instabilité et déséquilibre dans et hors la piste**. Lille: Diffusion ANRT, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arts du cirque, arts du risque : Impermanence, instabilité et déséquilibre dans et hors la piste**, ANRT/Montellier 3, 2005. Tese de doutorado em Artes do Espetáculo, Université de Montpellier 3 sob orientação de Pr Gérard Lieber, 2005.

\_\_\_\_\_. **Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque**. Editions espaces 34, Saint-Gély-du-Fesc, 2010.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida à Julia Henning e Maíra Moraes. Auch, França, 2018. Disponível em vídeo, não publicada.



GUY, Jean-Michel. **Avant-garde cirque!: les arts de la piste en revolution.** Paris: Autrement, 2001.

HENNING, Julia, LACOURT, Daniel e MORAES, Maíra. *Como nascem os espetáculos de circo?* Em: INSTRUMENTO DE VER. **Encontro de Bastidor: pelo projeto Identidade do Circo Candango.** Brasília: Traços Aéreos: 2012.

HENNING, Julia e MORAES, Maíra. **Criando um jeito de criar.** 2012. Disponível em: < <http://www.instrumentodever.com/poeticas/DAY/MONTH/YEAR/TITLE>>. Acessado em 14 de julho de 2017.

INSTRUMENTO DE VER. Blog Geringonça. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/geringonca>. Acessado em 10 de janeiro de 2018.

INSTRUMENTO DE VER. **Encontro de Bastidor:** pelo projeto Identidade do Circo Candango. Brasília: Traços Aéreos: 2012.

ISAACSON, Marta. *Entre Dois, Cena e Imagem em Captação ao Vivo.* Em: **Revista Cena,** Porto Alegre, n. 25, p. 25-35 mai-ago 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acessado em 12 de maio de 2018.

\_\_\_\_\_. *Cena multimídia, poéticas tecnológicas e efeitos intermediais.* Em: **Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade.** org. Antonia Pereira, Marta Isaacson e Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012

\_\_\_\_\_. *Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem.* **ArtCultura,** Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. 2011. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta\\_isaacson.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta_isaacson.pdf)>. Acesso em 23/11/2016.

KARRO, Raquel. *Como nascem os espetáculos de circo?* (2012) Em: INSTRUMENTO DE VER. **Encontro de Bastidor: pelo projeto Identidade do Circo Candango.** Brasília: Traços Aéreos: 2012.

\_\_\_\_\_. “Números aéreos do Teatro de Anônimo: inventando necessidades”. Em: MAGRI, Ieda e ARTIGOS, João Carlos (org). **Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência.** Aeroplano: Rio de Janeiro, 2008.

LIESEN, Maurício. *O entre do meio: re-flexões sobre o conceito de intermedialidade.* Em: **Aguiar, Daniella; Queiroz, João (Eds.). Anais do 1º Congresso Internacional de Intermedialidade 2014 [=Blucher Arts Proceedings, v.1 n.1].** São Paulo: Blucher, 2015.

\_\_\_\_\_. "Excommunicatio – Ensaio para uma teoria negativa da comunicação". Tese. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

LIEVENS, Bauke. **Primeira carta aberta ao circo**: a necessidade de uma redefinição. Tradução de Carmelita Benozatti. Disponível em: <http://www.panisecircus.com.br/carta-aberta-ao-circo-de-bauke-lievens-dramaturga-belga-e-um-convite-a-reflexao-diz-a-artista-erika-stoppel-do-zanni/>. Acesso em 05 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Segunda carta aberta ao circo – o mito chamado circo**. Tradução de Julia Henning. Disponível em: <http://www.instrumentodever.com/poeticas/sde9p5d7d9ew7hntyfrt2ez4nelt7b> . Acesso em 05 de julho de 2017.

LEPECKI, André. *9 variações sobre coisas e performances*. Tradução de Sandra Meyer. Em: Urdimento n.19, Nov. 2012.

MÉCHOULAN, Éric. *Intermedialités : Le temps des illusions perdues*. Em: Naître n.1P. Centre de Recherche sur l'Intermedialité, 2003. Disponível em: [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches\\_champ\\_principal.asp?lang=en](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp?lang=en). Acessado em 15 de junho de 2018.

MENDES, João Maria. **Introdução às Intermedialidades**. Escola Superior de Teatro e Cinema: Lisboa, 2011.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Intermediabilidade na cena contemporânea: o uso de dispositivos audiovisuais em "Justo Uma Imagem" e "Otro"*. Em: **Revista Urdimento**, v.1, n.22, p145-156, julho de 2014. Disponível em: [http://intermediareview.com/images/revistas/edicao2/Atas\\_III\\_art1.pdf](http://intermediareview.com/images/revistas/edicao2/Atas_III_art1.pdf). Acessado em 20 de novembro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Poética Cênicas em Espetáculos Intermediais: Imagem e Presença*. Em: **Revista O Percevejo**. Vol. 05, Número 02, Julho-Agosto/2014, p. 95-105. Disponível em: [http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3772/pdf\\_1312](http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3772/pdf_1312) Acessado em 25 de novembro de 2015;

MÜLLER, Adalberto. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre, RS: Sulina, 2012.

\_\_\_\_\_. *As contribuições da teoria da mídia alemã para o pensamento contemporâneo*. Em: **Pandaemonium germanicum** 13, 2009, 107-126. Disponível em: [www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum) Acessado em 20 de julho de 2017.

MÜLLER, Jurgen E. *Vers l'intermedialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence*. Em: **Dossier Médiamorphoses**, 2006, 99-110. Disponível em: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/?sequence=1>. Acessado em 02 de março de 2018.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro, cinema.** São Paulo. Perspectiva. Tradução de Sérgio Silva Coelho, 2005.

PLUTA, Izabella. *L'intermédialité et le processus créatif. L'artiste de la scène entre création et recherche.* Intermedia Review 2. Inter Media, **Études d'Intermédialité.** no2, 1ère série, avril 2013, pp.11-22 Disponível em: [http://intermediareview.com/images/revistas/edicao2/Atas\\_III\\_art1.pdf](http://intermediareview.com/images/revistas/edicao2/Atas_III_art1.pdf) acessado em 25 de novembro de 2015.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. "Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)", tese de PHD, Senate House, University of London, 2001.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da e ECKERT, Cornelia. *Etnografia: saberes e práticas.* Em: **Ciências Humanas: pesquisa e método** (org) Céli Regina Jardim Pinto e César Augusto Barcellos Guazzelli. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

RODRIGUES, Adriano Duarte. *Afinal o que é mídia?* Em: CISECO, 2015, Japaratinga, AL. Disponível em: <http://www.ciseco.org.br/index.php/noticias/280-adriano-duarte-rodrigues-afinal-o-que-e-a-midia>. Acessado em 10 de maio de 2018.

SILVA, Ermínia e ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o Circo em Cena.** Rio de Janeiro, RJ, 2009.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007.

\_\_\_\_\_. "O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX". Dissertação de mestrado em História. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ensino de Arte Circense no Brasil: Breve histórico e algumas reflexões.* 2013.

Em:

[http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3442:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=189:erminia-silva&Itemid=510](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3442:o-ensino-de-arte-circense-no-brasil-breve-historico-e-algumas-reflexoes&catid=189:erminia-silva&Itemid=510). Acessado em 10 de junho de 2018.

\_\_\_\_\_. *A linha do tempo das Artes Circenses.* Em: [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1910:%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1910:%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424). Acessado em 24 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida à Julia Henning, pela internet, 2018. Disponível em arquivo MP3, não publicada.

VEILLEUX, Allain. *Fragmentos acerca da criação de um número aéreo*. Em: MAGRI, Ieda e ARTIGOS, João Carlos (org). **Teatro de Anônimo: sentidos de uma experiência**. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2008.

WALLON, Emmanuel. **O Circo no Risco da Arte**. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.