



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS CRIATIVOS  
DOS ESPETÁCULOS *DE PAETÊS* E *AVENCA* DA  
*TRUPE DE ARGONAUTAS*

Súlian Princivalli

Brasília/2020



Universidade de Brasília

Súlian Princivalli

REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS CRIATIVOS DOS ESPETÁCULOS *DE PAETÊS E AVENCA DA TRUPE DE ARGONAUTAS*

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: Professora Dra. Rita de Almeida Castro

Brasília/2020

SÚLIAN PRINCIVALLI

REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS CRIATIVOS DOS ESPETÁCULOS *DE PAETÊS E AVENCA DA TRUPE DE ARGONAUTAS*

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.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Professora Doutora Rita de Almeida Castro**  
**UnB – Orientadora**

---

**Professora Doutora Ana Cristina Colla**  
**UnB**

---

**Professora Doutora Alice Stefânia Curi**  
**UnB**

---

**Professora Doutora Fabiana Marroni Della Giustina**  
**UnB**

**Aprovado em 16 de outubro de 2020**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC198r Campos, Súlían Brandão de Souza Princivalli  
REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS CRIATIVOS DOS ESPETÁCULOS DE  
PAETÊS E AVENCA DA TRUPE DE ARGONAUTAS / Súlían Brandão de  
Souza Princivalli Campos; orientador Rita de Almeida  
Castro. -- Brasília, 2020.  
340 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Processo de Criação. 2. Dramaturgia. 3. Híbridismo. 4.  
Trupe de Argonautas. 5. Circo-Teatro-Dança. I. Castro, Rita  
de Almeida, orient. II. Título.

**À tripulação que viveu esta aventura comigo.**

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é parte de uma aventura que pretendo continuar a viver ao lado dos meus companheiros de viagem. Cito o nome de pessoas que estiveram presentes nos processos de criação dos projetos referidos nesta dissertação, mas que, sobretudo, foram muito relevantes em meu crescimento como artista e ser humano. Portanto, gostaria de agradecer a todos os que fizeram parte da tripulação desta nau chamada *Trupe de Argonautas*, mas especialmente àqueles com os quais tive mais contato nos anos em que estive presente: Ana Sofia Lamas, Adriano Roza, Cyntia Carla Santos, Dara Audazzi, Emanuel Santanna, Diogo Mafra, Iara Zannon, Karen Sakayo, Livia Bennet, Luciano Czar, Raphael Balduzzi, Rodrigo Amazonas, Thiago Enoque, e em especial Pedro Martins, com quem sempre pude contar. Aos parceiros da *Trupe*: Marcelo Augusto Santana, Mateus Ferrari, Diogo Cerrado, Diogo Vanelli e Sara Mariano. Fica também minha gratidão a todos que passaram pelo grupo e deixaram seu legado para que a *Trupe de Argonautas* chegasse até aqui: Rodrigo Lelis, Graziela Bastos, Breno Metre, Chico Bruno, Giselle Gorgônio, Márcio Minervino, Christian Paz, Marley Medeiros, Alexandre Adas, Drizana Alarcão, Caetano Maia, Marcia Lusalva, Isabela Bianor e Luênia Guedes.

Sou grata aos meus amigos e parceiros de trabalho que cruzaram esses mares antes de mim e me mostraram que era possível. Foram inspiração. São eles Rodrigo Fischer, Luana Proença e especialmente Valéria Rocha e Manuella Leite que, em uma conversa, desfizeram minhas amarras, me empurraram para o mar e me fizeram crer que “navegar é preciso”. Também deixo expressa aqui minha eterna gratidão pela parceria de sempre que tenho com Guilherme Monteiro, companheiro de jornada. Não poderia deixar de agradecer a minha terapeuta querida Gita Selvati, que torceu tanto por mim e me deu suporte energético para esta vivência.

Agradeço de todo o meu coração à minha gentil orientadora Rita de Almeida Castro, que me indicou o Norte. Conduziu tudo com tanta leveza e me tratou com extrema ternura nos momentos mais difíceis que enfrentei, e não foram poucos nesta aventura até aqui. Rita teve um olhar humano e amigo e ao mesmo tempo soube ponderar e me guiar em todas as minhas escolhas nos mínimos detalhes desta dissertação. Acho que nunca conheci alguém tão calmo e sensível. Ela me iluminava a cada encontro. Agradeço também a dedicação dos professores Cesar Lignelli e Alice Stefânia Curi pelas contribuições detalhadas e essenciais como membros (as) da banca de qualificação. Registro minha gratidão pela disponibilidade da

banca final formada por Ana Cristina Colla, Fabiana Marroni Della Giustina e novamente por Alice Stefânia Curi.

Um agradecimento muito amoroso a André Bandeira, Marina e Camila, que estiveram do meu lado durante todo o tempo de pesquisa e escrita e que deram brilho aos meus dias e um ânimo diferente para acordar com garra. Gratidão pelos vários cafés da manhã na cama! Um agradecimento mais que especial à minha família, que sempre me deu suporte em todas as instâncias da minha vida, em especial a minha mãe Paula pela maneira carinhosa de me incentivar, sempre tentando me fazer acreditar que era possível e que no fim da travessia, eu sairia vitoriosa. Ela sempre expressou seu desejo que eu conseguisse finalizar este processo. Outra pessoa fundamental foi minha irmã Andréa que me ofereceu seu tempo em longas conversas, onde ela sempre me instigou a pensar sobre o tema deste trabalho de uma forma diferente, sem contar na grande ajuda de ler e verificar qualquer erro que pudesse estar contido em minhas palavras. Sou o que sou graças aos meus pais e irmãos!

*Em relação a todos os atos de iniciativa e criação, existe uma verdade elementar cujo desconhecimento destrói ideias e projetos brilhantes; no momento em que a pessoa se compromete de forma definitiva, a Providência também age.*

*Toda sorte de coisa para ajudar a pessoa, coisas que nunca teriam ocorrido. Todo um fluxo de eventos brota da decisão, fazendo surgir em favor da pessoa toda espécie de incidentes, encontros e assistência material imprevistos, que nenhum homem sonharia pudessem lhe cruzar o caminho.*

*Faça o que fizer, ou sonhe fazer, comece já. A ousadia traz com ela genialidade, força e magia.*

*Goethe*

## RESUMO

Esta dissertação apresenta parte da trajetória de quinze anos da *Trupe de Argonautas*, grupo de Brasília que vem trabalhando com fusão de linguagens. Através de um estudo de caso dos espetáculos *De Paetês* e *Avenca*, aborda-se temas sobre processo de criação em coletivo, dramaturgia expandida e o diálogo entre circo, teatro e dança, que tem sido base dos trabalhos do grupo. Dentro destes assuntos percorre-se alguns pontos como as experiências técnicas que levaram a este tipo de trabalho desenvolvido na companhia, os riscos eminentes da prática circense, a intuição como ferramenta de criação e os conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso como diretora.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo de Criação; Dramaturgia; Hibridismo; *Trupe de Argonautas*, Circo-Teatro-Dança.

## ABSTRACT

This dissertation presents part of the 15-year trajectory of the *Trupe de Argonautas*, a group from Brasília that has been working with language fusion. Through a case study of the shows *De Paetês* and *Avenca*, it addresses themes about the collective creation process, expanded dramaturgy and the dialogue between circus, theater and dance, which has been the basis of the group's work. Within these subjects, some points are covered, such as the technical experiences that led to this type of work developed in the company, the eminent risks of circus practice, intuition as a creative tool and the knowledge acquired throughout my career as a director.

**KEYWORDS:** Creation Process; Dramaturgy; Hybridism; *Trupe de Argonautas*, Circus-Theater-Dance.

## BREVE CONTO SOBRE OS ARGONAUTAS<sup>1</sup>

Conforme a mitologia grega, os *Argonautas* eram tripulantes da nau *Argo* que, segundo a lenda, foi até a Cólquida (atual Geórgia) numa perigosa expedição em busca do *Velo de Ouro* (ou *Velocino de Ouro*<sup>2</sup>). Usando informações astronômicas, a mitologia e a precisão dos equinócios, o cientista inglês Isaac Newton calculou a data do início da expedição como sendo o ano 939 a.C.

Conta o mito que *Éson* havia sido destronado por *Pélias*, seu meio-irmão. Seu filho *Jasão*, exilado na Tessália aos cuidados do centauro *Quíron*, retornou ao atingir a maioridade para reclamar ao trono que por direito lhe pertencia. *Pélias* então, tencionando livrar-se do intruso, resolveu enviá-lo em busca do *Velocino de Ouro*, tarefa muito arriscada.

Um arauto foi enviado por toda a Grécia a fim de agregar heróis que estivessem dispostos a participar da difícil empreitada. Dessa forma, aproximadamente cinquenta jovens se apresentaram, todos eles heróis de grande renome e valor. Cada um deles desempenhou na expedição uma função específica, de acordo com suas habilidades.

A *Orfeu*, por exemplo, que tinha o dom da música, coube a tarefa de cadenciar o trabalho dos remadores e de, principalmente, sobrepujar com sua voz o canto das sereias que seduziam os navegantes. *Argos*, filho de *Frixo*, construiu o navio e por isso, em sua homenagem, a embarcação recebeu seu nome. *Tífis*, discípulo de Atena na arte da navegação, foi designado piloto. Morto na Bitínia, foi substituído por *Ergino*, filho de *Posídon*. *Castor* e *Pólux*, gêmeos filhos de *Zeus* e *Leda*, atraíram a proteção do pai durante a tempestade que a nau foi obrigada a enfrentar. Destacavam-se ainda entre os heróis: *Admeto*, filho do rei *Feres*; *Ídmon* e *Anfiarau*, célebres adivinhos; Teseu, considerado o maior herói grego; *Hércules* que não completou a expedição; *Etálides*, que atuou como arauto; os irmãos *Idas* e *Linceu* e, é claro, *Jasão*, chefe e comandante da expedição.

Em sua primeira escala, aportaram na ilha de Lemnos, habitada somente por mulheres. É que *Afrodite*, insultada por estas que lhe negavam culto, castigou-as com um cheiro insuportável de forma que seus maridos partiam em busca das escravas da Trácia. Movidas pelo ódio e pelo despeito, assassinaram seus esposos instalando na ilha uma espécie de

---

<sup>1</sup> Esta é uma reprodução parcial do texto disponível em: <<https://www.osargonautas.com.br/sobre-os-argonautas>>. Acesso em 31/08/2020.

<sup>2</sup> Na mitologia grega, o Velocino era a lã de ouro do carneiro alado chamado Crisómalos, filho de Netuno com a ninfa Teófana. Era considerado como um talismã que outorgava a quem o possuísse prosperidade e poder.

república feminina, situação que perdurou até a chegada dos *Argonautas*, que então lhes deram filhos.

Na ilha de Samotrácia, segunda escala do grupo, se iniciaram nos mistérios dos *Cabiros* com o intuito de obter proteção contra naufrágios. A seguir, penetrando no Helesponto, mar onde caiu e morreu a jovem *Heles*, ancoraram na península da Propôntida, no país dos *doliones*, povo governado pelo rei *Cízico*. Foram ali recebidos com festas e honrarias e já se fazia noite quando os *Argonautas* partiram para Mísia. Porém, foram obrigados a retornar devido a uma grande tempestade que se abateu sobre eles. Os *doliones* não reconheceram os *Argonautas* por causa da escuridão da noite e, pensando tratar-se de invasores, atacaram. Instalou-se uma sangrenta batalha que se estendeu por toda a noite. Com o amanhecer, os vitoriosos tripulantes de *Argo* verificaram o triste engano. Jazia entre os mortos o rei *Cízico*, que foi enterrado por *Jasão* e seus companheiros com homenagens e magníficos funerais.

Foi na Mísia que *Hércules* interrompeu sua viagem. É que *Hilas*, seu amigo predileto, tendo sido encarregado de buscar água numa fonte, foi capturado pelas ninfas que o arrastaram para as profundezas dos rios. *Hércules* voltava do bosque onde tinha ido buscar madeira para refazer seu remo partido quando tomou conhecimento de seu desaparecimento através de *Polifemo*, que tinha ouvido seus gritos de socorro. Saíram então os dois em busca do amigo varando a floresta durante a noite. Pela manhã, *Argo* partiu com menos três tripulantes a bordo, pois os dois também não retornaram: *Polifemo* fundou posteriormente naquelas terras a cidade de Cio, onde se fez rei, e *Hércules* seguiu seu rumo de aventuras.

A expedição seguiu seu rumo e aportou na Trácia, onde reinava *Fineu*, o adivinho, que por suas crueldades tinha obtido a cegueira como castigo dos deuses. Vivia atormentado pelas harpias, monstros alados que o perseguiram e roubavam todo seu alimento e por isso ofereceu ajuda aos *Argonautas* caso estes concordassem em livrá-lo de tão grande desgraça. *Calais* e *Zetes*, filhos alados do vento Norte, *Bóreas*, foram os responsáveis por tal façanha. Atraíram as harpias com o odor delicioso de um delicioso banquete e depois, com suas espadas fatais cortando os ares, expulsaram dali definitivamente as perversas criaturas.

Conforme o combinado, *Fineu* revelou aos *Argonautas* a maneira de evitar o perigo das *Rochas Flutuantes*. As *Ciâneas* ou *Rochedos Azuis*, também chamadas de *Sindrômades* ou *Simplégades*, eram dois recifes que se fechavam violentamente, esmagando qualquer coisa que entre eles se interpusesse. Disse-lhes que antes de por ali se aventurar, enviassem uma pomba. Se esta lograsse atravessar os rochedos, este seria o sinal de sucesso também para os marinheiros. O pássaro conseguiu atravessar as *Simplégades*, muito embora, ao se fecharem,

as *Ciâneas* cortaram as pontas de suas penas maiores. Igual sorte teve *Argo*, que conseguiu ultrapassar o obstáculo com apenas uma leve avaria na popa. Ao passarem pelas terras dos mariandinos, os *Argonautas* sofreram ainda duas perdas: *Tifis*, o piloto, e *Ídmon*, o adivinho, morto por um javali durante uma caçada.

Chegaram enfim à *Cólquida*, reino de *Eetes*, onde cabia a *Jasão* a tarefa mais árdua: capturar o *Velo de Ouro*. *Medeia*, filha do rei e conhecida por suas habilidades na arte da feitiçaria, apaixonou-se perdidamente pelo chefe da expedição e por isso não mediu esforços para auxiliá-lo nas árduas tarefas que o rei impôs como condição para entregar-lhe o talismã.

*Jasão* tirou proveito dos feitiços e encantamentos da feiticeira e sem esforço partiu da *Cólquida* levando consigo o *Velo de Ouro*. Os *Argonautas* ainda passaram por alguns percalços, mas enfim chegaram a seu destino final onde entregaram a *Pélias* o *Velocino*. *Jasão* partiu para *Corinto*, onde consagrou a embarcação ao deus *Poseídon*.

A lenda foi relatada por Apolônio de Rodes, em seu poema épico *A Argonáutica* (ou *Os Argonautas* – c. 250 a.C.), cuja tradução em português diretamente do grego foi feita por José Maria da Costa e Silva, em 1852.

*Sei que tenho de me segurar firme durante a viagem. Essas viagens me transformaram em caráter permanente.*

*Anne Bogart*

## O DESEJO PELO VELOCINO DE OURO – Motivação para escrever

Espero que o exercício deste trabalho venha a contribuir com a eterna e bem-vinda discussão sobre as artes cênicas e suas variadas formas de existência. Ofereço um pouco da minha história e do meu grupo *Trupe de Argonautas* com esperança que possa ser benéfica como troca perceptual com outros artistas. Acredito que os exercícios de escrita e leitura de depoimentos contemporâneos possam enriquecer de alguma forma o meio de pessoas que se dedicam às artes. Conhecer o que outros grupos têm feito, saber o que tem dado certo, o que tem dado errado, quem são e como fizeram suas obras, como foi o desenvolvimento dos seus projetos, tudo isso me inspirou e ajudou na produção da minha arte. Anseio que minhas reflexões sensíveis sejam válidas para outros grupos também. Acredito na força desta troca simples, sem grandes pretensões, entre grupos que caminham juntos num mesmo período, para que possam se amparar no discurso um do outro.

Considero a tentativa deste trabalho análoga à viagem de *Jasão e os Argonautas*, narrada anteriormente, mas cabe a diferença de que na nossa história talvez não exista um protagonista. Faço esta brincadeira com a mitologia como licença poética para deixar a leitura mais leve para os possíveis novos parceiros de viagem que acompanharão, pelo outro lado da página, os altos e baixos de nossas peripécias. A *Trupe de Argonautas* tem uma trajetória simples, mas repleta de aventuras, como a do grupo de heróis gregos que decidiu entrar num navio rumo a Cólquida atrás de seu velocino. Ainda estamos atrás do nosso tesouro, que não é algo que acaba em si mesmo, mas o que conquistamos todos os dias no nosso fazer da arte. Apesar de nosso nome ter sido escolhido com inspiração nesta mitologia, em nenhum momento nos comparamos a heróis, daqueles com forças sobrenaturais ou superpoderes, talvez sim heróis do cotidiano, de moletom, roupas comuns de malha, que fazem parte do nosso uniforme de trabalho corporal. Super-homens e mulheres com muito *sangue no olho* para continuar a batalha do dia a dia, para fazer arte.

Algo me seduziu a tentar compartilhar nossas vivências, talvez tenha sido uma sereia emprestada da história de *Jasão e os Argonautas*. Mas de fato senti esta necessidade de colocar no papel e falar das nossas conquistas e derrotas em viagem como grupo, e para isso me atendo a duas partes do trajeto chamadas *De Paetés*<sup>3</sup> e *Avenca*<sup>4</sup>. Por meio deste estudo, apresentarei os trabalhos cênicos da *Trupe de Argonautas* com foco nestes dois espetáculos. A

---

<sup>3</sup> Vídeo da peça pode ser visto acessando o QR code em anexo ou o link. <https://youtu.be/u0J6IF8eSLk>

<sup>4</sup> Vídeo da peça pode ser visto acessando o QR code em anexo ou o link. <https://youtu.be/WidsSjsFvwI>

direção dos espetáculos da *Trupe de Argonautas* tem variado entre diversos profissionais para cada espetáculo. A figura do diretor muitas vezes foi assumida por pessoas de dentro do grupo. Como o olhar da direção é um fator importante deste estudo, este foi um dos critérios de escolha dos espetáculos, já que ambos foram dirigidos por mim.

Também percebi que abranger os 15 anos de grupo e todos os espetáculos criados ficaria muito extenso. Seria como contar a história individual de cada um dos aventureiros gregos que participaram da viagem dentro da nau *Argo*. Ou seja, impraticável contar todas as experiências da *Trupe de Argonautas* em um único trabalho, até porque ainda estamos em busca de nosso tesouro. Talvez em outro momento, poderia ser interessante abordar outros aspectos do grupo, usando como objeto de estudo outras peças. Portanto, decidi escrever sobre estes dois espetáculos, e um dos critérios de escolha foi por serem obras criadas em momentos distintos, um bem no início da criação do grupo, e outro quatro anos depois, com o grupo mais maduro e com uma maneira de trabalhar um pouco diferente.

Outro fator decisivo na escolha dos dois espetáculos, *De Paetês* e *Avenca*, para esta análise, foi em função de termos bastante material de fotos, vídeos de ensaios, vídeos das apresentações e anotações de ensaios, entre outros registros de processo, o que facilitou muito a pesquisa e a ativação da memória.

As peças a serem analisadas nesta pesquisa têm como elemento central o diálogo entre teatro, circo e dança. Para entender a criação de espetáculos com estas características de multilinguagem dentro do grupo, também foi preciso compreender como os artistas da *Trupe de Argonautas* produziram material criativo para estas peças. Portanto, as faíscas iniciais da pesquisa surgiram das seguintes perguntas: Como foi construída a dramaturgia destas peças dentro de um contexto colaborativo? Como é a rotina de trabalho dentro desta realidade artística híbrida? Como a direção se relacionou com o processo e qual foi sua forma de olhar a criação? De onde partiu a criação das cenas deste tipo de espetáculo? Do texto, do movimento, de uma sensação, de uma coreografia, de uma acrobacia ou de uma imagem, ou outros elementos que poderiam suscitar a criação? Sem a pretensão de chegar a respostas universais, serão analisadas as inter-relações entre as áreas da dança, circo, teatro, e como elas foram se articulando no processo de trabalho do grupo.

Cada herói grego que embarcou na nau *Argo* tem histórias pregressas e posteriores de outras grandes aventuras. E, assim como eles, cada integrante da *Trupe* teria muita coisa para contar sobre antes de ingressar na nossa viagem argonáutica. Acredito que estas histórias influenciaram muito do que somos hoje como equipe. Por isso, para explicar parte desta vontade de falar mais da *Trupe de Argonautas*, sinto a necessidade de esmiuçar um pouco da

minha trajetória, por momentos heroicos e derrotas, mas que sempre me levaram a buscar novos caminhos. Minhas derrotas me levaram a sonhar com esta Nau, e também me motivaram a escrever.

Sempre acreditei que meu trabalho artístico se desenvolveria melhor dentro de um grupo de teatro. O primeiro coletivo do qual fiz parte se chamava *Companhia dos Menestréis*. Era formado por um grupo de ex-alunos do curso de teatro amador chamado *Oficina dos Menestréis*. Em 1998, vários ex-alunos se juntaram a uma conhecida produtora, Claudia Charmillot, e ao professor da oficina Deto Montenegro para realização da nossa primeira montagem fora da oficina teatral e com um caráter mais profissional que recebeu o nome de *1942, A Conquista do Paraíso*. Acredito que foi aí que me apaixonei pelo trabalho em coletivo e suas possibilidades. Por vários motivos, tanto financeiros como de maturidade dos integrantes (éramos todos muito novos) o grupo se desfez. Fiz parte de outros grupos que tiveram bem pouca duração e que também por inúmeros motivos, de afinidade, financeiros ou de objetivos, não conseguiram se manter por mais de um ano. Até que cheguei no *Grupo Experimental Desvio*, hoje chamado somente de *Grupo Desvio*, que tem como diretor Rodrigo Fischer, e fez parte da minha vida de 2001 até 2011. Em 2001 participei da audição para a primeira peça do grupo e fui aceita. Eu já era muito apaixonada pelo trabalho em coletivo, mas acredito que estes dez anos no *Grupo Desvio*, fizeram parte do meu crescimento como artista e desenvolveram a minha vontade e habilidade de trabalhar ainda mais num sistema de cooperação de equipe. Não que tenha se tornado fácil, nunca é. Como relata Anne Bogart<sup>5</sup> (2011) em seu livro *A Preparação do Diretor*, em uma conversa com Ariane Mnouchkine<sup>6</sup>, na qual esta havia lhe dito o quanto é difícil trabalhar numa companhia. Pois as pessoas vão embora, emoções são abaladas e as dificuldades são constantes. “Mas o que poderia ser feito sem uma companhia?”, perguntou Mnouchkine nesta conversa. Vejo que sempre pensei igual. Nunca consegui me ver fora de um grupo. Também integrei em 2010 o grupo *Teatro do Instante* onde fiquei até 2011, e tive que sair por incompatibilidade de agendas, mas principalmente em fator de uma depressão que desenvolvi e não me permitia estar inteira nos compromissos do grupo. Para mim, só era possível estar no grupo se eu oferecesse meu máximo empenho e, com a doença, eu não consegui isso, estar íntegra para o trabalho.

---

<sup>5</sup> Anne Bogart é graduada em Artes pelo Bard College (1974), com Mestrado em Artes pela New York University's Tisch School of the Arts (1977). Fundou o Saratoga International Theatre Institute (SITI Company) com o diretor japonês Tadashi Suzuki, em 1992.

<sup>6</sup> Ariane Mnouchkine é diretora de teatro e cinema francesa, de renome mundial, fundadora do coletivo teatral Théâtre du Soleil em Paris (1964). Seu trabalho de produção teatral tem como metodologia o processo colaborativo, que procura construir o espetáculo como resultado da interferência de todos os membros da companhia.

Portanto decidi sair em 2011. Relato tudo isso por acreditar que grande parte do que pretendo mostrar nesta pesquisa talvez tenha se desenvolvido desde essa época, lá atrás, em 1998, o primeiro trabalho coletivo na *Companhia dos Menestréis*, e seguiu se desenvolvendo em outros grupos, até chegar este momento, no qual tenho vontade de refletir e dialogar sobre esses processos em uma perspectiva teórico-prática. Acredito que pude desenvolver com mais integridade esta força de estar em grupo na *Trupe de Argonautas*, na qual comecei a trabalhar em 2005. Resolvi sair do grupo por incompatibilidade de objetivos em 2012 e no final de 2018 retornei, com um olhar mais claro sobre tudo que vivi no grupo. E com várias mudanças na sistematização do trabalho, no alinhamento de ideias e vontades, até mesmo saída e entrada de outros integrantes e um amadurecimento que eu, individualmente, e o grupo tivemos, percebo que atualmente temos objetivos em comum. E hoje, à medida que escrevo, também me readapto as novas realidades do grupo.

Ao começar a escrever relatos sobre a *Trupe de Argonautas*, percebi o quanto seria difícil relembrar o passado, já que iniciei a dissertação quando ainda estava fora do grupo e isso me gerava alterações emocionais. Afinal a *Trupe de Argonautas* tinha feito parte da minha vida por muitos anos e de uma forma muito intensa. Fiz muito planos com este grupo de teatro, projetei sonhos pessoais no trabalho executado nos nove primeiros anos em que estive no grupo. No momento da escrita, percebi que toda aquela bagagem de experiências que me levava a emoções estava impregnada em mim, de maneira que eu iria ter que lidar com meus conflitos internos para poder concluir este trabalho.

Sendo assim, com tantos sentimentos envolvidos, foi difícil manter a objetividade. O levantamento de material, como fotografias, entrevistas, registros de processos de trabalho da *Trupe de Argonautas*, interferiam no meu emocional. Foram momentos em que tive que lidar com a saudade, com amor, com dor, com ressentimentos, entre tantas outras emoções, que seriam difíceis transportar para um material escrito. Muitas vezes perdi o foco revendo fotografias, vídeos e outros registros. O processo de elaboração deste trabalho foi uma viagem conturbada e maravilhosa, porque não poderia deixar de me envolver afetivamente na pesquisa.

Para conduzir esta viagem, escolhi como norte o contexto de dramaturgia expandida, da qual irei falar mais à frente, que nos trabalhos da *Trupe de Argonautas*, assim como de outros grupos, é formada por vários elementos cênicos articulados. Neste estudo irei expor alguns desses elementos que usamos para compor a narrativa. Um dos pontos que fazem parte desta dramaturgia pela qual a Trupe de Argonautas resolveu se enveredar é o risco, que nos trouxe muitas conquistas, mas também muitas perdas. Analisei o tema da dramaturgia e do

risco sob o ponto de vista do processo colaborativo de criação em grupo. Outro conceito muito caro para o desenvolvimento desta análise, e que será abordado mais à frente, é o da intuição sob a perspectiva da experiência. Em todos os processos criativos que já participei, a intuição foi uma ferramenta que, combinada com outros aspectos da razão e da experiência, forneceu indícios do caminho, e me pôs a mover no sentido certo ou mais adequado da viagem, como uma bússola vital. A intuição é um elemento da nossa natureza que costuma ser muito deturpado e menosprezado pela nossa cultura baseada no pensamento lógico. Somos fruto de todo um processo histórico que inibiu nossa capacidade de nos conectarmos com uma outra maneira de pensar: pensar intuitivamente. Por isso, senti tanta necessidade de dar ênfase neste contexto, já que percebo a arte como espaço de vazão para essa vivência subjetiva.

Também há um objetivo que permeia todos os outros aspectos deste trabalho que é a necessidade de dar mais visibilidade ao circo dentro das discussões acadêmicas, já que são ainda muito poucas as escolas de circo oficiais, sobretudo no Brasil. Também nos damos conta de que o circo sempre teve uma tradição oral de transferência de conhecimento e este costume vem se quebrando há pouco tempo, o que nos leva a ter ainda pouca escrita sobre o tema. As criações estudadas se desenvolvem sobre a fusão de linguagens de teatro, circo e dança. No entanto, o circo foi escolhido como primeiro plano da pesquisa.

O primeiro capítulo trata inicialmente da formação inicial de cada integrante até o momento de sua entrada no grupo, pois isso ajudará a entender quem eram meus companheiros de viagem. Além disso, faz-se um apanhado geral sobre os dois espetáculos da *Trupe de Argonautas* que são foco do estudo, no intuito de orientar o leitor nesta jornada. Ainda se abordam os principais conceitos que norteiam esta análise, especialmente o conceito de experiência a partir da ótica de Jorge Larrosa, a fim de que o leitor viaje conosco e saiba onde queremos chegar. Em seguida, a intuição foi abordada por ser conceito que permeará todo o desenvolvimento deste trabalho e dos processos de criação do grupo dirigidos por mim. Outro fator importante nesta pesquisa foi situar em que momento da história do circo e suas imbricações com teatro e dança — ou seja, a partir de quais relações — estes espetáculos foram concebidos e influenciados pelo que estava acontecendo naquela época. Grupos de circo se teatralizando, espetáculos teatrais fazendo uso de técnicas circenses, outros elementos ganhando mais importância nas montagens teatrais, como luz, figurino, cenografia, entre outros. Neste estudo, a micro-história da *Trupe de Argonautas* dialoga com a macro-história da arte, especialmente no que tange ao teatro, à dança e ao circo. Por isso, foi feita breve contextualização sobre as artes cênicas contemporâneas e suas especificidades. Contextualiza-

se também a criação do grupo, sua busca pela fusão de linguagens para criação dentro de processos colaborativos.

O segundo capítulo discorre sobre as camadas narrativas que compõem as peças analisadas, partindo do princípio de que todo elemento pode trazer novos significados à dramaturgia. Também investiga como se dava cada processo dentro do ambiente colaborativo, e as especificidades do grupo, a fim de situar o leitor, e deixá-lo mais confortável no ambiente de trabalho em que navegamos. Ainda dentro do segundo capítulo discorre-se sobre a preparação física que o tipo de trabalho que fazemos exige e nossas trocas de conhecimentos técnicos dentro e fora do grupo. Aprofunda-se em um diário de bordo da viagem que foi nosso segundo espetáculo, *De Paetês*, passando brevemente sobre elementos de cenografia, figurino, maquiagem, iluminação e trilha sonora. Discorre-se também sobre os perigos do “trajeto de navegação” dentro das técnicas circenses, seus riscos físicos aos praticantes e uma visão sobre isto como uso dramático. O capítulo se finaliza ao descrever acidentes reais e seus desdobramentos.

Para ter uma base de comparação, relata-se outro espetáculo no terceiro capítulo, *Avenca*. Relata-se o processo de construção por meio do uso de materiais pessoais dos artistas envolvidos e o desenvolvimento do meu estilo de direção sob influência de outros diretores, especialmente de Eugênio Barba. Ainda se aborda um aprofundamento feito pelo grupo das técnicas de dança, teatro e circo, este último ainda que seja de uma forma menos expressiva, como explicarei mais adiante. Relatam-se ainda outros componentes da montagem como cenografia, figurino, iluminação, entre outros.

Nas considerações finais, que certamente não têm um ponto de término já que nossa aventura não acabou, pois ainda temos muitas viagens a fazer, pondera-se sobre minha construção pessoal como diretora e sobre alguns aspectos relevantes em comparação aos dois processos de construção dos espetáculos *De Paetês* e *Avenca*.

Durante todo o processo de escrita, busco dar voz a outros integrantes e parceiros de trabalho, através de entrevistas realizadas por mim. Trechos das entrevistas foram selecionados e adicionados ao longo do texto, para dar outros pontos de vista. Uso também o recurso de fotografias dos espetáculos para que sejam mais claras algumas descrições e para tornar a leitura mais fácil. Neste mesmo sentido, uso vídeos dos processos e dos espetáculos, que podem ser acessados pelo *link* ou pelo *QR code* que se encontra ao final da leitura.

Neste trabalho, procuro usar termos fáceis, pois acredito na democratização do acesso às artes e todo conteúdo resultante delas, como textos, livros, sites, fotos e trabalhos acadêmicos. Espero que nossa experiência, conceito tão valioso para mim, seja de valia para

artistas em geral e apreciadores de arte e cultura. Como disse anteriormente, acredito que o compartilhamento de experiências pode dar base para os grupos se conhecerem mais, conhecerem outros processos de trabalho e para que ocorra uma integração maior dos agentes das artes contemporâneas.

Para finalizar esta introdução, deixo documentada uma enorme vontade de continuar minha pesquisa pessoal, tanto prática quanto teórica, no campo da intuição. Pesquisar modos de trabalho cada vez mais sensíveis e abertos a uma outra estrutura de pensamento e conexão com nossos “Eus” internos, que têm tanta sabedoria. Acredito que esta outra sabedoria, mais profunda, tenha sido sufocada e inibida por processos sociais, econômicos e psicológicos da humanidade. Busco na arte quebrar esta barreira da mente e encontrar com mais frequência a sabedoria advinda da intuição. Acredito que exista muita coisa a ser estudada e muito material sobre o assunto e que possa servir de ferramenta para os processos criativos. Mas isso é uma outra viagem.

Desejo que a intuição de vocês os guie nesta leitura de mares mansos por vezes e bravios em outros momentos. Bem-vindos a bordo e boa travessia!

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** –Ana Sofia Lamas em cena no espetáculo *De Paetês*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....37
- Figura 2** –Cyntia Carla Cunha em cena no espetáculo *De Paetês*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Ângelo Scarlatti. Ano: 2008.....38
- Figura 3** –Emanuel Santanna em cena no espetáculo *Avenca*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2011.....39
- Figura 4** –Diogo Mafra em ensaio para o espetáculo *Zumm...* Fonte: Acervo do grupo. Autor: Sacha Brasil. Ano: 2010.....40
- Figura 5** – Iara Zannon em cena na *I Mostra Zezito de Circo*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Daniele Oliveira. Ano: 2007.....41
- Figura 6** – Karen Sakayo em treinamento. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Autor Desconhecido. Ano: 2005.....42
- Figura 7** – Lívia Bennet em cena em *Avenca*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Lorena Lima. Ano: 2011.....43
- Figura 8** – Pedro Martins em cena no espetáculo *De Paetês*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Hermínio Oliveira. Ano: 2008.....44
- Figura 9** – Raphael Balduzzi em cena no espetáculo *De Paetês*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Hermínio Oliveira. Ano: 2008.....45
- Figura 10** – Rodrigo Amazonas em cena no espetáculo *De Paetês*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....46
- Figura 11** – Súlían Princivalli em cena no espetáculo *De Paetês*. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Magno Junior. Ano: 2008.....47

<b>Figura 12</b> - Equipe em viagem a Londrina: Karen Sakayo, Iara Zannon, Livia Bennet, Ana Sofia Lamas, Súlían Princivalli, Cyntia Carla Santos, Emanuel Santanna e a criança Vitor Lamas. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Desconhecido. Ano: 2005.....	82
<b>Figura 13</b> - Cena do espetáculo <i>Colcha de Retalhos</i> em Londrina com Súlían Princivalli e Livia Bennet. Fonte: Acervo do grupo. Autor: Desconhecido. Ano: 2005.....	83
<b>Figura 14</b> - Cena do espetáculo <i>Colcha de Retalhos</i> em Londrina com Ana Sofia Lamas e Iara Zannon. Acervo do grupo. Autor: Desconhecido. Ano: 2005.....	84
<b>Figura 15</b> – Treino para o <i>De Paetés</i> com Súlían Princivalli, Cyntia Carla Silva e Ana Sofia Lamas. Acervo do grupo. Autor: Desconhecido. Ano: 2007.....	106
<b>Figura 16</b> – Cena do espetáculo <i>De Paetés</i> com Cyntia Carla Santos e Emanuel Santanna. Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....	108
<b>Figura 17</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetés</i> com Pedro Martins, Súlían Princivalli, Raphael Balduzzi, Cyntia Carla Santos e Ana Sofia Lamas. Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....	109
<b>Figura 18</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetés</i> com Livia Bennet, Emanuel Santanna, Súlían Princivalli, Raphael Balduzzi, Cyntia Carla Santos e Ana Sofia Lamas. Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....	110
<b>Figura 19</b> – Treinamento feito por Raphael Balduzzi. Acervo do grupo. Autor: Desconhecido. Ano: 2007.....	128
<b>Figura 20</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetés</i> com Raphael Balduzzi, Cyntia Carla Santos e Ana Sofia Lamas, Livia Bennet, Emanuel Santanna, Súlían Princivalli e Pedro Martins, Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....	129
<b>Figura 21</b> - Figura retirada da Internet a título de ilustração. Acesso em 19/09/2020. <i>Link:</i> <a href="https://conteudo.imguol.com.br/c/noticias/85/2015/09/06/6set2015---devotos-tentam-forma-uma-piramide-humana-para-quebrar-uma-panela-de-barro-contendo-coalhada-durante-celebracao-que-marca-o-festival-hindu-de-janmashtami-em-mumbai-india-a-data-marca-do-1441570000775_300x200.jpg">https://conteudo.imguol.com.br/c/noticias/85/2015/09/06/6set2015---devotos-tentam-forma-uma-piramide-humana-para-quebrar-uma-panela-de-barro-contendo-coalhada-durante-celebracao-que-marca-o-festival-hindu-de-janmashtami-em-mumbai-india-a-data-marca-do-1441570000775_300x200.jpg</a> .....	130

<b>Figura 22</b> - Treinamento do grupo em pirâmide humana com Livia Bennet e Súlían Princivalli. Acervo do grupo. Foto retirada de um registro em vídeo. Ano: 2010.....	131
<b>Figura 23</b> - Treinamento de pirâmides humanas com Diogo Mafra, Cyntia Carla Santos, Súlían Princivalli, Livia Bennet e Raphael Balduzzi. Acervo do grupo. Autor: Desconhecido. Ano: 2010.....	132
<b>Figura 24</b> – Trecho do espetáculo <i>De Paetés</i> . Na foto: Livia Bennet, Ana Sofia Lamas, Cyntia Carla Santos, Emanuel Santanna, Súlían Princivalli e Raphael Balduzzi. Acervo do grupo. Autor: Magno Junior. Ano: 2008.....	133
<b>Figura 25</b> - Treinamento em tecido marinho para o espetáculo <i>De Paetés</i> com Súlían Princivalli. Acervo do grupo: foto retirada de um registro em vídeo. Autor: Desconhecido. Ano: Desconhecido.....	134
<b>Figura 26</b> - Treinamento em tecido marinho para o espetáculo <i>De Paetés</i> com Súlían Princivalli. Acervo do grupo: foto retirada de um registro em vídeo. Autor: Desconhecido. Ano: Desconhecido.....	135
<b>Figura 27</b> – Súlían Princivalli em cena do espetáculo <i>De Paetés</i> . Acervo do grupo. Autor: Ângelo Scarlatti. Ano: Desconhecido.....	137
<b>Figura 28</b> – Súlían Princivalli em cena do espetáculo <i>De Paetés</i> . Acervo do grupo. Autor: Janaina Miguel. Ano: 2008.....	139
<b>Figura 29</b> – Rodrigo Amazonas e Pedro Martins em cena do espetáculo <i>De Paetés</i> . Acervo do grupo. Autor: Janaina Miguel. Ano: 2008.....	140
<b>Figura 30</b> – Rodrigo Amazonas e Pedro Martins em cena do espetáculo <i>De Paetés</i> . Acervo do grupo. Autor: Janaina Miguel. Ano: 2008.....	141
<b>Figura 31</b> - Treinamento de Acrobacias de solo com Marco Aurélio Feresin. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Foto retirada de vídeo. Ano: 2008.....	145
<b>Figura 32</b> - Treinamento de Mastro Chinês ministrada por Daniel Lacourt. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	146

<b>Figura 33</b> - Treinamento em Mastro Chinês com Alessio Motta. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2013.....	147
<b>Figura 34</b> - Treinamento em <i>Integral Bambu</i> com Marcelo Rio Branco. Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	148
<b>Figura 35</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Pedro Martins Emanuel, Santanna e Cyntia Carla Santos. Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....	158
<b>Figura 36</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Emanuel Santanna. Acervo do grupo. Autor: Débora Amorim. Ano: 2007.....	159
<b>Figura 37</b> - Cena do espetáculo <i>Noite de Quimeras – Love</i> com Dara Audazi e Súlían Princivalli. Acervo do grupo. Autor: Lívía Bennet. Ano: 2007.....	165
<b>Figura 38</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Mateus Ferrari e Diogo Cerrado. Acervo do grupo. Autor: Hermínio Oliveira. Ano: 2008.....	167
<b>Figura 39</b> – Banda Le Cabaret Acustic, com Mateus Ferrari, Diogo Vanelli e Diogo Cerrado. Acervo do grupo. Autor: Magno Junior. Ano: 2008.....	170
<b>Figura 40</b> – Ensaio musical para o espetáculo <i>De Paetês</i> . Acervo do grupo: foto retirada de um registro em vídeo. Autor: Desconhecido. Ano: 2007.....	171
<b>Figura 41</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Sara Mariano, Diogo Cerrado, Diogo Vanelli, Karen Sakayo e Mateus Ferrari. Acervo do grupo. Autor: Magno Junior. Ano: 2008.....	172
<b>Figura 42</b> - Trecho do espetáculo <i>De Paetês</i> apresentado na <i>I Mostra Zezito de Circo</i> , com Ana Sofia Lamas e Lívía Bennet. Autor: Daniele Oliveira. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	174
<b>Figura 43-</b> Trecho do espetáculo <i>De Paetês</i> apresentado na <i>I Mostra Zezito de Circo</i> , com Súlían Princivalli, Cyntia Carla Santos, Ana Sofia Lamas e Emanuel Santana. Autor: Daniele Oliveira. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	175

<b>Figura 44</b> - Equipe que participou da <i>I Mostra Zezito de Circo</i> . Na foto os artistas: Raphael Balduzzi, Emanuel Santanna, Súlían Princivalli, Lívía Bennet, Iara Zannon, Ana Sofia Lamas, Cyntia Carla Santos, Karen Sakayo. Autor: Daniele Oliveira. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	176
<b>Figura 45</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Raphael Balduzzi. Autor: Hermínio Oliveira. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2008.....	178
<b>Figura 46</b> – Foto de parte do cenário que mostra a plateia. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	179
<b>Figura 47</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Pedro Martins e Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	190
<b>Figura 48</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Rodrigo Amazonas e Pedro Martins. Autor: Magno Junior. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2008.....	192
<b>Figura 49</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Pedro Martins e Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	193
<b>Figura 50</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Emanuel Santanna e Pedro Martins. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	194
<b>Figura 51</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Ana Sofia Lamas e Rodrigo Amazonas. Autor: Hermínio Oliveira. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2008.....	197
<b>Figura 52</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Rodrigo Amazonas e Ana Sofia Lamas. Autor: Hermínio Oliveira. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2008.....	198
<b>Figura 53</b> - Cena do espetáculo <i>De Paetês</i> com Ana Sofia Lamas e Rodrigo Amazonas. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2007.....	199
<b>Figura 54</b> – Objetos pessoais dos atores usados em improvisos na criação do espetáculo <i>Avenca</i> . Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	213
<b>Figura 55</b> – Objetos pessoais dos atores usados em improvisos na criação do espetáculo <i>Avenca</i> . Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 201.....	213

<b>Figura 56</b> – Desenho de um estudo de parte do cenário do espetáculo <i>Avenca</i> . Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2010.....	215
<b>Figura 57</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna e Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	217
<b>Figura 58</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna e Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	218
<b>Figura 59</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	219
<b>Figura 60</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	220
<b>Figura 61</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet e Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	221
<b>Figura 62</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	222
<b>Figura 63</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	222
<b>Figura 64</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	224
<b>Figura 65</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	224
<b>Figura 66</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	238
<b>Figura 67</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	239
<b>Figura 68</b> – Processo de criação do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Registro retirado de vídeo. Ano: 2011.....	241

<b>Figura 69</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	242
<b>Figura 70</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	242
<b>Figura 71</b> – Processo de criação do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet e Emanuel Santanna. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Registro retirado de vídeo. Ano: 2011.....	244
<b>Figura 72</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet e Emanuel Santanna. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	245
<b>Figura 73</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet e Emanuel Santanna. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	245
<b>Figura 74</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	246
<b>Figura 75</b> – Processo de criação do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Registro retirado de vídeo. Ano: 2011.....	249
<b>Figura 76</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	250
<b>Figura 77</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	250
<b>Figura 78</b> – Processo de criação do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	251
<b>Figura 79</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	252
<b>Figura 80</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	252
<b>Figura 81</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	253

<b>Figura 82</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	254
<b>Figura 83</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	255
<b>Figura 84</b> – Processo de criação do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	258
<b>Figura 85</b> – Processo de criação do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2012.....	258
<b>Figura 86</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	259
<b>Figura 87</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	259
<b>Figura 88</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	260
<b>Figura 89</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	263
<b>Figura 90</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna e Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	266
<b>Figura 91</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet e Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	266
<b>Figura 92</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	268
<b>Figura 93</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	273
<b>Figura 94</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	273

<b>Figura 95</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	274
<b>Figura 96</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	275
<b>Figura 97</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	276
<b>Figura 98</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	277
<b>Figura 99</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	278
<b>Figura 100</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	278
<b>Figura 101</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	279
<b>Figura 102</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna e Lívia Bennet. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	280
<b>Figura 103</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	280
<b>Figura 104</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	281
<b>Figura 105</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	282
<b>Figura 106</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	283
<b>Figura 107</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	284

<b>Figura 108</b> – Foto de detalhe do cenário do espetáculo <i>Avenca</i> . Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	285
<b>Figura 109</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Lorena Lima. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	286
<b>Figura 110</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	287
<b>Figura 111</b> – Disposição do espaço cênico do espetáculo <i>Avenca</i> . Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	288
<b>Figura 112</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Lívia Bennet e Emanuel Santanna. Autor: Débora Amorim. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	289
<b>Figura 113</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	291
<b>Figura 114</b> - Cena do espetáculo <i>Avenca</i> com Emanuel Santanna. Autor: Roberto Ávila. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2011.....	292
<b>Figura 115</b> - Apresentação do espetáculo <i>Avenca</i> em para escolas. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2014.....	293
<b>Figura 116</b> - Apresentação do espetáculo <i>Avenca</i> em para escolas. Autor: Desconhecido. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2014.....	294
<b>Figura 117</b> – Fachada do <i>Espaço Cultural PÉ DiReitO</i> , sede da <i>Trupe de Argonautas</i> . Autor: Súlían Princivalli. Fonte: Acervo do grupo. Ano: 2019.....	309

## **LISTA DE GRÁFICOS**

**Imagem 1** – Dados do gráfico de energia da cena.....37

**Imagem 2** – Dados do gráfico de tensões.....37

## **PARCEIROS DE AVENTURA**

### **Ficha Técnica dos Espetáculos Estudados**

#### ***De Paetês:***

Direção: Súlían Princivalli

Elenco:

Ana Sofia Lamas como *Violet Del Visúvio*

Cyntia Carla Santos como *Dora Vid'água*

Diogo Mafra como *Radagásio* (a partir de 2009)

Emanuel Santana como *Marco Antônio* vestido de *Dolores Duran*

Lívia Bennet como *Dalila de Los Angeles*

Luciano Czar como *Radagásio* (a partir de 2012)

Pedro Martins como *Arlindo*

Raphael Balduzzi como *Gaston Pegaford*

Rodrigo Amazonas como *Radagásio* (de 2007 a 2008)

Súlían Princivalli como *Madame Patch*

Músicos/atores: Diogo Cerrado, Diogo Vanelli, Karen Sakayo, Lucas Muniz, Mateus Ferrari e Sara Mariano

Operação de som: Karen Sakayo

Direção Coreográfica: Lívia Bennet

Cenografia: Cyntia Carla Santos, Pedro Martins e Súlían Princivalli

Figurino e Maquiagem: Cyntia Carla

Técnico Circense: Ana Sofia Lamas

Iluminação: Marcelo Augusto

#### ***Avenca:***

Direção: Súlían Princivalli

Elenco: Emanuel Santana e Lívia Bennet

Figurino: Cyntia Carla Santos

Cenografia: Súlían Princivalli

Iluminação – criação: Pedro Martins

Operação de luz: Pedro Martins

Operador de som: Diogo Mafra

## SUMÁRIO – Rota de viagem

1 CARTA NÁUTICA – Contextualização da Fundação do Grupo.....	33
1.1 Proteção dos Deuses – Intuição como Ferramenta.....	50
1.2. Suprimentos para Travessia – O Diálogo entre as Artes .....	57
1.3 Içar Velas – Criação da <i>Trupe de Argonautas</i> .....	78
1.4 Remar Juntos - Processos de Criação Artística em Grupo.....	87
2 O PRIMEIRO TRECHO DA VIAGEM - O Espetáculo <i>De Paetês</i> .....	105
2.1 Como Contar esta Odisseia? - Concepção de Camadas Narrativas.....	112
2.2 A Preparação dos Heróis – Treinamento das Técnicas.....	125
2.3 Diário de Bordo - Processo de Criação Cênica .....	153
2.4 Mares Revoltos - O Risco como Camada Dramatúrgica .....	181
2.5 Homem ao Mar - Acidentes e Substituições de Integrantes .....	189
3 O SEGUNDO TRECHO DA VIAGEM - O Espetáculo <i>Avenca</i> .....	209
3.1 Uma Bússola - Pontos de Referência em Barba.....	234
3.2 Por Dentro da Nau - A Atmosfera Cênica .....	272
4 UMA AVENTURA SEM FIM – Considerações Finais .....	297
FERRAMENTAS NÁUTICAS – <i>Links e QR Codes</i> dos vídeos do <i>Youtube</i> .....	314
HERÓIS QUE CONTRIBUÍRAM COM A CONQUISTA DO VELOCINO DE OUTRO - Referências Bibliográficas .....	321
APÊNDICE A – TEXTO DA PEÇA <i>DE PAETÊS</i> .....	326
APÊNDICE B – TEXTO DA PEÇA <i>AVENCA</i> .....	336

*No primeiro estágio de um relacionamento amoroso, alguma coisa ou alguém o arrebatava. Algo é pedido de nós; uma resposta é exigida. Quanto mais valioso o possível relacionamento, menos capazes somos de ignorar o convite.*

*Anne Bogart*

## 1 CARTA NÁUTICA – Contextualização da Fundação do Grupo

Assim como em uma navegação em busca de um tesouro, preparei um primeiro capítulo que dará uma direção ao leitor e um levantamento que auxilie a viagem por estes mares, com intuito de fornecer informações sobre profundidades, perigos à navegação (bancos, pedras submersas ou qualquer outro obstáculo), natureza do fundo, contorno de costas, elementos de marés, correntes e magnetismo e outras indicações necessárias à segurança da navegação.

A motivação para fazer esta viagem e desenvolver este texto com certeza vem da minha experiência vivida junto à *Trupe de Argonautas*, e a intensa vontade de problematizar pelo menos um pouco da rotina de trabalho e explorar como se deu o processo que envolve vários campos artísticos. Para isso, me aprofundi no conceito de experiência, pois segundo Jorge Larrosa<sup>7</sup> (2014, p. 7):

A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, (...) que escrevemos para transformar o que já sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferente do que vimos sendo.

A fim de fortalecer o trabalho do grupo, acolho esta nova linguagem da escrita e pesquisa acadêmica. Pois hoje, me apoiando nos estudos de Larrosa, percebo que uma nova experiência, agora em formato de dissertação, poderá me levar a outras conclusões do previamente sabido. Acredito que a escrita possa transformar ainda mais a experiência passada dentro da *Trupe de Argonautas*, e mais que um conhecimento, este texto reafirme algumas questões vividas na época, mas por outro lado as modifique também. Neste trabalho me apoio na seguinte ideia explicitada por Larrosa (2014, p. 10):

A experiência não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto.

---

<sup>7</sup> Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris.

A citação acima definitivamente descreve muito do que foi a experiência de trabalhar até 2013 na *Trupe de Argonautas*, minha saída por um tempo e meu retorno para o grupo em 2018; uma experiência que me fez gozar e sofrer, mas acima de tudo me fez pensar, e com isso escrever esta dissertação.

Venho aqui contar uma história que vivi. Relembrei como foram os processos de criação de duas peças, e ainda fiz uma comparação entre elas. Venho neste trabalho teorizar sobre algo que foi experimentado intensamente e muitas das vezes de maneira empírica. Nos primeiros anos de criação, o grupo acabava por produzir sem teorizar sobre o que criava e sem se preocupar muito com bases teóricas para apoiar sua criação, mas sempre com a contribuição das experiências artísticas anteriores de cada integrante. Ou seja, muitas vezes a produção foi feita de maneira empírica, com um único objetivo de produzir peças que usassem ao mesmo tempo técnicas de teatro, dança e circo em um espetáculo.

Nos espetáculos criados pela *Trupe de Argonautas*, os números<sup>8</sup> circenses, as composições musicais próprias, a dança em suas várias vertentes como ballet e dança contemporânea são pesquisados, rearticulados e integrados a narrativa, na busca de uma fusão de linguagens.

Essa vontade de produzir, em grupo, peças dentro de um contexto híbrido veio em função de os artistas da companhia terem conhecimentos diversos uns dos outros e virem de práticas diferentes dentro de suas profissões. O grupo surgiu em 2005, a partir de um encontro entre profissionais com formação em distintas áreas artísticas como bailarinos, atores, músicos e artistas circenses, que provocou um espaço de investigação e promove até hoje um intenso intercâmbio entre estas linguagens, como revela Iara Zannon, uma das primeiras integrantes do grupo:

Foi um período de muito aprendizado e de trabalho artístico intenso, tanto com os treinos quanto a partir da criatividade e de estímulos. Tínhamos um grupo bastante envolvido e bem comprometido com nossos objetivos. (Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2020)<sup>9</sup>

Nesses 15 anos de existência do grupo, todos os integrantes se dispuseram a aprender modalidades diferentes e passaram por treinamentos de circo em várias delas, como tecido acrobático, trapézio estático, lira<sup>10</sup>, acrobacias solo, pirâmides humanas, entre outras. A dança também foi exercitada por todos os componentes da *Trupe de Argonautas*. Alguns membros

<sup>8</sup> Número é toda apresentação individual ou em grupo dentro do ambiente circense.

<sup>9</sup> As citações das entrevistas serão apresentadas sempre dessa forma, apresentando a data da entrevista junto ao trecho citado, para tornar a leitura mais fluida.

<sup>10</sup> Lira é um equipamento acrobático aéreo, semelhante ao trapézio, onde são executados movimentos que têm como eixo de apoio uma barra metálica em formato circular.

também se debruçaram nos conhecimentos musicais e vocais. Esta ampliação de técnicas se deu tanto dentro da própria *Trupe*, através de práticas de conhecimentos internas ao grupo, onde cada um passava seus conhecimentos para os outros através de aulas organizadas ou trocas menos organizadas que aconteciam de acordo com a necessidade do momento dentro das montagens das peças. Em outros momentos também foram convidados artistas de fora para ministrar oficinas. Havia também apostilas de técnicas circenses que chegavam até nós por meio de colegas de profissão. Essas apostilas detalhavam como realizar determinados movimentos acrobáticos. Outro recurso bastante usado na ampliação de conhecimentos e das técnicas de dança e de circo principalmente, foi através de pesquisas em vídeos, principalmente do *Youtube*.

Estes vídeos com tutoriais de como realizar um movimento acrobático, ou até mesmo números circenses de outros artistas encontrados na internet, eram fonte de pesquisa de técnicas corporais que procurávamos adquirir. A partir da visualização dos movimentos de dança e acrobacia, tentávamos executá-los. Para isso o vídeo era analisado diversas vezes, pausávamos em determinado ponto, voltávamos tudo, reiniciávamos, a fim de analisar em detalhes os movimentos executados pelo artista. Tentávamos reproduzir a técnica em nosso corpo. Se algo não era conseguido, voltávamos a analisar o mesmo vídeo, ou procurávamos outro que mostrasse um ângulo diferente da mesma movimentação, a fim de analisar melhor. Iara Zannon se recorda disso:

A gente vivia estudando números. Descobríamos uma cena circense na internet e assistíamos várias vezes para entender os movimentos e conseguir aplicar com nossos corpos e usar nas nossas criações. (Entrevista realizada em 20 de fevereiro 2020)

Ao procurar treinamentos em várias modalidades artísticas, os integrantes do grupo sempre tiveram em mente mesclar em seus trabalhos estas técnicas numa tentativa de não priorizar nenhuma, buscando nos aproximar de uma certa uniformidade tanto no uso dentro dos trabalhos, quanto em seus estudos. Hoje entendo bastante esta ideia dentro dos conceitos da afirmação de Ivone Richter<sup>11</sup> (2002, p. 85) sobre o prefixo “inter”:

O prefixo ‘inter’ vai indicar a inter-relação entre duas ou mais áreas, sem que nenhuma se sobressaia sobre as outras, mas que se estabeleça uma relação de reciprocidade e colaboração, com o desaparecimento de fronteiras entre as áreas do conhecimento.

---

<sup>11</sup> Ivone Richter é mestre em Master In Art Education pela Concordia University e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Artística, atuando nos seguintes temas: formação do professor, ensino de arte, multiculturalismo, ensino intercultural.

Ou seja, enquanto artistas, todos tinham vontade de ampliar as possibilidades de técnicas, englobando em seus conhecimentos corporais vários tipos de modalidades de dança, de circo, possibilidades vocais e musicais. Cada um, dentro de suas prioridades de interesses, abarcava em seus estudos e treinamentos novas práticas artísticas que poderiam se tornar um dia material para ser levado à cena. Inicialmente buscávamos que nenhuma modalidade sobressaísse nas nossas obras cênicas. Esta premissa mais tarde se dissolveu nos trabalhos seguintes.

Dentro desta ampliação de repertório de conhecimentos, os artistas foram levados a uma situação onde suas profissões passaram a englobar mais de uma linguagem. Cada um de nós deixou de ser apenas um bailarino, ou um circense, ou músico, ou ator, para ser um artista, que pode levar ao palco todo conhecimento que adquiriu, por isso minha escolha por este termo mais abrangente do ser artista. Reafirmo isso por ver uma diferença entre nossa proposta e espetáculos híbridos onde um profissional realiza a música, outro realiza a dança e outro, acrobacias num trapézio, por exemplo. Dentro da *Trupe de Argonautas*, havia um desejo de artistas de múltiplas funções, ou seja, como define Richter (2002), uma inter-relação de áreas artísticas, não só uma relação como se vê em outros exemplos de peças que têm profissionais de diferentes áreas e cada um realiza ações dentro da sua área de domínio. Mas uma inter-relação, dada por espetáculos realizados por artistas que reúnem em si variadas experiências nas práticas artísticas.

Além disso, todos sempre praticaram regularmente exercícios físicos, como variados tipos de abdominais, agachamentos, entre outros exercícios esportivos com finalidade de ganhar alongamento, força e controle corporal que são extremamente necessários para o trabalho com o circo e a dança.

Portanto, desta junção de artistas vindos de práticas profissionais diferentes surgiu a vontade de criar peças que tivessem em sua composição também todas essas técnicas. Ou seja, uma vontade de contar histórias usando os procedimentos variados de teatro, circo e dança. Sendo assim, esta pesquisa tem intenção de descrever e analisar os processos de trabalho da *Trupe de Argonautas* dentro da perspectiva da construção da dramaturgia em processos colaborativos, seus modos de criação e o trabalho destes artistas, que reúnem em si habilidades para transitar entre estas várias linguagens. Portanto, adentrar no conceito de híbrido se tornou uma necessidade, que será abordada mais à frente.

Para facilitar a visualização das principais áreas de conhecimentos de cada integrante até sua entrada no grupo, vou discorrer sobre suas atividades anteriores de forma bem resumida.

Ana Sofia Lamas Diogo já era acrobata profissional, com conhecimentos em Taekwondo ao integrar a *Trupe de Argonautas* em 2005. Já tinha também uma pequena experiência dentro da dança moderna e contemporânea e teatro. Anteriormente à entrada na *Trupe de Argonautas* fazia parte do grupo *Engenho Arte Circense* fundado por ela e mais três artistas de Brasília onde teve seus primeiros contatos com apresentações circenses profissionais. Já ministrava aulas de circo desde março de 2003 em várias escolas e academias de Brasília. Inclusive ela foi nossa professora de circo na oficina em que nos conhecemos. Quando integrou a *Trupe de Argonautas*, Ana Sofia pôde verticalizar sua experiência em dança e teatro.

Figura 1 – Ana Sofia Lamas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Cyntia Carla Santos iniciou sua carreira como atriz em Teresina-PI em 1998. Quando integrou a *Trupe de Argonautas* em 2005, Santos fazia o curso de Artes Cênicas – Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Ela já trabalhava como atriz, figurinista, maquiadora e cenógrafa antes do seu ingresso. Levou o conhecimento prévio que tinha de teatro, performance, cenografia, maquiagem cênica e figurino para os trabalhos artísticos da

*Trupe*. Atuou na criação da cenografia e figurino de quase todos os espetáculos do grupo. Teve seu desenvolvimento de forma mais profunda nas técnicas circenses e de dança principalmente dentro do grupo, e que cultiva até hoje.

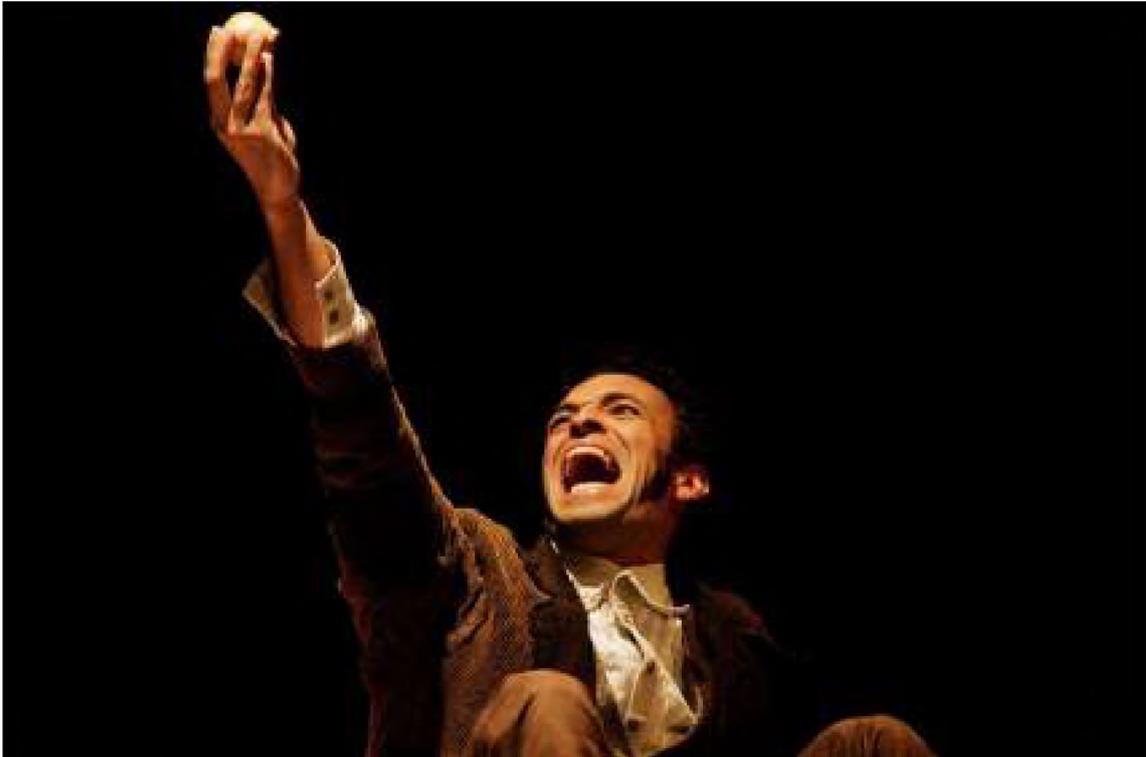
Figura 2 – Cyntia Carla Cunha



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Angelo Scarlatti

Emanuel Santana iniciou suas atividades artísticas no ano de 2001 em oficinas de teatro. Em 2002 fez uma oficina básica de técnicas circenses e desde então tem se dedicado à arte circense. Ele também teve a influência de seus familiares, que trabalhavam na área. Antes de integrar a *Trupe* em 2005, ele frequentou algumas oficinas de danças populares e dança afrocontemporânea, onde teve seus primeiros contatos com a linguagem. Seu primeiro trabalho profissional foi em 2004 com o musical *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque, com o qual viajou com *Cia de Teatro Mapati* pela região Centro-Oeste. Também em 2004 começa seus estudos de ballet clássico no *Instituto Cultural Ballet Brazil* em Brasília, desde então participou de todas as montagens dos espetáculos de dança do instituto. Na área da dança, Santana escolheu se especializar e desenvolver seus conhecimentos por um maior período de tempo. Dentro da *Trupe* ele pôde levar e experimentar todos estes conhecimentos de teatro, circo, dança unidos nos espetáculos.

Figura 3 – Emanuel Santanna



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Antes de integrar a *Trupe de Argonautas*, Diogo Mafra já era músico profissional e professor de música. Praticante da arte circense desde o início de 2007, teve como professor de acrobacia de solo Ronaldo Alves, nosso professor no curso de circo que deu origem ao grupo, mas se especializou na pesquisa de acrobacia aérea treinando com as professoras Beatrice Martins e Ana Sofia Lamas, que ele já conhecia antes de integrar a *Trupe*. Algumas oficinas de circo fizeram parte de sua formação, tendo como destaque uma oficina oferecida por Raquel Carro (*Cirque Du Soleil e Intrépida Trupe*). Mafra entrou na *Trupe de Argonautas* em 2009 e permaneceu como acrobata e músico até 2012, quando resolveu sair para se dedicar somente a sua carreira musical. Diogo Mafra participou como substituto em *De Paetês*, atuou em *Zumm...* e *O Baile*. Em *Zumm...* ele pôde experimentar usar as técnicas de guitarra, atuação e acrobacias e um mesmo personagem. Um super-herói que tinha superpoder quando tocava sua guitarra, que possibilitava várias magias e façanhas.

Figura 4 - Diogo Mafra



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Sacha Brasil

Iara Zannon iniciou sua carreira como ginasta em 1989 no grupo mirim de Ginástica Rítmica Desportiva da ASFUB. Em 2001 começou a se apresentar profissionalmente em performances e números circenses em eventos de Brasília. Também participou da oficina de circo com Ronaldo Alves na qual outros integrantes da *Trupe* participaram e se conheceram. Em 2003 fundou o grupo *Engenho Arte Circense*, junto com Ana Sofia Lamas, Beatrice Martins e Estefânia Dália. Começou a dar aulas de circo em 2005, no mesmo ano que integrou a *Trupe de Argonautas*. Teve algum contato com a dança a partir de oficinas em que frequentou. Zannon permaneceu no grupo até 2007 e deu importantes contribuições dentro das técnicas circenses no espetáculo *De Paetês*, mas não chegou a apresentar em função de sua gravidez.

Figura 5 – Iara Zannon



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Daniele Oliveira

Karen Sakayo trabalhava como professora de yoga e professora de circo – tecido aéreo e iniciação acrobática. Sua formação em artes circenses também teve a presença do professor Ronaldo Alves de Souza pelo *Centro de Treinamento de Atividades Circenses – Setor Leste*. Complementando seu treinamento, participou de diversas oficinas como: de *Circo com a Escola Nacional de Circo*, *Integral Bambu – Acrobacias em Bambu*, *Workshop de Acrobacias Aéreas* com Beatrice Martins, *Workshop de Acrobacias Aéreas* com Leonardo

Senna da *Intrépida Trupe*, assim como algumas oficinas de dança. Ingressou na *Trupe de Argonautas* também em sua fundação e pôde contribuir muito na troca de conteúdo das técnicas circenses tanto para o espetáculo *Colcha de Retalhos* como *De Paetês*.

Figura 6 – Karen Sakayo



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Lívia Bennet iniciou sua carreira artística em 1989, bem antes de ingressar no grupo. Ela também frequentava o curso de Artes Cênicas na *Faculdade de Artes Dulcina de Moraes*. Em 2000 integrou o *Núcleo de Dança Contemporânea Basirah* e realizou com o mesmo, até então, o total de sete criações, dirigidas por Giselle Rodrigues. Esta experiência foi crucial em sua formação e muito do que ela viveu no *Basirah* contribuiu para os trabalhos da *Trupe de Argonautas*. Em 2005 ingressou na *Trupe de Argonautas*. No ano de 2010 ingressou na equipe de professores de corpo da *Faculdade de Artes Dulcina de Moraes*. Além da sua atuação como atriz, sua experiência em dança contribuiu muito na criação dos espetáculos da *Trupe de Argonautas* tanto como dançarina como coreógrafa. Ao ingressar na *Trupe* ela não tinha experiência na área circense e seu desenvolvimento aconteceu com o grupo.

Figura 7 – Livia Bennet



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Lorena Lima

Pedro Castro Martins iniciou sua carreira em 1997 com o grupo de teatro *Os Donos no Pedaco*, com direção de Robson Graia, também bem antes de seu ingresso na *Trupe de Argonautas*. Em 1998 ingressou no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. De 2001 a 2004 integrou a *A.S.Q. Companhia de Dança Contemporânea* com direção e coreografias de Luciana Lara onde pôde se desenvolver como dançarino. Complementando sua formação, participou de diversos workshops de dança. Ainda antes de seu ingresso na *Trupe*, em 1999, iniciou seu contato com as técnicas circenses de tecido, palhaço e pirofagia em workshops, mas sem muito envolvimento. Também frequentou a oficina circense com Ronaldo Alves e em seguida ajudou a fundar a *Trupe de Argonautas*.

Figura 8 – Pedro Martins



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Hermínio Oliveira

Raphael Balduzzi também cursava Artes Cênicas pela Universidade de Brasília antes de entrar no grupo. Já praticava ballet clássico diariamente desde 2004 e atuou e dançou inúmeros ballets de repertório e dança moderna. Em 2004 começou a treinar a modalidade de tecido acrobático no Clube Desportivo Setor Leste sob a supervisão de Ana Sofia Lamas. Em 2005 integra o grupo *Trupe de Argonautas*. Seus conhecimentos em teatro e dança foram amplamente explorados nos espetáculos da *Trupe de Argonautas*.

Figura 9 – Raphael Balduzzi



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Rodrigo Amazonas iniciou seu caminho como circense em 2001 no Centro Olímpico de Brasília. Especializou-se em acrobacias aéreas e dentro de sua trajetória realizou oficinas ministradas por Leonardo Senna da *Intrépida Trupe*, Luciene Tupã do *Circo Nacional* e Gabriel Marques da *Escola Nacional de Circo*. Com estas e outras oficinas tornou-se monitor e professor de acrobacias aéreas em 2004. Participou de poucos espetáculos antes da sua entrada no grupo, ou seja, teve pouco contato com a vivência artística no palco. Em 2007 integrou a *Trupe de Argonautas* e o elenco do espetáculo *De Paetês* que já estava em processo de criação. Depois da sua entrada, Amazonas contribuiu muito com a técnica de acrobacias aéreas e com um número usando uma cadeira acrobática, a qual ele já dominava e que foi aproveitado na montagem do espetáculo.

Figura 10 – Rodrigo Amazonas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Súlian Princivalli iniciou seus trabalhos amadores no teatro em 1995 quando integrou a *Oficina dos Menestréis*, dirigida por Deto Montenegro, onde permaneceu até 2000, quando integrou profissionalmente a *Companhia dos Menestréis*, que desenvolvia espetáculo dentro do ramo de teatro musical. Iniciou seus conhecimentos em dança frequentando cursos de contato improvisação, dança contemporânea, dança afro e dança de rua. Integrou o grupo *Zanza Cia de Dança* em 1997 e o *Vox Grupo de Dança do Núcleo Ações da Fala* em 2000. Integrou o *Grupo Desvio* em 2001 onde sua experiência de atuação de fato se intensificou. Neste grupo também começou a se interessar pelas áreas de figurino, maquiagem e cenografia e desenvolveu estas áreas em outros trabalhos posteriores. Teve seus primeiros contatos com a arte circense também com o projeto de oficinas ministrado por Ronaldo Alves de Souza, no *Centro de Treinamento de Atividades Circenses*, DF, em 2005. Em seguida ingressou na *Trupe de Argonautas* no mesmo ano. Depois disso, continuou suas pesquisas e desenvolvimentos vários em cursos de dança e teatro. Começou a se arriscar na direção teatral dentro da *Trupe*.

Figura 11 – Súlían Princivalli



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Magno Junior

Acredito que com este breve panorama profissional sobre os artistas a leitura deste texto se desenvolva com mais clareza, já que assim as relações de trabalho entre os profissionais e os desafios da jornada poderão ser melhor compreendidas. Sobre isso a integrante Lívia Bennet diz:

Quando eu entrei na *Trupe de Argonautas*, eu não era circense. Não fazia absolutamente nada de atividade dentro da área. Eu acabei me interessando pelo circo porque fiz a oficina de circo com Ronaldo Alves. Pedro Martins me avisou que tinha vagas e eu me interessei. Quando acabou o curso nós criamos o grupo, onde eu levei e agreguei com meu conhecimento corporal adquirido através da dança. Aprendi algumas coisas de circo, me encantei pela expansão de possibilidades corporais que o circo oferecia. Fiquei muito empolgada e com vontade de me superar, ou seja, ver no meu corpo possibilidades que eu não imaginava. Ver meu corpo flexível nos aparelhos circenses me encantava. Mas nunca foi tão fácil. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2020)

*De Paetês* teve aproximadamente um ano de processo de criação. Em novembro de 2007, o espetáculo *De Paetês* estreou no Espaço Cultural Renato Russo, em Brasília. Depois ele foi rerepresentado praticamente todos os anos até 2012, com temporadas de cerca de um

mês, de quinta-feira a domingo, no Distrito Federal. Essas temporadas foram realizadas no Teatro Galpão do Espaço Cultural Renato Russo, Teatro da Funarte, Teatro do SESC Ceilândia. O espetáculo *Avenca* começou a ser montado em 2010 e teve sua estreia em julho de 2011 no Espaço Cultural Mosaico, em Brasília. Contou com o Prêmio Funarte (2010) de montagem de espetáculos para sua realização. A criação da peça durou aproximadamente dez meses. *Avenca* teve duas temporadas em 2011, uma no Teatro Mosaico e outra no Rio de Janeiro, esta última com patrocínio da Caixa Cultural. Também em 2011, recebeu prêmio de melhor figurino e iluminação pelo *Prêmio SESC Candango*, além de ser indicado a melhor cenário e direção. Em 2012 entrou em cartaz em curta temporada no *Espaço Cultural PÉ DiRitO* e depois fez apresentações para escolas do DF em Taguatinga, Ceilândia, Planaltina e Gama.

*Tentamos trabalhar intuitivamente uns com os outros, nossas mãos em conjunto na prancha Ouija, e então, no momento certo, entramos. “Escolhemos a morte”.*

*Anne Bogart*

## 1.1 Proteção dos Deuses – Intuição como Ferramenta

A intuição sempre foi muito importante em meus trabalhos em arte. Mas somente ao fazer esta análise por escrito me dei conta de que ela sempre foi uma ferramenta dos meus processos de criação. Por isso reservo um espaço no início desta dissertação a fim de elucidar vários pontos que poderiam ficar confusos na leitura deste texto se não houvesse este longo esclarecimento, já que a intuição foi amplamente utilizada no processo do *De Paetês* e sobretudo em *Avenca*.

Nomeio aqui como intuição a capacidade de raciocinar de outros modos, que não são aparentemente tão racionais, permitindo-se encontrar novos caminhos e soluções cênicas. Intuição é uma percepção interna de algo que nos alerta sobre os acontecimentos e caminhos, sejam eles bons, ruins, perigosos, promissores, etc. E esta percepção não tem um aparente sentido lógico. Neste caso a intuição está intimamente ligada com a experiência, pois aprendemos através da experiência. As coisas pelas quais passamos nos levam ao conhecimento. E este conhecimento nos leva a saber lidar com novas experiências. Segundo Viola Spolin<sup>12</sup> (1987, p. 3), “experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isso significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo”. Nesse sentido, vê-se o ambiente não como um lugar ou ideia de espaço, mas como a sucessão de acontecimentos, lugares, objetos, sensações pelos quais se passa na experiência. Sobre intuição, não se trata de uma força mística e nem mesmo algo mágico que nos passa de repente para resolver uma situação ou que nos possibilita vivenciar algo. A intuição é fruto do conhecimento adquirido com a experiência e que não se restringe a um nível intelectual. E se adentrarmos neste campo da intuição, muitas respostas a problemas cênicos podem surgir neste nível de compreensão. A diretora teatral Anne Bogart revela que para ela a criação é extremamente intuitiva, como cito a seguir:

Isso não significa que não se deva pensar analítica, teórica, prática e criticamente. Esse tipo de atividade do lado esquerdo do cérebro tem sua hora e lugar, mas no calor da descoberta durante o ensaio e não diante da plateia. Assim que a porta do local de ensaio se fecha ou a cortina sobe para uma apresentação, não há tempo para pensar nem refletir. Nesses momentos de intensa pressão existe apenas o ato intuitivo da articulação dentro da crise da ação. (BOGART, 2011, p. 57)

---

<sup>12</sup> Viola Spolin é considerada fundadora do teatro improvisacional. É autora de inúmeros textos para improvisação. Sua primeira obra foi *Improvisação para o Teatro*, que é referência para educadores de interpretação. Recebeu o título de doutora *honoris causa* pela Universidade de Michigan.

Para o entendimento deste texto, uso o termo intuição como algo relacionado às informações adquiridas em vida, mas que não se pode especificar concretamente de onde vieram, em que circunstâncias estes conhecimentos foram formados. Intuição está muito conectada às sensações da memória e percepções alcançadas durante a vida e até mesmo de nossa ancestralidade. Então, tomando por premissa a defesa de Cecília Almeida Salles<sup>13</sup> (2017, p. 42) que “memória é ação, portanto não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam”. Ou seja, parte do princípio de entender a intuição como ferramenta subjetiva para criação, para tomada de decisões e ações dentro de um processo criativo, mas não menos racional, apenas mais inconsciente, por estar pautado em conhecimentos muito mais arraigados e profundos, que muitas vezes não chegam a ser tornar tão claros e conscientes, mas que têm uma potência dentro da percepção e sensações do indivíduo.

Aprofundando ainda mais nos conceitos de intuição, tão importantes no meu trabalho artístico, fui buscar na filosofia de Henri Bergson<sup>14</sup> este entendimento. Meu objetivo era esclarecer como penso que nos dois processos artísticos, objetos de trabalho da dissertação, me permiti trabalhar com a intuição como ferramenta de criação. Mas vale lembrar que até então eu não tinha conhecimento da filosofia de Bergson sobre o assunto.

Para isso, iremos tratar dos conceitos ligados ao tempo, duração e intuição cunhados por Bergson a partir do olhar e análise de David Lapoujade<sup>15</sup>, em seu livro *Potências do Tempo*<sup>16</sup> (2017). Intuição é um dos conceitos mais importantes no pensamento e reflexões filosóficas de Henri Bergson. Bergson faz uma relação estreita entre tempo e intuição, e, para isso, ele considera que a duração não deveria ser entendida como uma medida do relógio, ou da marcação de passagem de dias, semanas e anos. Para ele, o tempo não é constituído de segmentos. Portanto, a duração estaria mais voltada a uma ideia de continuidade da vida, uma coisa que não se divide e uma sucessão de acontecimentos ininterruptos. Ou seja, o tempo particionado é uma convenção simbólica que nos ajuda no dia a dia e na nossa prática, mas não é uma realidade para Bergson.

---

<sup>13</sup> Doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde atualmente ministra aulas no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Também é coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP.

<sup>14</sup> Henri Bergson (1859 – 1941) foi um filósofo e diplomata francês, laureado com o prêmio Nobel de Literatura de 1927. Conhecido principalmente por *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *Matéria e Memória*, *A Evolução Criadora* e *As Duas Fontes da Moral e da Religião*.

<sup>15</sup> David Lapoujade é um filósofo francês, professor universitário da Universidade de Paris-I Panthéon-Sorbonne. Especialista em pragmatismo, sua abordagem é inspirada pelo pensamento de Gilles Deleuze, Henri Bergson, Henry James, Emerson e Étienne Souriau.

<sup>16</sup> As obras de Bergson que são fonte de estudo de Lapoujade são as seguintes: *Essai sur Données Immédiates de la Conscience* (1889), *Matiers et Mémoire* (1896), *Le Rire* (1900), *L'Évolution Créatrice* (1907), *L'Énergie Spirituelle* (1919), *Durée et Simultanéité* (1922), *La Pensée et le Mouvant* (1934) e *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion* (1932)

Assim, para Lapoujade (2017), nossa consciência também é contínua porque vivemos no tempo e o ela o atravessa. Ou seja, tanto o tempo quanto a intuição não devem ser particionados e nem têm uma limitação definida. Lapoujade (2017) afirma que do ponto de vista da dimensão do que nós vivemos, os estados de consciência não são totalmente delimitados pois, em nossa existência mais concreta e numa visão mais completa e absoluta, acontece o que Bergson chama de duração, que é uma continuidade de momentos variados, mas que nunca se interrompem. Nossas emoções e sentimentos estão em continuidade. No entanto, estamos acostumados a um ritmo de descontinuidade do entendimento de todas as coisas, sendo elas as sensações, emoções, estudos científicos, fatos da história, entre tantos outros elementos pertencentes ao universo em que vivemos. O conhecimento humano, como entendemos habitualmente, não está preparado para lidar com este tipo de continuidade absoluta. Quase tudo é dividido em partes para ser melhor apreendido pela mente humana, que tem a necessidade de particionar, classificar, ou seja, colocar em “caixas” específicas.

Assim como a duração do tempo, a intuição é um elemento de percepção de um eu interno e com um entendimento de continuidade. Ou seja, a intuição faz parte de um plano de consciência ininterrupto e que emerge para um eu exterior, que é muito mais ligado ao intelecto. Por isso a intuição traz revelações e conhecimentos profundos e que na maioria das vezes ficam ocultos. Este eu profundo é uma totalidade em transformação contínua. A realidade de nós mesmos e sua passagem através do tempo é uma experiência contínua, indivisível e em mutação. Sobre o eu interior e o eu exterior, David Lapoujade revela o entendimento destes conceitos através de sua própria análise das obras de Bergson, onde ele defende que somos interiores a nós mesmos e que deveríamos nos conhecer melhor. Mas não é isso que acontece. Normalmente não nos sentimos bem quando nos aprofundamos neste eu interior. Bergson (1994, p. 41, apud LAPOUJADE, p. 76) infere que “nosso espírito se sente ali como estranho, enquanto que a matéria lhe é familiar, e nela ele se sente em casa”. Ainda sobre estes dois eus, interior e exterior, Lapoujade infere:

Vemos que as noções de “interior” e “exterior” não mostram uma diferença ontológica. Não há mundo exterior pré-existente, assim como não há mundo interior constituinte. Rigorosamente, não deveríamos falar de “mundo interior”, pois é possível permanecer exterior a si mesmo. Da mesma forma, não deveríamos falar de “mundo exterior”, mas de uma tendência que produz o mundo como exterior. É a exterioridade a si da percepção que coloca o mundo como exterior — e que nos torna exteriores a nós mesmos. Inversamente, é uma percepção interior a ela mesma que permite passar para dentro do mundo dito “exterior”. (...) Sabemos o seguinte: interior e exterior não deveriam designar mundos pré-existentes, mas tendências divergentes

— tensão e extensão — que se exercem em *dois* “mundos”. (LAPOUJADE, 2010, p. 76)

Bergson entende que nós precisamos recorrer à intuição para que possamos entender a realidade dentro desta continuidade. A intuição não é um conhecimento lógico, analítico e descontínuo, é uma ferramenta não segmentada e que se dá dentro de um fluxo. A intuição é uma apreensão direta daquilo que nós somos. Está muito ligada ao nosso eu mais íntimo, que muitas vezes é de difícil compreensão, mas que é um tipo de conhecimento totalmente diferente da inteligência direta, entendimento objetivo, conhecimento científico ou do senso comum preconcebido.

Portanto, para Bergson não existe o momento instantâneo, pois nele já entra um trabalho de nossa memória e, consecutivamente, de nossa consciência contínua e que nos leva à intuição. Portanto, a intuição está intimamente ligada à memória. Nossa evolução, segundo Bergson, está extremamente ligada a um registro contínuo da duração, uma persistência do passado no presente. Sendo assim, Lapoujade (2017) considera que é preciso que o eu profundo venha à superfície para que o eu interno se dê conta de sua presença e, portanto, numa forma de simplificar e fazer entender os conceitos de Bergson, ele propõe imaginar que existam duas memórias.

Tudo se passa, na verdade, como se houvesse duas memórias: de um lado, a memória intelectual e habitual que Bergson explora em *Matéria e Memória*; de outro a memória *espiritual* que ele redescobre com *A Evolução Criadora*. De um lado uma memória inativa por natureza, sempre parcial, que só se torna ativa para responder às exigências incessantes do presente; de outro, uma memória intensa, total, sempre surdamente ativa, cuja integral é o próprio impulso de vida, responsável pelo futuro. De um lado a memória daquilo que conhecemos e vivemos e que dá a cada presente sua significação; de outro, uma memória daquilo que somos e que dá ao tempo sua orientação. [...] É ela que constitui o sentido de futuro em nós. (LAPOUJADE, 2017, p. 58)

A intuição está ligada a esta memória espiritual e interna e é desta profundidade que ela vai tirar energia para vir à tona. A intuição vem de uma emoção criadora e geradora de ideias. Estas emoções geram um abalo que leva o eu interno para superfície. Segundo Lapoujade,

Basta uma emoção, uma só, para que ela agregue todas aquelas que virão alimentá-la, para que ela cresça até formar uma tendência ou uma exigência de criação suficientemente forte para inverter o sistema do eu de superfície. (LAPOUJADE, 2017, p. 58)

Quando nos permitimos pensar e agir sem ideias preconcebidas e damos espaço para o eu interior e o agir da intuição, podemos por meio dela captar a realidade em sua mobilidade criativa e contínua. A intuição não se limita ao eu profundo ou a uma consciência interna, mas se prolonga na compreensão do eu exterior. Ou seja, o aprofundamento na subjetividade do eu profundo é capaz de criar um caminho de entendimento e conexão sobre este outro eu externo.

Lapoujade revela que a intuição se aproxima do conceito de instinto, mas vai além. Ele usa como um primeiro exemplo um inseto que sabe exatamente onde picar sua presa para paralisá-la e este seria o instinto. Já a intuição como conhecimento seria mais abrangente:

Não é mais instinto, como no animal [...]. Se tornou intuição, ou seja, um instinto dilatado que não se limita mais ao conhecimento interior de um objeto especial. A intuição nos revela assim como participantes da grande corrente da vida e nos faz sentir aquilo que há de vital em nós; simetricamente, ela descobre a vida como participante de uma consciência. Conduzido por essa intuição, o estudo do vivente - no cruzamento da embriologia, do naturalismo, da paleontologia, etc - nos ensina o que há de estritamente vital em nós, para além da representação que a inteligência nos oferece da vida e de nós mesmos; ela nos faz comunicar com algo que a ultrapassa: a emoção de se sentir como vivente. (LAPOUJADE, 2017, p. 79)

Lapoujade (2017) entende que o conjunto da condição humana de uso da inteligência, de um senso comum do que é mau ou bom, adequado ou inadequado, e todas as formas que o homem baseou sua vida para agir sobre a matéria nos impedem de percebermos a nós mesmos em nossa integralidade. Portanto a intuição é um método de acesso a esta totalidade do ser humano.

A intuição, neste trabalho, também poderia ser encarada como uma fluidez de associações que são criadas dentro de um processo, amparadas pela memória. Fluxos de lembranças, de sensações, que podem ou não levar a uma decisão ou ação se forem ouvidas e atendidas. Se aproximaria de uma sensibilidade para sentir o processo e deixar que ele se interligue com as memórias dos indivíduos que participam da criação.

No entanto, nem sempre estamos abertos a esta sensibilidade que permite perceber e acessar de forma mais fluida a intuição. Por isso precisamos estar atentos para nos acostumarmos com esta possibilidade. É preciso se permitir viver, momentaneamente, um estado de desorientação, que nos leva a resultados valiosos vindos da intuição. Neste caso, é necessário fazer deste estado de desorientação uma prática frequente e dar espaço e tempo a ela para que assim aconteça a abertura para uma sensibilidade maior. Quando digo dar tempo, falo realmente sobre um estado de espera, de tranquilidade dentro da desorientação, e sobre

vivê-la pelo período necessário para a chegada das novas percepções. Novamente recorro a Bogart quando ela se refere à intuição como ferramenta de trabalho como diretora:

Direção tem a ver com sentimento, com estar na sala com outras pessoas; com atores, com designers, com um público. Tem a ver com a percepção de tempo e espaço, com respiração, com a reação plena à situação dada, com ser capaz de mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido no momento certo. (BOGART, 2011, p. 89)

No momento em que se está na desordem, em crise, no terror do desconhecido, é que acontece o salto, é ali que algo acontece, algum insight, ideia ou resolução. Bogart (2011) conta em seu livro *A Preparação do Diretor* que quando acontece uma desorientação interna durante o ensaio ela caminha até o palco, na direção dos atores. Nestes curtos instantes, dentro da crise, ela espera a inovação acontecer e a invenção se revelar. Além disso, ela inventa possibilidades de crise e desorientações para se manter ativa neste jeito de criar usando a intuição.

É como se algo falasse através de nós, mas não de uma forma mística, mas como uma forma mais interna de uso da mente. É preciso não deixar o intelecto interromper as possíveis conexões da intuição e não atrapalhar a si mesmo com planejamentos. É necessário tirar da cabeça o que está levando a crise para se ter melhores conexões. Portanto, neste espaço de tempo, como na caminhada de Bogart até o palco, a mente se abre e fica alerta para circundar o processo. “As descobertas e os achados acontecem quando você consegue não atrapalhar a si mesmo”. (BOGART, 2011, p. 123). Este distanciamento da questão a ser trabalhada serve para nos afastar de nós mesmos e do problema em si, a fim de tomar espaço para saltos mais altos que transpassem estes obstáculos.

*Eu já experimentei a sensação de estar atraída para a beira de um abismo para sentir o mar batendo lá em baixo ou para uma clareira na floresta de onde podia vislumbrar uma montanha contra o céu. É uma profunda atração física intrínseca que me conduz aos lugares onde os elementos se encontram. Na arte e no teatro eu também sou atraída para lugares onde os elementos se encontram.*

*Anne Bogart*

## 1.2. Suprimentos para Travessia – O Diálogo entre as Artes

Neste capítulo é apresentado um breve panorama histórico de fatores de inter-relação da arte do teatro com ênfase no circo. Aborda-se a configuração destas linguagens tal qual nos é apresentada hoje, mas sem generalizar estas conformações que claramente são múltiplas até mesmo dentro de um curto período histórico. Neste sentido concordo com a ideia de Bianca Peixoto em relação ao circo e englobo outras artes,

Os caminhos trilhados pelo circo deixam rastros e derivam da capacidade de transformação progressivamente vivenciada pela experiência humana. São processos que não cessam e que estimulados por suas próprias tendências, impulsionam novos modos de organização e de imbricamentos, experimentos e misturas de múltiplos campos que colaboram entre si, compartilhando ideias e criando redes de conexão. (PEIXOTO, 2010, p. 20)

Pois é certo que nunca existiu a forma pura de nenhuma destas artes, sejam elas o circo, o teatro ou a dança; pelo contrário, estas modalidades sempre estiveram em interação, desde a origem nas tradições orientais e ocidentais. Pois as expressões culturais são caracterizadas pela constante entrada e saída de informações, o que evidencia sua interdependência com a história e seu tempo. A este respeito, Christine Hamon-Siréjols<sup>17</sup> (2009, p. 62) afirma sobre a tradição de fusão de linguagens no circo:

(...) O circo sempre foi 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.

Ou seja, este movimento de aproximação de teatro, circo e dança não é uma prática recente, mas de fato é uma realidade cada vez mais procurada por companhias teatrais, corpos de baile e trupes circenses da atualidade. Hamon-Siréjols (2009, p. 63) cita vários exemplos nos quais a fricção entre as linguagens já acontecia em tempos mais remotos:

Desde a origem, os grandes espetáculos de circo romântico, anunciavam programas inspirados em cenas bíblicas, episódios da mitologia grega ou de altos fatos da história da França. Podíamos ainda ver Sansão brandindo as colunas do templo, os trabalhos de Hércules ou o episódio do campo do velocino de ouro, sendo este último tema reservado às apresentações equestres do hipódromo.

---

<sup>17</sup> Christine Hamon-Siréjols é diretora da Unidade de Treinamento e Pesquisa em Estudos Teatrais da Universidade da Sorbonne. Membro do *Laboratoire des Arts du Spectacle*. Professora de estudos teatrais na Université Lyon-II

Para localizar este estudo, retomamos partes da história do circo e as interferências com as linguagens do teatro e da dança. Há inúmeras versões sobre a origem do circo. De maneira geral, conhecemos a história do circo por uma perspectiva ocidental muito voltada para os registros da civilização romana. Entretanto, são muitos os registros em várias civilizações e variadas épocas que apontam as origens do circo.

Um dos primeiros registros históricos de atividades circenses remonta a pinturas rupestres de cinco mil anos atrás que mostram pessoas fazendo acrobacias ou adestramento de animais ferozes. Registros como esses foram encontradas em antigas civilizações, como pinturas antigas descobertas em pirâmides do Egito de 2500 anos antes de Cristo, que retratam animais ferozes sendo domados. No antigo Egito, havia desfiles militares onde eram exibidas feras amestradas. No mesmo período, faziam parte de espetáculos sagrados demonstrações de saltos acrobáticos e contorcionismos. Alguns apontam a origem do circo, ainda embrionária, na China há mais de 5000 anos, com a celebração do torneio *A Batalha de Chi-Hu*, realizado por sociedades primitivas. Roberto Ruiz<sup>18</sup> (1997) afirma que essa atividade era como um exercício de batalha no qual equipes de dois a três atacavam uns aos outros, usando chifres nas cabeças. Este, também chamado *Jogo das Cabeçadas*, alcançou pleno desenvolvimento por volta de 200 a.C. durante o domínio do imperador Wu. Neste momento recebeu o nome de *Pai-Hsi* (Os Cem Espetáculos) e servia de entretenimento nos eventos organizados pela classe dominante. Nestes eventos havia demonstrações acrobáticas que, segundo Eliene Benício<sup>19</sup> (2018, p. 26),

Por volta de 108 a.C. foram incluídas no Festival da Primeira Lua. A partir de então, a cada ano, novos números foram sendo acrescentados, tais como equilíbrio sobre a corda bamba, equilíbrio sobre as mãos e sobre a percha<sup>20</sup>, jogo de pelota, dança da espada, magia, tragar espadas e engolir fogo, sendo conservados até a atualidade nos diversos circos do mundo.

Existem registros num afresco do período da dinastia Han, de 206 a.C. até 220 d.C., onde são representados funâmbulos: três meninos saltando e dançando apoiados somente pelas mãos em uma corda suspensa, tendo abaixo punhais presos no chão apontados para eles. Numa tumba Han, na cidade na província de Nanyang, há uma pintura de um que figura um acrobata apoiado somente por uma das mãos que segura com a cabeça uma pilha de botijas<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Roberto Ruiz, dramaturgo e importante pesquisador do gênero de Teatro de Revista.

<sup>19</sup> É professora do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Pós-doutora pelo Instituto de Artes da UNESP (IA/UNESP). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: encenação, direção teatral, teatro popular, teatro de grupo, circo, circo-teatro e teatro de rua.

<sup>20</sup> Vara de madeira roliça com dispositivos para equilíbrio, onde o portô sustenta as evoluções do volante.

<sup>21</sup> Vaso de boca estreita.

Já no reinado dos Yuans (1206-1368) e dos Mings (1368-1644) havia uma forte ligação entre circo e teatro, uma vez que foram introduzidas diversas técnicas acrobáticas nos espetáculos teatrais e óperas. Conforme Benício, *O Drama de Lótus* já incluía cenas em cima da corda bamba, saltos mortais e através de aros em chamas, malabarismos com jarros, evoluções sobre o equilíbrio das mãos.

Também no antigo Egito, durante a dinastia dos reis macedônicos (309 a.C – 246 a. C) já havia desfiles de animais selvagens, que denotam as possíveis origens dos animais das demonstrações com animais nos circos. Os gregos também conheciam a arte de domar animais e, segundo Benício, estes eram levados em procissões religiosas em jaulas ou adornados e adestrados a desfilarem lentamente ao lado de seus adestradores. De acordo com Bolognesi os conquistadores gregos “traziam animais exóticos, muitos até então desconhecidos, como prova de bravura e testemunho das distâncias percorridas e das terras conquistadas” (BOLOGNESI, 2003, p. 24).

Esta pesquisa se aterá aos eventos históricos que apresentavam exhibições acrobáticas. Benício (2018) relata que, ainda na Grécia, havia uma corrida de touros na qual acrobatas demonstravam habilidades de domar em meio a acrobacias no dorso do animal. Também as Olimpíadas gregas poderiam conter vestígios e relação com as origens circenses, já que os atletas demonstravam alta performance corporal no solo, em saltos, varas e aparelhos que permitiam evoluções corporais em argolas e barras. Para Bolognesi, como a civilização romana se apropriou de grande parte da cultura grega, também “é comum a associação da história do circo com os jogos que se apresentavam nos anfiteatros, estádios e nos circos imperiais da Roma Antiga.” (BOLOGNESI, 2003, p. 26). E para ele os eventos de lutas e jogos eram uma importante ferramenta política que gerava popularidade dos imperadores. Segundo Bolognesi<sup>22</sup> (2003), Cesar se destacou nesse artifício no sistema geral da política de divertimento. Também havia os jogos circenses que superavam os eventos nos anfiteatros no quesito de gosto popular. Segundo Benício (2018, p. 34), “os jogos de circo eram de várias espécies: corridas de cavalos com carros, combates de gladiadores e de animais e espetáculos acrobáticos”.

O Circo Máximo de Roma, situado numa elevação sobre um declive natural, era o mais famoso na época e nele havia apresentações de acrobacias equestres, em que os cavaleiros saltavam de um animal ao outro, ou guiavam dois cavalos montando-os

---

<sup>22</sup> Bolognesi é Mestre (1988) e Doutor (1996) em Artes/Teatro pela Universidade de São Paulo, USP. Livre-Docente em Estética e História da Arte pela UNESP (2003). Pesquisa temas nas áreas de teatro e circo, com ênfase nos estudos dos palhaços, da comédia e do cômico circense.

simultaneamente; também apresentavam-se animais selvagens e corridas de carros. Benício (2018, p. 35) relata que o Circo Máximo, “possuía construção retangular bastante alongada, formada de grades que cercavam todo o perímetro”, ou seja, não tinha um formato circular como os circos se formaram mais tarde. Ele media aproximadamente 621 metros de comprimento e 118 metros de largura e podia acomodar mais de 150 000 espectadores e tornou-se o modelo para todos os demais circos do Império Romano. Durante os festivais que aconteciam no Circo Máximo também havia atrações secundárias com diversos números acrobáticos, uso de trampolim, pirâmides humanas, efeitos pirotécnicos, equilíbrio na corda bamba, entre outros.

Benício (2018) ressalta que o Circo Máximo não foi o único em Roma, havia o Coliseu, o Circo Flamínio, o Circo Nero e à medida que o império conquistava novas civilizações outros anfiteatros eram edificadas. Entretanto, com a queda do Império Romano e o desenvolvimento do cristianismo estes eventos romanos foram se extinguindo.

Na Idade Média, não havia estabelecimentos propícios para apresentações, e os artistas peregrinavam por toda a Europa. Conforme Eliene Benício (2018, p.42), “o que mais se aproximava de uma pista de circo era o cerco improvisado formado por um grupo de curiosos ao redor de um jogral ou de um engolidor de espadas, ambulantes, na praça de uma cidade”. As atividades circenses existiam nas ruas, com as trupes itinerantes, com exibições nas feiras, castelos, praças, e muitas vezes as carroças eram usadas como palco para os saltimbancos, acrobatas, ilusionistas e músicos se apresentarem.

Benício relata que a Igreja não era a favor destas atividades artísticas e as proibia com decretos violentos. Segundo ela, muitos acrobatas foram acusados de bruxaria e condenados à morte pelo Santo Ofício. Os antigos festejos de costume pagão são proibidos ou modificados para reintegração nos costumes cristãos, passando a fazer parte das celebrações religiosas. Mas os artistas persistiam e as apresentações continuaram a acontecer.

Mas no final da Idade Média, quando a cultura popular extrapola os limites dos festejos, surge o primeiro teatro permanente na França, conta Eliene Benício. No século XVI, período da Idade Moderna, no contexto das grandes feiras que prosperaram na Europa, surge uma forma de teatro que durou cerca de dois séculos, a *Commedia dell'Arte*. Nestas feiras, que muitas vezes duravam meses, se misturavam atrações acrobáticas, leitores de sorte, vendedores e desde este tempo o circo e o teatro já dialogavam em cenas que misturavam técnicas variadas.

Para Benício, a *Commedia dell'Arte* se desenvolveu a partir de um misto de influências de acrobacias, malabarismos, vendedores de remédios miraculosos, festas

carnavalescas, suas máscaras e trajes e a arte teatral. Com a *Commedia dell'Arte* começa a profissionalização dos artistas e, como conta Benício (2018, p. 51),

Famílias inteiras de atores adotaram a profissão, passando de geração em geração sua disciplina rigorosa e suas técnicas para a realização de um espetáculo, com gestos e movimentos corporais particulares unidos às expressões fisionômicas e mímicas.

O circo moderno traz consigo influência de vários períodos e civilizações, como o uso de animais, demonstrações equestres, acrobacias atléticas. Há indícios de que ele também herda do período do final da Idade Média o formato das trupes compostas por famílias de artistas, a fusão com outras linguagens do teatro e da dança e o perfil nômade dos saltimbancos, o que leva à itinerância dos circos modernos, que foi um fator decisivo para a disseminação desta arte. Com o tempo, o circo passou de instalações fixas para estruturas de madeira desmontáveis. O uso de lona veio um pouco depois, provavelmente desenvolvida nos Estados Unidos, tendo como inspiração as tendas dos indígenas americanos.

Bolognesi afirma que uma das principais diferenças do circo romano para o moderno é a forte relação que o primeiro tinha com fatores religiosos e a intrínseca relação com o Estado, e neste sentido ele infere:

O vínculo estreito entre os jogos romanos, a religião e o Estado deve ser aqui acentuado, uma vez que parece ser o elemento definidor dos limites que se impõem à história do circo moderno, que o distancia do divertimento de massa de Roma, das Olimpíadas e do Hipódromo da Grécia. Os divertimentos e jogos públicos eram a grande política pública do Estado Romano. Ligavam-se diretamente aos ideais militaristas: o uso da força guerreira para subjugar os povos, fazer escravos e conquistar terras. Os jogos - nos anfiteatros, no estádio e no circo - não deixavam de ser a celebração das vitórias, aliados ao culto aos deuses. (BOLOGNESI, 2003, p. 28)

Outro ponto levantado por Bolognesi que diferencia os dois momentos é que estas exhibições romanas tinham um forte apelo competitivo “que as aproximava da atividade esportiva e as distanciava da arte, tal como ocorre nos circos. Nos números circenses não há disputa, não há vencedores” (BOLOGNESI, 2003, p. 30). Com isso, perde-se o envolvimento do público no sentido de torcer pela glória de um e pelo insucesso, que muitas vezes levava até a morte, do outro, dependendo do tipo de evento. Para Bolognesi (2003, p. 30),

No circo moderno há — pode-se dizer — uma retomada das proezas esportivas e a transformação delas em espetáculo. As aptidões circenses ganham um caráter espetacular porque nelas estão contidos os seguintes elementos: (a) a habilidade propriamente dita, quando o artista domina a acrobacia, o trapézio, o equilíbrio, os truques de magia e prestidigitação, o controle sobre feras etc.; (b) a coreografia, que confere às habilidades

individuais ou coletivas um sentido na evolução temporal e espacial; (c) a música, que contribui para a eficácia rítmica dos elementos anteriores; (d) a indumentária, que completa visualmente o propósito maior do número; (e) a narração do Mestre de Pista, que se converteu em ingrediente especial para a consecução do tempo dramático, enfatizando os momentos da apresentação, o seu desenvolvimento, o clímax e o consequente desfecho.

O circo moderno surge a partir de um longo desenvolvimento das artes nas feiras livres, de mudanças comerciais que levaram ao desaparecimento dessas feiras e da astúcia de Philip Astley, que percebe a oportunidade de transformar o adestramento de cavalos em um evento fechado e pago para a aristocracia, que mais para frente se junta a Antônio Fraconi, que insere variados números de equilibristas, acrobatas, engolidores de fogo e espada, mágicos, domadores e malabaristas.

No século final do XVIII, o suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley constrói um edifício permanente em Londres, chamada Anfiteatro Astley. Era uma arena de 13 metros de circunferência para realização de demonstrações a cavalo. Bolognesi relata que já existiam exposições ao ar livre com homens desfilando e realizando proezas como galopar em pé sobre um ou dois cavalos. E segundo ele a grande esperteza de Astley foi colocar estes eventos dentro de um ambiente fechado a fim de haver cobrança de ingresso para um público limitado de pessoas. Os montadores eram militares dispensados ou reformados do Exército inglês, que podiam continuar trabalhando, agora como artistas.

De início, essas apresentações eram destinadas para um público bastante refinado de aristocratas e da crescente burguesia, por comportarem somente exposições com cavalos, símbolos de poder social na época. Foi a partir do encontro de Astley com Antonio Franconi que essas demonstrações se tornaram ambientes mais populares. Segundo Bolognesi, Franconi foi o primeiro diretor e empresário do ramo circense. Ele foi responsável pela inserção de outros números nos shows que antes eram somente vinculados a cavalos. A partir disso, Bolognesi (2003) relata que houve uma absorção de novas habilidades por parte dos artistas ambulantes, que sempre estiveram em um processo constante de absorção de modalidades artísticas novas para manutenção de suas companhias.

Vale ressaltar o fato que este era um período pós-Revolução Industrial e Francesa, portanto a Igreja já não detinha o poder central e já não tinha tanta influência. Além disso, a sociedade vivia um crescente desenvolvimento no setor comercial e produtivo. Portanto, para Bolognesi (2003), o circo moderno foi uma adaptação da cultura popular às novas realidades de comércio e produção em larga escala, que levaram ao desaparecimento progressivo das feiras itinerantes e, por consequência, da cultura popular das praças. Neste momento houve

uma tendência à interiorização dos espaços públicos e diminuição da circulação de pessoas em feiras e praças, como conta Peixoto. Isso resultou no desemprego de muitos artistas e saltimbancos, pois perderam seus locais de trabalho e encontraram no circo oportunidades de trabalho formal. Ou seja, “As formas espontâneas de entretenimento foram se organizando comercialmente, visando aos novos espectadores, alçados agora à condição de compradores de espetáculos e de diversão”. (BOLOGNESI, 2003, p. 38)

Conclui-se que o fator comercial é o último ponto que distancia de uma vez só as práticas romanas, que eram financiadas pelo Estado, do circo moderno. Prevalece neste a relação de “comércio e o dinheiro, para a expansão da empresa de diversões, e o trabalho, para a sobrevivência dos artistas” (SILVA, 1996, p.12), afastando-o de todo e qualquer vínculo religioso. É certo que a arte circense se modifica e se adapta a partir das “relações singulares estabelecidas com as realidades culturais e sociais específicas de cada região ou país” (SILVA, 1996, p.12)

Mas, como tudo, o circo está em permanente modificação em função de mudanças sociais, comerciais e políticas. Em seu artigo, organizado por Emmanuel Wallon<sup>23</sup> no livro *O Circo no Risco da Arte*, Jean-Marc Lachaud<sup>24</sup> afirma que por volta de 1920 e 1930, na França, começa um processo de “cirquização” do teatro, onde alguns artistas e companhias buscam integrar aos seus espetáculos algumas técnicas circenses, agitando as convenções teatrais, pois foram construídas diferentes montagens com novos efeitos sobre a plateia. O termo “cirquização” foi usado por Lachaud para abordar um momento em que o teatro passou a desenvolver um trabalho que explorava e inseria a prática circense e seus artistas na obra. Com este diálogo entre as linguagens do circo e teatro, os artistas circenses passam a trabalhar em peças teatrais enquanto especialistas de suas próprias técnicas. Na citação abaixo, Merisio<sup>25</sup> relata como se davam as apresentações de circo-teatro e como os circenses ganharam espaço na segunda parte do show que antes eram realizadas somente por atores:

Na estrutura emblemática dos espetáculos de circo-teatro a apresentação é dividida em duas partes. Na primeira, pode-se assistir aos números de variedades, em que os artistas mostram suas habilidades acrobáticas,

<sup>23</sup> Emmanuel Wallon é Doutor pela Sociologia na *École des hautes études en sciences sociales*. Hoje é professor de sociologia política em Nanterre e no Centro de estudos teatrais da universidade de Louvain-la-Neuve (Bélgica). É membro do comitê de redação das revistas *Temps Modernes*, *Études théâtrales* e *L’Observatoire*.

<sup>24</sup> Jean-Marc Lachaud é Doutor em Filosofia e Doutor em Letras e Ciências Humanas. Desde 2013 é Professor Universitário da Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne. É também investigador do Instituto ACTE (UMR 8618 CNRS / Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

<sup>25</sup> Paulo Merisio é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense, em Artes Cênicas – habilitação Cenografia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

cômicas, de equilíbrio e força. Após um intervalo, apresentam-se os espetáculos teatrais, compostos por um melodrama, uma comédia ou um drama sacro. Os artistas da primeira parte vão aos poucos se iniciando na arte de representar. (MERISIO, 2006, p. 49)

Merisio (2006) conta que na linguagem do circo-teatro os artistas tiveram que adquirir novos conhecimentos, pois os empregadores queriam pessoas com mais de uma habilidade no espetáculo a fim de diminuir os gastos de pagamentos e de viagem. Ou seja, procuravam por profissionais capacitados para fazer as duas partes do espetáculo. Logo, tanto os atores quanto os acrobatas foram se adaptando às novas realidades.

Com este diálogo construtivo entre a dança, o teatro e o circo, muitos artistas do circo são convidados a fazerem parte destas montagens exercendo seus trabalhos circenses. Seus números passam a fazer parte da lógica da cena. Estes circenses adquirem a função de atores e dentro da obra carregam consigo uma responsabilidade pela atuação. Portanto, a presença destes artistas circenses se dá não somente em suas manifestações acrobáticas ou “clownescas”, mas sim no contexto da estória a ser contada. Para Merisio (2006) isso resulta em obras singulares, insólitas, e que experimentam os vários recursos disponíveis, de maneira livre, por meio do diálogo entre as artes. Ou seja, são obras que não podem ser classificadas nem como uma coisa e nem como outra, mas estão numa posição limítrofe entre o circense e o teatral.

Os artistas passam a rever então alguns quesitos que antes pareciam essenciais ao circo, como presença de animais, enfoque na relação de risco e na proeza física, sucessão de números soltos, figuras emblemáticas do circo tradicional e passam a mesclar a sua cena elementos como gestos, ações, sutilezas, interpretações, textos, entre outros elementos do âmbito teatral.

O circo se teatraliza e passa a adotar uma linha mais narrativa. Assim como os grupos de teatro internalizaram técnicas circenses, também os circos convergiam para as habilidades teatrais, como mudanças nos estilos de figurinos, inserção de cenografias, repertórios musicais diferenciados, expressões coreográficas e mudanças nas movimentações dos artistas, além de uma composição dramática mais teatralizada.

Até mesmo os grandes teatros passaram a ser palco de apresentações circenses, o que fez com que a lona não fosse a única alternativa, pois todo seu esquema de montagem por vezes poderia ser mais dispendioso. Seguindo o exemplo de companhias de teatro, o circo também buscou locais alternativos para suas apresentações, sem, no entanto, abandonar de vez a lona, onde até hoje várias companhias e empresas se instalam por grandes períodos.

Erminia Silva<sup>26</sup> (2006) retrata bem este momento no Brasil ao avaliar as várias críticas e crônicas de Arthur Azevedo<sup>27</sup> entre 1880 a 1890, no periódico *O Paiz*. Independente do posicionamento de Azevedo sobre a aproximação entre circo e teatro, seus textos deixam claro como isso se dava. Em suas crônicas ele questiona a utilização dos grandes teatros para apresentações de companhias circenses. Em vários de seus textos, considera que o circo e o teatro não são atividades que deviam se misturar e nem mesmo ocupar os mesmos espaços. Ou seja, que um edifício de imponente arquitetura, referência de enorme tradição para o teatro da capital, não poderia abrigar uma companhia circense. Em outras crônicas ele chega a comparar atividades teatrais e circenses que aconteciam ao mesmo tempo na cidade do Rio de Janeiro, colocando o circo em posição inferior ao teatro em relação à qualidade artística. As atividades que eram misturadas, geralmente pertencentes à maneira do circo fazer sua arte, como canto, danças, saltos, acrobacias, mágicas, paródias e pantomimas, eram marginalizadas.

No entanto, este tipo de evento tomava o gosto do público, que também era alvo de críticas, ou seja, a apreciação deste tipo de atração era questionada, assim como também a reação a ela. Dizia-se que não era digno de um público “civilizado”. No entanto, essas peças traziam outro tipo de comportamento, não silencioso, diferente do teatro tradicional, onde só havia manifestações nas horas ditas como adequadas. Apesar disso, este estilo, dito sem compromisso com comportamentos civilizados e sem um caráter educativo da plateia, ganhava cada vez mais espectadores.

Outra questão importante e que fazia o público se encantar cada vez mais por esta arte heterogênea entre circo e teatro era o fato de que a teatralidade circense trazia para o palco todas as inovações da época, como foi o caso dos recursos de iluminação cênica elétrica e outras novidades. Erminia Silva (2006) infere que estes artistas plurais em qualidades acrobáticas, corporais e teatrais, que não se encaixavam em definições pré-estabelecidas, ganhavam o público por suas multiplicidades, que produziam diversas teatralidades. Havia ali uma nova forma de se produzir espetáculos, que envolviam gêneros e expressões culturais distintas. E coube a estas companhias o papel de levar a arte teatral para variados públicos, pois chegavam a diferentes comunidades, instalando suas lonas, desempenho este que os

---

<sup>26</sup> Erminia Silva é Doutora em História da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas. Desenvolve atividades de formação e de pesquisa na Escola Nacional de Circo - Funarte (RJ); Coordenadora do Grupo Circus - FEF-Unicamp. Coordenadora, junto com Daniel de Carvalho Lopes do site [www.circonteudo.com.br](http://www.circonteudo.com.br).

<sup>27</sup> Arthur Azevedo foi jornalista, poeta e teatrólogo. No jornalismo ele desenvolveu atividades que o projetaram como um dos maiores contistas e teatrólogos brasileiros. Fundou diversos periódicos literários, como *A Gazetinha*, *Vida Moderna* e *O Álbum*. Faleceu no Rio de Janeiro em 1908.

grandes estabelecimentos teatrais não podiam fazer, devido à localidade e ao público restrito da alta sociedade.

Um dos fatores que modificou intensamente o entendimento da arte circense foi o advento das escolas circenses, já que o conhecimento circense, até então, era passado de forma oral dentro da tradição das famílias circenses. A partir disso, surgem novas configurações da organização desta arte na atualidade e que por consequência levou a novas formas de entrelaçamento de outras linguagens como o teatro. O surgimento das escolas de circo e a forma muito rápida de trocas de informações e conhecimentos depois do surgimento dos meios de comunicação como a internet, alteraram o modo com que estas expressões se conectam. As técnicas circenses se tornam mais acessíveis e com isso há uma proliferação de novos artistas pelo mundo. Logo surgem novos grupos circenses, que não necessariamente fazem parte da mesma família, e que agregam ao circo elementos da estética contemporânea. Crises econômicas e sociais também levaram as famílias circenses a incentivarem seus filhos a estudarem em instituições formais e optarem por outras carreiras no intuito de terem mais segurança financeira. Até então, devido ao trabalho itinerante, eles tinham uma educação informal e aprendiam através do ensino dentro da própria estrutura familiar. Isso também interrompeu o fluxo da tradição circense da oralidade para o acesso ao conhecimento das técnicas circenses. Inclusive, porque muitos dos primeiros professores das escolas de circo eram os circenses que antes executavam sua prática nas lonas.

No Brasil, o contato entre circo, teatro e dança também é intenso. A cena teatral que vigorava até então é modificada pelas facetas acrobáticas e pela dança, tomando outros sentidos. Aqui a criação de escolas de circo a partir dos anos 70 também fortalece a disseminação dos conhecimentos circenses para fora dos limites da lona e aproximação dos artistas circenses e dos atores. São elas a *Academia Piolim de Artes Circenses* em São Paulo; *Circo Escola Picadeiro* também em São Paulo; *Escola Nacional de Circo* no Rio de Janeiro; *Escola Picolino* em Salvador, entre outras escolas que surgiram pelo país. A partir disso, surgem “novos sujeitos históricos circenses”, termo usado por Erminia Silva (2006) para denominar os profissionais que trabalham na área sem que tenham adquirido os conhecimentos circenses dentro no contexto familiar da lona. Segundo Peixoto (2010, p. 31),

Essas pessoas, diferentemente dos circenses nascidos e formados nos circos, vêm de diversos estratos sociais e de diversas áreas artísticas. São dançarinos, músicos, acadêmicos, atores, crianças vindas de projetos sociais etc.

Surge a nomenclatura “novo circo”, um termo usual e conhecido, que acaba por distinguir as produções circenses surgidas a partir de 1990. Esta terminologia é questionada por muitos. Mas em função de seu amplo uso, é inevitável que seja referida dentro da história desta arte, mesmo que seja para contestá-la. Pois de fato o circo sofre mudanças contínuas e não faz sentido dividi-lo em fases específicas e extremamente delimitadas. No entanto, é comum dividir em nomenclaturas como circo tradicional e novo circo.

Um dos motivos que geram uma discussão sobre o termo “novo” circo, usado para designar a prática circense da atualidade, é que esta nomenclatura leva ao entendimento de que outros modos de existência desta arte, praticados hoje, são velhos ou obsoletos.

Vale observar que o circo também seguiu até hoje o caminho do circo itinerante, familiar, que tem como base a transmissão de saberes por via oral entre as gerações, que comumente é designada de circo tradicional. Mas este sentido de tradicional costuma carregar a ideia de algo imutável, estagnado no passado, negando os processos de transformação que esta modalidade de circo passa a todo tempo. Portanto, teóricos e pesquisadores defendem que a tradição seja considerada como um processo flexível, como nos esclarece Moacir dos Anjos (2005, p. 12): “identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizam, desde e para sempre, um local entre outros quaisquer”.

Portanto, não seria conveniente uma separação radical entre o que se diz circo tradicional e novo circo uma vez que os eventos históricos não advêm assim tão marcadamente, e existiram muitas formas de interseções entre as linguagens no decorrer da história. Dentro deste contexto Peixoto (2010, p. 26) defende que

Ao longo dos anos, o circo foi acolhendo cruzamentos ininterruptos entre heranças culturais, fomentando uma dialogia constante entre tradição e inovação. Aquilo que olhamos hoje como tradição, comportando certa estabilidade de acontecimentos e conhecimentos, seguramente sofreu diversos momentos de desestabilização, rompimento e inovação.

Peixoto (2010) ainda defende que na atualidade são muitas as maneiras de fazer circo, podendo se dizer que existem vários “novos circos”, já que existem propostas estéticas, formatos e funções diversos, assim como variadas configurações de organização.

Bolognesi (2006) defende que novo circo é nomenclatura inadequada já que as características apontadas como inovações deste novo circo já se faziam há muito tempo. Ou seja, este diálogo entre circo, teatro e dança sempre aconteceu, tanto nas pantomimas equestres, ou nas encenações circenses feitas por militares ou nas habilidades acrobáticas da

*comedia dell'arte*, quanto em outras obras que sempre demonstraram essa aproximação de linguagens.

A prática do novo circo de ter um tema único para seus espetáculos não é tão nova e apenas se diferencia pela escolha das referências literárias. Surgiram grupos como o *Théâtre du Centaure*, que apresentaram *As Criadas*, de Jean Genet, cujos personagens eram representados por cavaleiros montados em cavalos negros e brancos que se enfrentavam. O *Cirque Baroque* criou vários espetáculos com inspiração em temas literários de romances, como *Frankenstein*, o conto de Mary Shelley, que serviu de inspiração para um espetáculo que questionava a relação da ciência e do mundo contemporâneo. Em *Mélanges*, do *Cirque Plume* (2000), podem-se ver personagens como um roqueiro falido, uma adolescente brincalhona, um malandro, um namorado tímido, figuras com desejos, histórias, manias, medos, e que transitam na cena em números circenses.

Já Saumell<sup>28</sup> (2006), em suas avaliações sobre circo e teatro na Catalunha, considera que o novo circo é um teatro de imagens que não depende tanto da proeza que está relacionada ao risco e ao virtuosismo, por estar conectada a uma dramaturgia teatral que possibilita desenvolvimentos diferentes, aliados ainda a outras linguagens e tecnologias. Ou seja, Saumell (2006), percebe que a principal diferença é um desprendimento em relação às façanhas fantásticas e virtuosas, que continuam presentes, mas têm sua força dissolvida entre outros elementos que compõem este novo circo. Ela defende que a emoção e a surpresa nestes espetáculos procedem de uma cumplicidade com o espectador que é aumentada com o virtuosismo, mas agora não parte somente dele. Saumell (2006) ainda discorre sobre um novo ator mais acrobata ou preparado fisicamente e com características menos psicológicas. Para ela, estas são algumas das características do novo circo:

A presença de técnicas habituais de circo (trapézio, palhaços, acrobatas...) é mantida, mas não justifica mais a existência do espetáculo no circo contemporâneo. Assim, a importância da música e do ritmo são acrescentados como eixos condutores. Outros protagonistas são a criatividade em relação à imagem do palco, provocação estética, movimento coreografado, figurinos inovadores, a importância do design da iluminação ... todos se tornam elementos essenciais para o show do novo circo. (SAUMELL, 2006, p. 132)<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Mercé Saumell Professora do Mestrado em Comunicação e Crítica de Arte (UdG), Oficial Inter-Europeu MACAPD e atualmente do MUET (UAB-IT-UPF, UPC) e do Mestrado em Criação de Artes de Rua (UdL). Autora de *Cinema e Teatro na Espanha no Limiar do Século XXI* e *O Teatro Contemporâneo*.

<sup>29</sup> La presencia de técnicas habituales del circo (trapezio, clowns, acróbatas...) se mantiene pero ya no justifica por sí misma la existencia del espectáculo em el circo contemporáneo. A aquellas se anaden, pues, la importancia de la música y del ritmo como ejes conductores. Otros protagonistas son la creatividad respecto la imagen escénica, la provocación estética, el movimiento coreografiado, el

Saumell (2006) também discorre sobre uma mudança do perfil do público que vai ao circo. No circo tradicional as famílias eram o principal público, enquanto no novo circo há uma prevalência de espectadores jovens e mais urbanos e que também costumam frequentar shows musicais e espetáculos teatrais alternativos.

O que podemos afirmar é que mudanças constantes levaram às variadas maneiras com que o circo existe hoje. E uma delas está ligada a um circo que tem fortes interferências com fatores específicos da linguagem teatral como a dramaticidade, a existência de personagens, o estilo de narrativa, que muitos entendem como novo circo. Portanto, o aspecto que mais caracteriza uma das vertentes do circo atual (novo circo) é o intenso diálogo entre as linguagens, apesar de ela sempre ter acontecido durante a história. Ou seja, a maneira com que este diálogo se dá é influenciada pelo contexto da época.

As artes passam por diversas modificações diante das transformações que ocorrem no mundo, tanto financeiras quanto sociais e culturais. O advento da comunicação em massa e a pluralidade de novas formas de entretenimento resultadas do desenvolvimento tecnológico é responsável por transformações significativas nas artes. O surgimento da televisão, por exemplo, entre outras tecnologias, é um dos fatores que leva a grandes mudanças nas artes cênicas, que se adaptam a novas realidades. O advento da TV traz grandes impactos, já que as famílias, público potencial, muitas vezes passaram a preferir ficar em casa com esta nova forma de entretenimento. Por outro lado, as artes também se beneficiaram do desenvolvimento tecnológico, como por exemplo no uso dos meios de comunicação para divulgação de seus trabalhos ou até no uso desses meios em cena, entre outras formas de proveito.

Portanto, todas as mudanças na organização da sociedade, em termos de velocidade de informações, propagação de conhecimentos, diminuição das distâncias graças aos meios de locomoção mais rápidos, novas tecnologias, contribuíram para novas configurações das artes circenses que o termo novo circo não contempla, uma vez que são variadas as conformações que temos atualmente, com propostas estéticas, formatos e funções diversas, geradas por diferentes cruzamentos de culturas.

Ou seja, o que se considera tradicional não pode ser entendido como algo fixo, mas é algo que está em fluxo de constante transformação. Os percursos feitos pelo circo deixam heranças e decorrem da capacidade de transformação da existência humana. Estes processos

---

vestuario inovador, la importancia del diseño de luces... todos se convierten em elemento indispensables para el espectáculo de neocirco. (SAUMELL, 2006, p. 132)

não cessam e impulsionam novas formas de organização das artes e por consequência mudam as maneiras destas linguagens se conectarem. Mas, de fato, as artes da dança, do teatro e do circo sempre estiveram relacionadas, o que muda através da história são as minúcias de como este contato se dá.

Uma das principais características de mudanças dramáticas nos circos foi a sublimação da figura do apresentador. Ou seja, a dramaturgia circense é particionada em números de maior ou menor complexidade que são diluídos neste trânsito mais fluido entre as cenas com recursos teatrais. Sem o apresentador abdica-se inclusive do contato direto que os circos tradicionais tinham com a plateia. A princípio, a tradição circense prima pelas relações e contato de artistas e público, por meio da aproximação gerada pela perspectiva do picadeiro, que dá um ângulo de visão muito próximo aos espectadores. No circo tradicional, isso também se dá pela relação do palhaço, ou outros personagens, que normalmente tinha contato direto com o público. Para Bolognesi (2006), o distanciamento com a plateia é a grande diferença que se dá no novo circo, pois a cena circense tradicional nunca propôs isso.

No entanto, uma parte do cenário circense atual tem a tendência de se fechar na caixa preta do teatro, delimitada pela iluminação cênica, que deixa o espectador de fora, apenas como receptor quase passivo. Neste sentido, coloca-se o espectador numa condição de fruição distanciada da cena.

No caminho inverso, a linguagem teatral buscou novas formas de espaço e arquitetura. Segundo Mercé Saumell (2006), a forma circular dos circos influenciou a arquitetura teatral, buscando espaços alternativos de apresentações, que muitas vezes aproximavam o público que antes era colocado distante no formato italiano tradicional. Surgiram inúmeros formatos de arquitetura para apresentação como o retorno das arenas, semi-arenas, corredores, galpões, teatros itinerantes pelo espaço, entre tantos outros.

A partir do momento em que o teatro começou a usar espaços tradicionalmente circenses, o fator espacial propiciado pelo picadeiro colocava o público em maior proximidade com o espetáculo e talvez gerasse esta nova maneira de a arte teatral interagir com seus espectadores que, conforme Erminia Silva (2006), era a quebra da quarta parede. Mesmo as apresentações de pantomimas, feitas dentro do teatro, eram realizadas num espaço mais aberto, que não escondia instrumentos de trabalho ou confinava os espectadores na passividade. E os atores eram vistos de todos os lados, dado que a disposição era mais circular, como nos picadeiros tradicionais.

Em meados do século XX, a dança também passa a procurar outros espaços de exibição, invadindo as ruas, praças, parques, e espaços aéreos, dentre outros. Uma destas

inserções em espaços não convencionais foram os trabalhos de Trisha Brown, por volta da década de 1960, onde ela utilizou topos e paredes de prédios, alterando o ponto de vista e relação com o público. Em seu trabalho *Man Walking Down The Side of a Building* (1970), um homem desce de um prédio em posição perpendicular a ele, caminhando pela parede e preso por cordas ancorados ao topo do edifício. Este é um exemplo de contágio entre a dança e o circo, uma vez que a arte circense já tinha a tradição de uso do espaço aéreo em suas apresentações, assim como a mudança de perspectiva do artista em relação ao público, uso da gravidade como elemento cênico e intensa relação dramática com a situação de risco. Ou seja, as técnicas circenses também passam a ser material de trabalho tanto do teatro quanto da dança. Segundo Peixoto (2010, p. 52),

Essa tendência à “simulação do risco” se faz notar no aumento do número de coreografias com um forte caráter acrobático e proezas corporais de risco, algumas vezes utilizando-se de aparelhos típicos do circo ou modificados a partir de uma releitura.

Mesmo concordando com este discurso, mais para frente adentraremos na questão do risco, e será salientada sua iminência real nas obras que o usam como elemento, o que leva a discordar do termo usado por Peixoto, “simulação do risco”.

Com foco nas áreas circenses, Saumell (2006) entende que o circo passa a ser um vasto campo de experimentações alimentadas pelo teatro e a dança, e cada vez menos usa animais nas apresentações. Muitas vezes estes animais são substituídos por automóveis em cena, máquinas, unindo circo e estética urbana, que segundo ela acabam por substituir a ferocidade animal. No entanto, um prenúncio se faz presente nestes espetáculos que utilizam as técnicas circenses como mais uma linguagem. Neste sentido, Ratto (2001, p. 32) defende:

Não esqueça: o teatro é jogo (jogo, não um jogo). Jogo é alegria, técnica e criatividade. Alegria pelo prazer que se deve provar ao fazê-lo; técnica para poder dominar todos os aspectos que determinam sua realização; criatividade pois sem ela ficaremos limitados a virtuosismos estéreis.

Este trecho nos revela a preocupação de Ratto com o perigo de se ter uma cena pobre se o artista se prende apenas a virtuosismos, e neste caso se refere principalmente a atores e diretores contemporâneos que buscam a mescla de linguagens do circo e dança e trazem para cena elementos bastante virtuosos, mas que devem ser inseridos com algum propósito criativo, de maneira que acrescentem informações à cena. Pois existem valores significativos do corpo que vão além dos valores atléticos.

Para melhor entendimento desta discussão faz-se necessário adentrar no conceito de hibridismo e adoto a ideia apresentada por Canclini (1998, p. 19) para compreendê-lo: “Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

No entanto, as artes híbridas não são partes juntadas que deixam perceptível de onde vem cada uma. Pois se fossem elementos unidos mas claramente definidos dentro de suas partes, seriam enxertos. Na biologia, a prática do enxerto consiste em inserir parte de uma planta no caule de outro vegetal, ou seja, uma vive na base da outra, mas sem se misturar, sem gerar outra espécie. O termo hibridismo se encaixa bem neste sentido pois, ainda dentro do campo biológico, a mistura de duas espécies gera um outro ser diferente. Ao se referir a este hibridismo na arte, Ítala Clay Freitas (2006, p. 7) descreve:

não se trata apenas de uma enunciação formal de vocabulários de gestualidade, algo como a junção de alguns passos de balé, mais os braços do flamenco, mais o quadril da dança do ventre e assim por diante. Trata-se de uma filosofia de corpo, de um trabalho sobre o tônus corporal, sobre tudo o que constitui a relação do bailarino com o mundo. É preciso que as mutações ocorram completamente imersas no corpo, pois do contrário, não devem passar de exposições meramente superficiais.

No entanto, uma parte do conceito de hibridismo não é adequada, já que esta mistura origina uma outra espécie ou raça nova, mas que é geralmente infértil, como o exemplo da mula (burro), que é o resultado do cruzamento de um jumento com uma égua, mas sem capacidade de reproduzir.

Neste sentido, acredito que a mistura de linguagens gera novas perspectivas da arte, que a nomenclatura de hibridismo não abarca. Acredito que toda esta pluralidade é fértil e pode se misturar novamente e gerar ainda outros frutos artísticos. Mas não cabe aqui criar uma nova nomenclatura que abarque tudo isso, apenas pensar que estes artistas passam a ser múltiplos também e que seus trabalhos são atingidos, mesmo que não conscientemente, por estas linguagens que fizeram parte de sua formação. Neste sentido Freitas (2006, p. 7) também desenvolve uma ideia de mestiçagem em contrapartida a hibridismo:

A ideia de hibridação apresenta-se muito mais atordoante do que a de mestiçagem, visto abrir a possibilidade de se criar relações entre “espécies”, compatíveis ou não. O que irá por consequência engendrar probabilidades de se criar seres aberrantes ou altamente desenvolvidos.

Existem inúmeras terminologias para se referir a este tipo de trabalho, como liminaridade, hibridação, contaminação, fronteiras, sincretismo, transversalidade, mestiçagem, heterogeneidade, entre outras, e várias são usadas neste trabalho, pois cada uma abrange um

campo distinto. O conceito de mestiçagem é usual dentro da história e antropologia, assim como sincretismo é comum em questões religiosas e fusão é usado no caso da música. Mas de fato o termo hibridação, que foi bastante aprofundado por Canclini (1998), traz esta ideia de fusão de práticas e estruturas que levam a novas técnicas e concepções culturais. Levando isso em conta, e por não ser objetivo deste trabalho cunhar novos termos, opto por mantê-lo a fim de continuar a descrição das obras analisadas. Além disso, a ideia de hibridação na cultura, levantada por Canclini (1998), levantou a discussão sobre a não existência de formas puras e identidades enclausuradas que é bastante cara dentro da lógica dos trabalhos da *Trupe de Argonautas*. Como Canclini (1998) exemplifica, e usa o âmbito da linguagem para isso, ele defende uma hibridação sempre em trânsito, ao se referir a um dialeto ao qual foi dado o nome de Spanglish, que surgiu nas comunidades latinas dos Estados Unidos. Segundo Canclini (1998), é discutido se esta nova forma de se comunicar deve ser aceita e usada nas escolas. Dentro deste dilema, ele levanta a questão de que os idiomas são sempre fusão de outros idiomas, e estão em constante modificação, como o próprio espanhol e o inglês que são frutos de línguas latinas, árabes e pré-colombianas.

É importante lembrar que não basta enxertar de qualquer maneira elementos de outras áreas para que um espetáculo seja considerado híbrido. Segundo Valmor Beltrame<sup>30</sup> (2007, p. 3):

O ato de agregar ao espetáculo outras linguagens pode ter função meramente ilustrativa, não caracterizando o que se compreende por heterogeneidade. O desafio é miscigenar dando unidade, organicidade, fazendo com que cada elemento agregado, seja visual ou sonoro, também construa a teatralidade do espetáculo.

Estes novos elementos devem ser usados a favor da cena e da dramaturgia, instigando o espectador a novas leituras. Nestes espetáculos híbridos, elementos da dança, do circo, da música, até mesmo dos esportes e artes marciais, entre outros, nunca aparecem como elementos postíços, estão agregados e fazem parte da linguagem cênica, possuem seu lugar na encenação. É importante “aliar uma matriz técnica e um bom projeto estético a uma dramaturgia elástica que saiba aliar a arte do fragmento e a arte da totalidade”. (HAMON-SIRÉJOLS, 2009, p. 69)

Este tipo de trabalho essencialmente experimental procura novas combinações e misturas, por isso em muitos destes projetos estão envolvidas pessoas de várias áreas, como

---

<sup>30</sup> Valmor Beltrame é diretor teatral e pesquisador. Suas pesquisas se concentram em temas sobre o Teatro de Formas Animadas. Fez especialização em Teatro de Sombras no Institut International de la Marionnette, na França. É Mestre e Doutor em Teatro pela Universidade de São Paulo – USP.

músicos, dançarinos, circenses, atletas, arquitetos, designers, atores, diretores, aderecistas, cenógrafos, figurinistas, maquiadores.

Em meio a um momento de diversidades estilísticas e seguindo o rumo de conexão entre linguagens, a *Trupe de Argonautas* nasceu com esta vontade de fusão das artes, de inter-relação de linguagens artísticas e criou espetáculos que não poderiam ser classificados somente de teatrais, ou de dança, ou circenses, porque estava inserida neles, incrustada em suas estruturas de conhecimento e de técnicas, a contribuição variada que cada artista trouxe em sua bagagem.

Inicialmente criamos a partir de uma ideia de juntar números circenses dentro de um contexto teatral. *De Paetês*, por exemplo, partiu de números acrobáticos que já existiam e poderiam ser encaixados na temática de um bordel. Já existiam algumas sequências de movimentos circenses e acrobacias que pareciam sugerir uma combinação com este tema de cabaré. É difícil explicar o porquê de estes movimentos sugerirem a temática de bordel, algo parecia se relacionar com Cancan<sup>31</sup>, e outras danças sensuais. A princípio o grupo não estava tão conectado com outras montagens que tinham uma mesma proposta híbrida de linguagens, ou seja, o grupo não tinha referências diretas de como fazer uso do potencial circense e da dança dentro de suas composições teatrais. Com isso, não tínhamos outros grupos nos quais nos inspirar. Tínhamos um conhecimento raso de como usar o teatro aliado aos números circenses e de dança e vice-versa. Ou seja, inicialmente também não sabíamos exatamente como contar uma história por meio do circo e da dança. Inicialmente nossas ações foram baseadas num conhecimento bastante empírico. Nas montagens seguintes o grupo pôde entender melhor o processo de criação através do contato com outros grupos, outras montagens e pesquisas relacionadas, principalmente de grupos brasileiros que nasceram aproximadamente no mesmo período que nós, como *Instrumento de Ver*, *Nós no Bambu*, *Fios de Éter*, entre tantos outros.

No entanto, em nenhum momento neste trabalho se tem a intenção de classificar os espetáculos da *Trupe de Argonautas* dentro de uma modalidade ou condição artística de ser circo, teatro ou dança. Pois as fronteiras entre as linguagens ficam cada vez mais difusas. E como foi dito anteriormente, talvez em alguns períodos mais que outros, mas o hibridismo sempre aconteceu.

Por acreditar que o meio em que vivemos está em constante transformação, e os seres

---

<sup>31</sup> O cançã ou cancan é uma dança francesa que se tornou popular nos salões de música na década de 1840. Mais tarde foi levada para Londres e Nova Iorque, e virou uma dança conhecida mundialmente. A dança é caracterizada por ser energética, conter altos pontapés e piruetas.

e suas criações também estão em contágios simultâneos com o meio, penso que o corpo não é estanque e o que resulta dele, em constante contato com o que o rodeia, também não. Neste sentido, Bouissac<sup>32</sup> (2019) afirma que por ser a cultura uma extensão do homem, da sua biologia, ela coevolui junto a ele e ao ambiente. Portanto, suas definições também estão em constante mutação. O ato de classificar a partir de uma definição estática retoma a ideia de um tempo particionado, o tempo do relógio, longe da ideia de continuidade proposta por Bergman. Diante disso, percebo que as classificações, que buscam definir as coisas do mundo, acabam por limitá-las. Apreendo a importância das classificações apenas para um entendimento superficial das coisas, mas apenas em alguns casos onde as exigências são mais simplórias.

Portanto, dentro deste contexto não pretendo classificar a arte feita pela *Trupe de Argonautas*, até porque fazer isso seria limitar todas essas possibilidades e encaixotar em pequenos recipientes as várias particularidades do grupo, e isso é tudo que não desejo. Até mesmo porque não foi isso que a *Trupe de Argonautas* desenvolveu ao longo destes anos. No entanto, o ser humano necessita nominar e classificar as coisas. Portanto, em muitos momentos da vida profissional, tivemos que nos colocar em uma classificação, porque em muitos âmbitos, estas artes são entendidas como separadas. Somente para citar alguns exemplos, comentarei sobre algumas circunstâncias em que esta classificação foi necessária. Em editais de fomento quase sempre foi preciso colocar uma classificação, já que a grande maioria se divide entre editais para dança, ou teatro, ou circo. Em curadorias para festivais isso também foi necessário na grande maioria dos eventos. Já tivemos inúmeras vezes que nomear se era um espetáculo de teatro, de circo ou dança em projetos que são enviados para pleitear pautas em edificações teatrais.

Como a paisagem teatral é múltipla e as fronteiras entre os gêneros artísticos como dança, teatro e circo são tênues, aparecerão outros tipos de terminologias, como teatro-físico, dança-teatro, circo-teatro, entre tantas outras. Portanto, até mesmo para divulgação dos espetáculos, muitas vezes colocávamos uma referência às classificações. Quase sempre nos referíamos aos nossos trabalhos nestes termos: “teatro-circo-dança”, “dança-teatro”, “teatro-circo”. Já que os espectadores, em geral, também têm uma necessidade de classificação para entender em que tipo de espetáculo pretendem ir e têm em seu imaginário definições muito carregadas de estereótipos sobre cada categoria destas. Percebemos que até mesmo a ordem

---

<sup>32</sup> Paul Bouissac é Professor Emérito no Victoria College, University of Toronto, Canadá. Ele é uma figura mundialmente conhecida em semiótica e um pioneiro nos estudos circenses. Ele dirige o Boletim SemiotiX. Suas pesquisas envolvem Sociolinguística e Antropologia Linguística, Semiótica, Análise do Discurso e Linguística.

em que colocamos as palavras hifenizadas muda o entendimento do público, uma vez que a palavra que precede as outras parece ter mais importância dentro do discurso da divulgação.

Até mesmo o termo circo-teatro tem diversas leituras, como revela Erminia Silva (2009) ao perceber que este termo foi muito usado para definir obras dentro de um recorte bastante limitado temporalmente e localmente. Pois foram definidos como circo-teatro a dramaturgia circense da periferia da cidade de São Paulo na década de 1970. O que, para ela, acabou se tornando erroneamente a própria história da teatralidade do circo no Brasil. Segundo ela isto se deu em função de alguns estudos datados que acabaram por influenciar várias pesquisas posteriores. Para Erminia Silva (2009), a consequência disso foi um largo apagamento da memória do circo, especialmente no que se refere às produções do norte, nordeste e centro-oeste, que inclusive diferem das obras do sudeste brasileiro. Silva (2009, p.1) relata que:

Como aqueles pesquisadores reproduziram uma memória a partir da observação participante e entrevistas dos circenses, utilizando somente a fonte oral sem cruzamento com outras fontes e outras memórias históricas, restringiram a riqueza da produção histórica da teatralidade circense naquilo que estava se produzindo no final dos anos 1970, generalizando para todo o Brasil; a partir daí reduziram a diversidade da dramaturgia desenvolvida pelos circenses nos quase 150 anos de história até então, em apenas dois gêneros que seriam representados: melodramas e comédias. A história polifônica e polissêmica do circo brasileiro nos autoriza a falar em teatro no circo apresentando todas as modalidades possíveis de representações teatrais do que em circo-teatro como um gênero único, ou pelo menos dois se tem definido: comédia e (melo)drama.

Portanto, quando a *Trupe de Argonautas* define seus trabalhos como circo-teatro, não estamos definindo um gênero datado, como citado por Silva. Apenas, pelas necessidades acima descritas, precisávamos colocar algum termo que chegasse perto de uma descrição sobre o trabalho que fazíamos. Portanto ao hifenizar circo-teatro ou circo-teatro-dança, apenas estávamos querendo dizer que aquele trabalho artístico continha estes elementos em fusão.

Apesar do uso de classificações a partir de algumas necessidades, nunca acreditamos que haveria uma divisão assim estabelecida. Estas áreas sempre foram fluidas em sua existência dentro do grupo.

*A violência começa com a decisão, com um compromisso. A palavra compromisso [em inglês, commitment], vem do latim committere, que quer dizer “pôr em ação, reunir, juntar, confiar e fazer”. Comprometer-se com uma escolha dá a sensação de violência, a sensação de saltar de um trampolim alto. (...) Mesmo uma escolha aparentemente tão pequena como decidir o ângulo exato de uma cadeira parece uma violação do fluxo, do curso livre da vida.*

*Ane Bogart*

### 1.3 Içar Velas – Criação da *Trupe de Argonautas*

O período que estive no grupo inicialmente, de 2005 a 2013, foi de nove anos e depois do meu retorno, no final de 2018, foi aproximadamente mais um ano e meio até o presente momento. Um tempo de trabalho intenso, muita fé de que daria certo, muita amizade, companheirismo e conflitos também. Em todas as conquistas desta *Trupe* foram necessários muito trabalho prévio e dedicação. Fizemos vários espetáculos, trabalhos consistentes de um grupo que se consolidou no espaço artístico de Brasília.

A *Trupe de Argonautas* surgiu em um momento de minha vida em que o *Grupo Desvio* parecia ter acabado. De fato, nunca acabou. Apenas teve momentos de mais ou menos intensidade de trabalho. Até hoje o *Grupo Desvio* permanece ativo. Mas naquele momento, eu tinha a sensação do término já que não tínhamos nenhuma temporada ou montagem prevista por um bom tempo. E meu sonho sempre foi fazer parte de uma companhia consolidada. Como relatado, foi quando eu comecei um curso de circo. Nunca havia feito nada nesta área. Este curso de circo foi o pontapé inicial para criarmos a *Trupe de Argonautas*. O texto abaixo, retirado do e-book *11 anos – Trupe de Argonautas*<sup>33</sup> relata um pouco do início do grupo:

Tudo começou com uma oficina de circo gratuita ministrada por Ronaldo Alves e Ana Sofia Lamas, através de um projeto patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura – FAC DF. Realizada no período de janeiro de 2005, no Ginásio de Ginástica Olímpica do Colégio de Ensino Médio Setor Leste. Na época o único lugar que oferecia aulas de circo em Brasília com estrutura física adequada para as técnicas de acrobacias solo e acrobacias aéreas. A oficina durou seis meses e resultou em um espetáculo chamado “*O Maior Espetáculo da Terra*”. (ADAS; MARTINS, 2017, p. 2)

Portanto, o grupo também se criou em 2005 a partir desta oficina onde participaram atores, não atores, circenses, bailarinos e atletas. Após o fim da oficina, alguns alunos tiveram tanta afinidade que marcaram uma reunião onde decidiram montar a *Trupe de Argonautas*. O interesse comum pelas atividades circenses e a vontade de colocar isso em prática para gerar um resultado cênico foi um ponto de atração.

Após o curso de circo, onde muitos de nós nos conhecemos, Livia Bennet propôs para algumas pessoas que haviam participado, que montássemos um grupo com a finalidade de realizar outras peças. Foi assim que marcamos uma reunião em uma lanchonete e a partir daí

---

<sup>33</sup> Em 2017 a *Trupe de Argonautas* escreveu um e-book comemorativo de 11 anos de grupo, que foi distribuído somente para algumas pessoas de forma *on-line*. O livro é uma compilação de vários textos, todos escritos por integrantes do grupo. Este livro ainda não foi lançado formalmente, apesar de termos a intenção de fazê-lo em momento propício.

convidamos outros integrantes que haviam feito ou não o curso. Na primeiríssima formação havia mais de 20 pessoas. Algumas pessoas ficaram muito pouco tempo no grupo. Estiveram de passagem apenas como uma pequena experiência de estágio, por isso não serão relatadas aqui. Mas foi assim que formamos um coletivo diverso em suas qualidades, habilidades e conhecimentos vivenciando, a princípio um processo caótico como bem descreve a própria *Trupe de Argonautas* em seu e-book:

Na primeira formação mais de vinte pessoas participaram, tornando o processo divertido e caótico ao mesmo tempo, com muitas ideias, experimentações e treinamento coletivo (...) Os ensaios começaram no dia 25 de julho de 2005 no mesmo local da oficina, no Ginásio do Setor Leste. A proposta era unir as linguagens do teatro, dança e circo, pois as pessoas envolvidas eram dessas áreas de atuação e queriam construir algo novo em Brasília. Seriam desenvolvidos treinos, espetáculos e números circenses com essa nova proposta de conteúdos e estética diferenciados e com alto padrão de qualidade. (ADAS; MARTINS, 2017, p. 2)

Como descrito anteriormente sobre a formação inicial de cada artista antes de integrar o grupo, muitos estavam começando suas carreiras, uns ainda na Faculdade de Artes Cênicas. Alguns tinham se dedicado havia mais tempo a alguma prática artística; sendo elas teatro, circo, dança e música, mas lhes faltava aprofundamento em outras linguagens, já que o grupo se propunha fazer uma junção de todas, como relata Iara Zannon:

Quando entrei no grupo, minha área de atuação era circense. Meus conhecimentos em dança e teatro eram muito rasos. Eu gostava de dançar e por isso de vez em quando fazia um curso ou outro e já tinha feito alguma atividade na área teatral na adolescência, mas muito pouco. Esta possibilidade de experimentar outras áreas de conhecimento me gerava muito interesse e me envolviam bastante. (Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2020)

Mas de fato era o início de um projeto, onde todos precisariam se aprofundar, e éramos iniciantes em alguma coisa. Neste grupo, uniram-se pessoas que não sabiam nada ou quase nada de circo com alguns poucos que tinham mais experiência nesta área, e formamos uma trupe circense. Pessoas que não sabiam quase nada de teatro, e iniciamos um grupo teatral. E pessoas que não tinham quase nada de prática em dança, e montamos uma companhia de dança. O que quero dizer é que éramos um grupo iniciante de tudo isso junto, não podendo nos definir em nenhuma destas áreas e nos definindo em todas. Sempre havia um ou outro artista que tinha mais conhecimento sobre uma área ou outra. Ainda assim, éramos muito novos e com muita coisa a aprender. Mas havia muita gana no trabalho e na

vontade de pesquisar outras linguagens, novos movimentos e temas para futuras peças, como relata Karen Sakayo:

Eu via um interesse muito grande de todos na articulação de tudo e uma abertura em receber o que cada um podia oferecer de melhor dentro da sua área. Tinha a Livia Bennet, por exemplo, com atuação maior na dança, Pedro Martins e Cyntia Carla Santos com sua experiência teatral, Raphael Balduzzi e Emanuel Santanna também na dança, mas com a vertente do ballet. Cada um oferecia seus conhecimentos e aprendia o máximo de outras áreas com auxílio dos parceiros. O que eu podia contribuir era no campo do circo. (Entrevista realizada em 19 de fevereiro de 2020)

O objetivo desde o início era juntar pessoas com conhecimentos variados para criação de espetáculos que abrangessem uma mescla de modos de fazer arte, principalmente teatro, circo e dança. Assim se uniram pessoas com conhecimentos em dança, figurino, cenografia, maquiagem, iluminação, música, entre outros. Nestas outras áreas também aconteceram trocas de conhecimentos importantes. Como, por exemplo, na área de maquiagem cênica, onde Cyntia Carla Santos foi uma figura bastante relevante para nós, pois tanto eu quanto Emanuel Santanna e Raphael Balduzzi nos tornamos maquiadores profissionais a partir de sua influência. Outros integrantes puderam se beneficiar destes conhecimentos que tangenciam a arte cênica, como menciona Ana Sofia Lamas:

Minha trajetória dentro da *Trupe de Argonautas* me levou a outras habilidades que eu nunca tinha experimentado e isso só foi possível porque o grupo era composto de pessoas com diferentes qualidades e especialidades. Aprendi a me maquiar para as peças, passei a entender como os figurinos eram pensados, passei a ter noção da montagem de cenário, que era uma atividade que todos faziam juntos nas temporadas. (Entrevista realizada em 03 de agosto de 2019)

A princípio, tínhamos objetivo de realizar obras diferenciadas, que nunca tínhamos visto em nossa cidade e que pudessem misturar mais de uma linguagem. Não que elas não existissem, mas eram escassas e não chegaram ao nosso conhecimento. Desejávamos um grupo coeso e que pudesse alcançar reconhecimento em Brasília e futuramente no Brasil, viajando com peças que pudessem alcançar um reconhecimento. Marcelo Augusto Santana, parceiro do grupo e iluminador do espetáculo *De Paetês* revela um pouco deste momento:

Eu via a *Trupe de Argonautas* naquele momento, 15 anos atrás, formado por jovens que estavam no seu processo de aprendizagem circense, porque naquele período o circo voltou à cena artística brasileira. E voltou com uma proposta diferente do circo antigo, muito ligado à lona. Era um circo no palco, mais ligado ao chamado novo circo. A *Trupe* pesquisava determinados tipos de aparelhos circenses e queriam agregar isso aos espetáculos. Eu acho que foi isso a principal motivação de criar o grupo e os

trabalhos iniciais. (...) *De Paetês* foi um espetáculo relevante para Brasília. Enquanto movimento circense ele marca uma nova geração de artistas. Se algum dia o movimento circense brasiliense for pesquisado, não pode esquecer o *De Paetês*, pois depois dele se percebe outros grupos surgindo para colocar suas peripécias circenses no palco e tentar trazer isso enquanto linguagem. Antes disso, havia pouquíssimos trabalhos neste sentido, e muito menos organizados ou consolidados. Havia grupos e artistas como Zé Regino ou o grupo *Udi Grudi*, mas que eram ligados à palhaçaria, e não às acrobacias. (Entrevista realizada em 16 de junho de 2019)

A primeira temática de montagem de um espetáculo foi sugerida pelo ator Pedro Martins que sempre teve interesse em mitologia grega. Portanto o primeiro tema que pretendíamos abordar numa peça seriam os heróis gregos, usando como metáfora para superações físicas que são necessárias no contexto circense. Daí surgiu também o nome do grupo, *Trupe da Argonautas*, que foi inspirado nos mais de cinquenta heróis, tais como *Ulisses*, *Orfeu*, *Hércules*, entre outros, que se juntaram em uma nau grega *Argo*, desbravando caminhos e aventuras para chegar ao *Velocino de Ouro*. De fato esta ideia foi pesquisada, alguns materiais cênicos foram construídos, mas não a levamos adiante. O grupo ainda era muito incerto em termos de integrantes, que a todo momento entravam e saíam do processo, o que acabou nos levando a abandonar a ideia.

Pouco depois que criamos o grupo fomos convidados a participar da *3ª Mostra de Circo de Londrina*, para o qual criamos nosso primeiro espetáculo, chamado *Colcha de Retalhos*, que aconteceu em dezembro de 2005. Este convite chegou a nós através de contatos que Ronaldo Alves tinha com outros circenses do Brasil. Ele saiu do grupo pouco depois desta apresentação no festival. Ou seja, sua participação durou apenas alguns meses.

Figura 12– Equipe em viagem à Londrina



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Como o grupo era muito recente, não tínhamos um espetáculo do grupo ainda. Foi então que montamos *Colcha de Retalhos* especialmente para a mostra. Depois nunca mais o reapresentamos. Este espetáculo faz jus ao nome já que se tratava de números circenses isolados que receberam um tratamento teatral e foram unidos para se transformar em um espetáculo. Mas no fundo eram cenas isoladas de trapézio, coreografias, palhaças, cena de lira, tecido acrobático, perna de pau, unidas pelo que chamávamos de cena de transição. Ou seja, uma cena mais simples, normalmente com um ou dois atores, criada para dar unidade e permitir que a cena seguinte fosse preparada para ser apresentada. Portanto, *Colcha de Retalhos* não tinha uma temática definida e muito menos uma dramaturgia amarrada.

Neste primeiro espetáculo oficial da *Trupe de Argonautas* estavam no elenco: Ana Sofia Lamas, Cyntia Carla, Emanuel Santana, Iara Zannon, Karen Sakayo, Livia Bennet e Súlían Princivalli. Tivemos como integrantes e colaboradores do espetáculo, mas que não

chegaram a viajar para apresentar, Chico Bruno, Pedro Martins, Raphael Balduzzi e Ronaldo Alves. Foram apenas duas apresentações realizadas em Londrina em dois espaços diferentes, uma num galpão de esportes e outra num grande gramado ao ar livre.

Figura 13 - Cena do espetáculo *Colcha de Retalhos* em Londrina



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: Autor desconhecido

Dentre as pessoas que iniciaram o grupo, umas permaneceram e outras saíram do grupo em pouquíssimos meses, entre eles Márcio Minervino, Márcia Lusalva, Gisele Gorgônio, Francisco Bruno, Ronaldo Alves e outros. Os atores Caetano Maia e Rodrigo Lélis também tiveram, mais à frente, uma breve passagem pelo grupo na fase de montagem do espetáculo *De Paetés*. Por fim se firmaram cerca de doze artistas, que permaneceram por um tempo maior e deixaram marcas bastante fortes nesta história. Vale ressaltar a preferência neste texto pelo uso da palavra artista, pois não cabe aqui classificá-los como circenses, músicos, bailarinos ou atores, uma vez que seus treinamentos evoluíram para algo diferente disso, como explicarei adiante.

Figura 14 – Cena do espetáculo *Colcha de Retalhos* em Londrina



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Para compreender melhor o período a que vou me referir neste trabalho, enumero os principais artistas do grupo que realmente estabeleceram uma relação de vínculo maior e estavam presentes nas peças relatadas. Seguem os nomes dos profissionais com sua respectiva formação inicial e ano de entrada no grupo e saída, se for o caso:

- Ana Sofia Lamas – circo (2005 até o presente momento);
- Cyntia Carla Santos – teatro (2005 até o presente momento);
- Diogo Mafra – música (2009 a 2011);
- Iara Zannon – circo (2005 a 2007);
- Emanuel Santanna - circo, teatro e ballet (2005 a 2014);
- Karen Sakayo – circo (2005 a 2007);
- Lívia Bennet – teatro e dança contemporânea (2005 até o presente momento);
- Pedro Martins – teatro e dança contemporânea (2005 até o presente momento);
- Raphael Balduzzi – teatro e ballet (2005 a 2014);

- Rodrigo Amazonas – circo (2005 a 2009);
- Súlían Princivalli – teatro (2005 a 2013 e 2018 até o presente momento);

Na lista acima enumeram-se os artistas que fizeram parte dos eventos que são mencionados neste trabalho, ou seja, entre 2005 e 2012, a fim de facilitar a leitura e entendimento do processo e poderá ser revisitada ao longo da leitura. No entanto, outros integrantes, não citados até aqui, fizeram parte do grupo em momentos posteriores: Adriano Roza, Janaina Miguel, Graziela Bastos, Luênia Guedes, Julia Gunesch, Alexandre Adas, Luciano Czar, Cristian Paz, Marley Medeiros, Drisana Alarcão, Thiago Enoque e Dara Audazi

Como foi visto na descrição individual de habilidades de cada integrante no início do grupo, alguns já tinham contato com outras práticas artísticas por meio de cursos livres. No entanto, considero aqui nesta lista inicial apenas os conhecimentos mais densos da carreira de cada integrante, antes do ingresso na *Trupe de Argonautas*. Considero assim porque estes contatos com outras práticas, até então, se davam de uma forma mais superficial.

E ao longo destes anos, uns saíram e outros entraram, até que depois de quinze anos, temos hoje cinco artistas: Ana Sofia Lamas, Cyntia Carla Santos, Livia Bennet, Pedro Martins e eu, Súlían Princivalli.

O grupo conta em seu repertório com dez espetáculos até o presente momento: *Colcha de Retalhos* (2005), *De Paetês* (2007), *O Baile* (2008), *Zumm...* (2010), *Avenca* (2011), *As Senhoritas* (2013), *UHOMEMNU* (2014), *Zombie Party* (2015), *Paradoxo Zumbi* (2016) e *Quimeras Bar* (2018) sendo que nestes quatro últimos eu já não era integrante do grupo. Em *UHOMEMNU* atuei como cenógrafa, apesar de já ter saído do grupo, e em *Zombie Party*, *Paradoxo Zumbi* e *Quimera's Bar* não participei em nenhuma função, apenas como colaboradora ao assistir alguns ensaios para fazer algumas análises e dar opiniões. Depois que voltei ao grupo em 2018, realizamos projetos diferentes configurados como *varietés*, sendo eles: *Noite de Quimeras – Love* e *Noite de Quimeras – O Circo da Mulher Barbada*. Mais à frente falarei sobre o modelo de *varietés*.

O processo de montagem do espetáculo *De Paetês* começou meses após as apresentações de *Colcha de Retalhos*, período em que experimentamos outros temas até chegarmos as primeiras ideias do espetáculo *De Paetês*.

*Temos de confiar em nós mesmos para penetrar nesse abismo de maneira aberta, apesar do desequilíbrio e da vulnerabilidade. Como confiar em nós mesmos, em nossos colaboradores e em nossas habilidades a ponto de trabalhar dentro do terror que experimentamos no momento de entrar?*

*Anne Bogart*

## 1.4 Remar Juntos - Processos de Criação Artística em Grupo

Ao observar e investigar todos os materiais de registros dos processos de montagem dos espetáculos *De Paetês* e *Avenca* pude estabelecer relações entre estes diferentes dados para compreender melhor a rede de pensamento dos integrantes do grupo, as questões, as propostas, as escolhas feitas, as faíscas que davam propulsão à concepção das obras.

Ao pensar sobre processos criativos em grupos, vamos identificar uma complexidade de relações entre os indivíduos que formam os coletivos e uma rede de interações destes com o mundo.

Dentro desta pesquisa, trabalhei todo tempo com as seguintes nomenclaturas para definir a coletividade; grupo ou trupe, mas dentro de um estudo maior eu poderia ter me referido a termos como equipe, coletivo, entre tantos outros, como citados por Cecília Almeida Salles em seus estudos sobre o tema, no livro *Processos de Criação em Grupo – Diálogos*, ao se referir a outros tipos de comunidades criativas que se juntam para executar um objetivo:

A palavra grupo aparece muito na dança e no teatro e entre pesquisadores acadêmicos (grupos de pesquisa); equipes no caso do cinema, banda na música; já a redação dos jornais envolve todas as pessoas que lá trabalham, assim como as agências publicitárias. (SALLES, 2017, p. 24)

Também para a ação referente ao trabalho feito por várias pessoas juntas, eu preferi usar o termo processo colaborativo, utilizado por Antônio Araújo<sup>34</sup> (2006) dentro de seu trabalho no grupo *Teatro da Vertigem*; mais à frente adentraremos melhor neste conceito. Este mesmo termo é elaborado no discurso de Salles para tentar achar um entremeio de processo colaborativo e criação coletiva, como demonstra a citação abaixo:

Deparei-me ao longo da pesquisa com alguns termos recorrentes em contextos diferentes, como comunidade, processo colaborativo e processo cooperativo, que auxiliam as reflexões sobre o modo de se produzir em grupo. (SALLES, 2017, p. 24)

Dentro de seu estudo, Salles (2017) se refere a uma diferenciação neste agrupamento de pessoas no exercício de atividades coletivas. Primeiramente ela comenta sobre atividades que já são naturalmente coletivas, como teatro, dança, cinema e música, que só acontecem na

---

<sup>34</sup> Diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Diretor da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foi um dos primeiros estudiosos e praticantes do chamado Processo Colaborativo.

relação de artistas, produtores, diretores, cenógrafos, figurinistas, coreógrafos, entre outras funções. Ou seja, o objetivo só pode ser executado se cada um faz a sua parte no exercício de sua função no projeto. A *Trupe de Argonautas* a princípio já se enquadra neste tipo de coletividade, dado que os artistas exercem, além de sua atividade cênica, as funções de cenografia, direção, figurino, técnica de palco, iluminação, entre outras atividades, que por vezes são feitas por indivíduos de fora do grupo, mas muitas vezes são realizadas por membros internos, que assumem, inclusive, mais de uma função, como performer e cenógrafo, por exemplo.

Depois Salles (2017) reflete sobre os grupos formados que apostam em uma produção específica gerada pela interdisciplinaridade. Ou seja, que buscam a união de pessoas de áreas diferentes, como músicos, atores, fotógrafos, artistas visuais, dentro de um mesmo projeto para criar diferentes manifestações artísticas através desta junção. A *Trupe* a meu ver, também se encaixaria neste campo, já que desde o início tínhamos o objetivo de criar algo a partir desta mescla de linguagens, tanto através dos integrantes, que, como já citei, vinham de áreas artísticas diferentes, como de convidados que não faziam parte do grupo, mas entravam para somar conhecimento, como os músicos da peça *De Paetés*, por exemplo. Mas a *Trupe*, assim como outros grupos, se diferencia em um ponto que não é considerado por Salles (2017), pois ela se refere a artistas de diferentes áreas que somam seu conhecimento individual à obra, mas não necessariamente adquirem os conhecimentos dos parceiros de trabalho.

Em seguida Salles (2017) cita mais um terceiro grupo de possibilidades de processo em equipe, que seriam atividades que são frequentemente individuais, mas que, por necessidade dos artistas, abrem seus trabalhos para coletividades, como fotógrafos ou artistas visuais, que procuram por projetos mais interativos com outros artistas através das mais diversas ações, que podem ser somente dividir um ateliê fisicamente, realizar exposições coletivas, ou criar coletivos de fotografia e obras em conjunto. Dentro deste grupo ela cita um movimento de escritores e vários exemplos onde estes artistas também vêm procurando interações, e até mesmo obras escritas em cooperação. Como o caso, entre tantos outros, do escritor Luiz Brás (pseudônimo de Nelson de Oliveira) que publicou parte da estória de seu livro no blog *Participe do Romance*, para que os leitores enviassem ideias e comentários para que fossem inseridos na obra.

Processos extremamente parecidos também acontecem concomitantemente em textos dramaturgicos, que são desenvolvidos por um coletivo, em que cada um participa com ideias. Estas ideias são filtradas ou por um indivíduo com esta função ou de maneira coletiva por

vários integrantes do grupo, ou como acontecia na *Trupe*, onde a direção filtrava as ideias, avaliava os prós e contras de cada contribuição, organizava e então rerepresentava ao grupo para que decisões fossem tomadas em conjunto, na maioria das vezes.

Em um processo colaborativo, todos agem em conjunto e de forma coordenada para a criação de um produto teatral. Há um entrelaçamento das ações individuais visando um propósito geral. Assim cada integrante, mesmo ao manter sua função específica, é agente ativo do processo, pesquisa, dialoga, contribui, provoca, inspira e é influenciado pela ideia do outro. O olhar interventivo deve ser amplo e democrático. Toda observação, opinião e expressão devem ser consideradas no processo colaborativo. Na prática, o que se observa é que muitas vezes a melhor solução só aparece diante de uma crise ou conflitos de opiniões. Neste sentido o processo colaborativo preserva as diferenças e mantém funções específicas, como ator, diretor, dramaturgo, etc., onde cada um mantém sua forma de leitura da cena e, a partir de seu espaço propositivo, age de acordo com seu modo de trabalho e seu cargo, numa autoria compartilhada. No entanto, não há uma relação hierárquica tão rígida. Antônio Araújo (2006, p. 127) afirma que a dinâmica do processo colaborativo

constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias - ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo - produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos.

É preciso lembrar que não basta um grupo de pessoas trabalhar junto para se configurar um processo colaborativo onde necessariamente o trabalho de um influencia e repercute no trabalho do outro. São escalonadas e mescladas pelos membros do grupo interferências apropriativas de criação. Se, por exemplo, o ator oferece um material cênico, o dramaturgo se apropria e apresenta uma nova proposta a partir do que recebeu, ou seja, deixa que a sugestão do ator interfira em seu trabalho. Como consequência, o ator recebe a nova proposta do dramaturgo, as incorpora e modifica. Surge então um novo material cênico. Isso se dá como uma roda viva que inclui toda a equipe: diretor, cenógrafo, figurinista, músicos, ou demais colaboradores.

Neste sentido os processos da *Trupe de Argonautas* se identificam com o sistema de processo colaborativo. Pois o trabalho de um sempre interfere na produção do outro. Tudo isso era bem facilitado pelo fato de que os próprios integrantes da *Trupe* faziam grande parte das funções técnicas como de figurinista, cenógrafo, técnicos circenses, iluminador, entre

outros, ou seja, o diálogo era constante num mesmo espaço e dentro deste movimento circular de interferências.

Em análise dos procedimentos da *Trupe de Argonautas*, não considero apropriado estabelecer que trabalhávamos dentro de um modelo de criação coletiva, já que haviam definições bem claras das funções dentro dos trabalhos. No entanto, algumas vezes estas definições não aconteceram, mas somente no início quando ainda não tínhamos estabelecido estas funções e atividades, tornando confuso o desenrolar das ações criativas. Para diferenciar os modelos de processo colaborativo e criação coletiva, Araújo expõe que, apesar de considerar que nas décadas de sessenta e setenta houve vários modelos que se enquadravam nesta ideia de criação coletiva, existia neste período uma série de processos que tinham “um desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, de sua relativização. Ou seja, havia um acúmulo de atributos ou uma transitoriedade mais fluida entre eles” (ARAÚJO, 2006, p. 127). Ainda sobre as diferenças de metodologia de processo colaborativo e criação coletiva Araújo (2006, p. 130) infere que:

A principal diferença se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele, existiria, sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador, etc, que sintetizavam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação.

No início do grupo acredito que nós estávamos num caminho inconsciente de uma estrutura mais próxima da criação coletiva, ao tentar fazer com que todos os artistas fizessem de tudo e elaborassem todas as atividades juntos, como as coreografias, como figurino ou fotografia, como liderar aquecimentos, que eram uma prática coletiva do grupo. Principalmente a direção, a princípio, seria realizada por todos. Até que percebemos que desta maneira não caminhávamos nem rendíamos da maneira satisfatória como esperávamos. Esta total equidade de funções não era adequada porque nem todos tinham vontade, aptidão e conhecimentos para agir em todas as áreas. Sem contar que deixavam de executar as atividades que lhes cabiam como intérpretes/criadores para se preocuparem com outras atribuições. Talvez no princípio do grupo tenhamos vivenciado algo parecido com o que Araújo (2006, p. 128) descreve sobre o funcionamento da criação coletiva:

Esta polivalência de funções acabava acontecendo apenas no plano do discurso, (...) mas era pouco concretizada na prática. Assim, determinados indivíduos dentro de um grupo assumiam, veladamente ou com pouca

consciência do fato, as áreas de criação em que sentiam mais à vontade, fosse por alguma habilidade específica, fosse pelo prazer advindo daí.

Para que estas interferências criativas de um colaborador com outro fossem vistas positivamente e com respeito, percebemos que passou a ser essencial uma divisão destas funções. Além disso, compreendemos que era necessário alguém na função de encaminhar a proposta e fazer uma síntese, ou seja, um diretor. Em pouco tempo transitamos para o modelo de processo colaborativo, pois as pessoas se encontraram nas atividades em que se sentiam mais confortáveis e habilitadas e o grupo entendeu como uma maneira mais adequada de trabalho ter as funções mais definidas sem uma hierarquização das mesmas. Acredito que esta descentralização do fazer artístico, proporcionada pelo processo colaborativo, só foi possível diante de um grupo que tinha afinidades, valores, ideologias fortes em comum. Havia um elo de grupo, uma subjetividade coletiva que dava o encaminhamento geral do trabalho. Neste sentido, a união da *Trupe* se dava não somente pela reunião de indivíduos dedicados ao mesmo projeto, mas confluía para uma relação de cultura de grupo. Para abordar este tema uso a definição de Eugenio Barba<sup>35</sup> (1991, p. 18): “‘Cultura de grupo’ não é mais que uma forma orgulhosa e eloquente para indicar que o grupo tem um saber e uma experiência comum, treinamento, visões artísticas e objetivos próprios.”

Dentro desta orientação de coletividade, cada artista assumia uma responsabilidade diferente sobre a criação da obra, escolhas estéticas e posicionamentos ideológicos. Cada artista passava a ser um criador que refletia sobre proposições do grupo. Ou seja, além de se colocar como artista-executor-propositor, era um integrante que se colocava no papel de artista-pensador. Ao discorrer sobre isso, comparando o trabalho do diretor/dramaturgo ao trabalho dos atores dentro de processos não colaborativos, o diretor Araújo (2006, p. 128) afirma:

Em termos “convencionais”, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam” enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou da direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem uma visão geral de suas personagens.

Surge o conceito de intérprete criador, e o ator passa a ter uma posição central na criação das cenas, deixando de ser um agente que traduz o que o diretor deseja e que por sua vez repete o que o autor escreveu. O ator passa a ter papel fundamental não só como meio que

---

<sup>35</sup> É um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology). Eugenio Barba dirigiu mais de 65 espetáculos com o Odin Teatret e o grupo Theatrum Mundi Ensemble

leva à demonstração do texto, mas de manifestação de outras vertentes de significado, por meio de seu corpo, gestos e ações e neste caso, o intérprete também tem liberdade de interferir no conceito da criação da cena.

Nos processos colaborativos da *Trupe de Argonautas*, mesmo os artistas mais técnicos como figurinistas, cenógrafos e iluminadores sempre acompanharam as montagens dentro de um diálogo mais amplo. Apesar de não integrarem o grupo e entrarem no processo depois de alguns meses de criação, eles eram convidados a participar com muita intensidade. Assistiam a ensaios e davam sugestões não só em suas áreas, contribuindo de uma forma mais ampla. As suas participações não eram tão intensas quanto a dos atores e direção, mas mesmo assim tinham um papel de criar a obra cênica em conjunto, como um todo, e interferiam também no discurso geral, não se limitando somente à execução do seu campo. Todos os elementos que compõem a cena eram desenvolvidos em conjunto e a contaminação entre as áreas acontecia em todos os sentidos, dos atores para figurinista, de figurinista para cenógrafo, de cenógrafo para direção, de iluminador para atores, de atores para dramaturgo, e em muitas outras direções. Sobre estas interferências Araújo (2006, p. 130) aponta novas terminologias e entende que pode se “falar de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, com todos esses desenvolvimentos juntos compondo o que chamamos de processo colaborativo”.

Assim como Salles (2017), acredito que praticamente nada na humanidade foi criado sozinho, por obra de uma genialidade única. De alguma forma este indivíduo genial teve acesso a uma série de conhecimentos produzidos por uma sociedade, ou seja, soma-se a genialidade individual a uma genialidade coletiva. Para que possamos produzir algo ou ter alguma ideia, precisamos estar cercados das experiências de outras pessoas ao nosso redor. Além disso, mesmo em processos que, a princípio, parecem muito individuais, como de um artista plástico, ele ainda assim precisa de prováveis assistentes, produtores, curadores, iluminadores, para tornar seu projeto público, por exemplo. A todo momento, no âmbito da criação, há um amplo campo de interações. Até mesmo porque nossa identidade é formada pela interação com outros indivíduos, somos fruto de uma sociedade e somos influenciados por ela em nossas decisões, ações e produções. Há, aqui, um descentramento do indivíduo, que é formado também por interações sociais, culturais e históricas.

Dentro desta ideia, venho questionar inclusive o conceito de autoria, sem retirar a devida importância àquele indivíduo que centralizou a ideia ou propôs a mudança, ou sintetizou pensamentos e ações para criar algo. Assim como Salles (2017, p. 39), proponho pensar a autoria dentro dessa “interação entre o sujeito e o outro”. Uma autoria que não é

fechada e centrada em uma pessoa, mas está em diálogo com outros indivíduos, com uma cultura, uma história, uma atualidade em que foi estabelecida. A autoria, portanto, se encontra menos estagnada e numa relação, numa rede, onde tudo ou todos podem ter interferido, direta ou indiretamente, para a criação de algo. Penso autoria de uma maneira mais complexa, de modo a contextualizar e globalizar os processos de criação. Sendo assim, autoria passa a ter um conceito descentralizado do indivíduo, sem que haja uma supressão de sua importância dentro do processo, mas entendo que para criação de algo, há uma apropriação de tudo que está ao seu redor.

Ao entender autoria como um conceito centrado no indivíduo, poderíamos incorrer numa leitura simplista das obras, marcadas somente por um artista ou um grupo, sem levar em conta as redes a que estes indivíduos pertencem, as histórias que eles ou seus antepassados viveram, os livros que leram, os filmes que assistiram, as coisas que sentiram e viram, os vestígios deixados pelo mundo.

Os registros do processo nos ajudam a ter esta leitura mais profunda da obra, saber o que envolvia cada artista, suas fontes, sua vivência, as relações que tinha com o que era criado ao seu redor, suas percepções, que deixam transparecer as marcas que este artista imprimiu em sua criação, assim como as marcas que o mundo empregou naquele artista. Para discutir os processos de criação da *Trupe de Argonautas* é preciso entender um grupo formado por indivíduos que têm suas próprias redes de vivências e conhecimentos em interação com outros membros que possuem também suas próprias conexões, o que resulta em uma trama maior em comum.

Como cada indivíduo do grupo deixa sua marca na obra, há uma inter-relação entre os processos pessoais e aqueles do grupo. Num processo colaborativo, existe uma tensão entre a criação individual e a geral onde todos estão envolvidos. Assim, inclusive, todos podem contribuir com seus trabalhos em diferentes funções para um mesmo tema ou discurso. Ou seja, cada um conserva a integridade de seu modo de pensar para agregar a um objetivo comum, mantendo sua individualidade, personalidade e independência de suas ideias. Ainda dentro do contexto de criação como rede proposto por Salles, o processo de construção de algo está repleto de interconexões, sem necessariamente ter um ponto inicial ou final, num movimento fluido “sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas”. (SALLES, 2017, p. 117)

Além disso, identifiquei que além dos momentos de criação efetiva, dentro da sala de ensaio, havia muitos encontros fora deste ambiente. A *Trupe* tinha outros trabalhos juntos, fora do grupo. Também por relações de amizade, acabávamos nos encontrando mais vezes.

Estes espaços fora do ensaio eram extremamente produtivos. De forma não oficial e não regular, conversamos sobre ideias a respeito das cenas, da dramaturgia, do figurino, maquiagem, ou seja, do conceito geral da peça. Estes momentos frutificavam muitas imagens, ideias, questionamentos, visões sobre movimentações de dança ou acrobáticas e conceitos da peça. Nestes momentos, nem sempre estavam todos os integrantes, as vezes dois ou três membros. Era comum que ideias viessem à mente fora do espaço de trabalho, e por ter muitas vezes um parceiro de grupo ao lado, aquilo já era mencionado e discutido, para depois ser levado para ensaio, como recorda Cyntia Carla Santos:

Nesta época, a gente passava muito tempo juntos, fora do horário de ensaios. Pois tínhamos outros trabalhos em comum ou até mesmo em encontros de lazer, que também eram espaços para diálogo das ideias da peça. Enquanto estávamos juntos, nós pensávamos e conversávamos muito sobre o tema. Às vezes, surgiam soluções no meio de um almoço ou compromissos juntos. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Muitas destas trocas também se davam por e-mail. Se alguém tivesse um pensamento ou solução para determinada cena, por exemplo, ou se visse algo que pudesse ser inspirador, sempre que possível direcionava este material por e-mail. Convivíamos num processo de profunda interação. O processo de troca de ideias, fontes e pensamentos levava a novas possibilidades rapidamente. Uma vez que um entrega uma ideia a outro, este outro, por sua vez, transforma imediatamente a ideia, dentro do seu entendimento particular e de suas experiências de vida. Como diz Salles (2017, p. 110), “os resultados de raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o *input* para o raciocínio de outra, e podem levar a descobertas importantes.” Além disso, até mesmo inquietações colocadas por um membro do grupo abriam espaço para conversas, ideias e soluções. A dúvida levava à produção. Ou seja, por mais que o grupo trabalhasse, criasse movimentações, coreografias, ações, personagens dentro da sala de ensaio, muitas vezes o ato de conversar sobre a criação, seja ao redor de uma mesa ou num encontro casual, era uma ferramenta tão intensamente produtiva quanto o que se dava nos horários de ensaios efetivos do grupo. Os encontros geravam influência entre os membros, o raciocínio de um agia sobre o do outro. Pessoas eram afetadas por outras pessoas resultando redes de criação. E como já pudemos perceber, mesmo os processos de criação individual também estão interligados com a comunidade e realidade a que pertencem, e nos fazem refletir o quão intrínsecas e complexas são as redes de criação dentro de um coletivo de pessoas.

Ainda dentro desta reflexão sobre autoria, temos muitos exemplos de espetáculos que reúnem diversos profissionais e diversas artes na construção de uma obra assinada pelo

diretor. Pensando também em um modelo onde o texto assume o centro e o ponto de partida da criação, temos a figura do dramaturgo como a pessoa que cria a obra, ou pelo menos parte fundamental da mesma. Avaliando estes modelos, dentro da realidade da *Trupe de Argonautas*, percebo algumas particularidades que convergem para isso, e outras totalmente distintas. E aqui não discutiremos o conceito de autoria para tentar encontrar se o discurso cênico ou a palavra escrita tem mais importância, ou qual deveria assumir a assinatura da obra. Até mesmo porque defendo aqui um conceito de dramaturgia que pode ser em alguns casos mais abrangente, pois é formado por uma rede de informações, como já foi introduzido e será mais aprofundado ao longo deste trabalho. Então dentro deste olhar de dramaturgia no trabalho da *Trupe de Argonautas*, a figura do dramaturgo estaria diluída entre várias outras funções. E só isso já seria um impeditivo para trazer a ideia de autoria, na sua forma mais singular como trabalho do dramaturgo.

Além disso, como em tantas outras companhias, a *Trupe* vem trabalhando com textos autorais e que são concebidos dentro do processo de ensaios e treinamentos. O texto não é preconcebido para que depois a equipe trabalhe em cima dele. Mas esta criação acontece concomitantemente com o trabalho dos atores, que inclusive contribuem para escrita do texto. No livro *A Linguagem da Encenação Teatral*, Jean-Jacques Roubine (1998, p. 73) utiliza a expressão “autor coletivo” para se referenciar a projetos com estas características, termo que adoto para mim nesta reflexão.

O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto. A partir de então, não é mais difícil imaginar uma outra prática, que excluiria a necessidade de recorrer a um texto-pretérito, a um texto anteriormente construído. De então em diante, é um conjunto de todos os que representam o texto que se constitui seu autor coletivo.

Esta forma de trabalhar foi presente em todos os espetáculos do grupo, mesmo em *Avenca* que partiu da inspiração de um texto pronto de Caio Fernando Abreu. Este texto inicial foi picotado, inserimos outros textos preconcebidos, inspirações e textos próprios que foram escritos ao longo do processo, e tudo feito dentro desta coletividade que envolvia atores e direção, como veremos mais adiante.

Ou seja, ao começar um projeto o grupo iniciou praticamente do zero, apenas uma ideia, ou uma imagem, e todo o resto se desenvolveu ao longo do caminho. O texto não é o ponto central e nem a matéria inicial do projeto. Ele também foi criado em parceria e ao longo

do processo. Como comenta Rosyane Trotta<sup>36</sup> (2006), ao falar sobre processos parecidos, que vem sendo amplamente realizados, o texto deixa de ser a matéria prima da criação para dar lugar aos exercícios cênicos, visões de mundo, ideologias e técnicas que passam a ser o vocabulário do processo criativo.

Portanto, diante de todos estes dados, seria impossível encontrar uma assinatura artística individual das obras, já que a coletividade e a formação em rede são norteadoras dos trabalhos da *Trupe de Argonautas* até então. No entanto, existe uma assinatura do projeto, como no caso de *Avenca*, pois como proponente, e por definição prévia, detenho os direitos da obra. O que não significa que assino sua concepção numa ficha técnica, mas tenho direito de uso da peça, por acordo explicitado em grupo. Nestes casos como em tantos outros do teatro contemporâneo, “a autoria deixa de ser um atributo do sujeito, tornando-se uma ação que mobiliza aqueles que a promovem e se consuma no ato recíproco de fazer” (TROTТА, 2006, p. 157).

Outro ponto levantado por Salles (2017) é a maneira como um grupo se forma e suas características. Existem equipes que se unem para a realização de um projeto pontual, outras que são mais estáveis, outras conformações com membros mais fixos e outros móveis, ou que até mesmo participam de outros grupos. A *Trupe de Argonautas* parece estar dentro deste último modo, onde existem membros que estão mais presentes, e outros que se integram e depois saem. Mas mesmo estes sujeitos aparentemente mais fixos, por vezes tomam um tempo para outros projetos de vida e acabam retornando depois. Segundo Salles, há vários pontos a serem analisados na formação inicial de um grupo e na sua manutenção como: “natureza do processo, modos de liderança, pertencimento à comunidade, afinidade, adesão e recursos financeiros.”(SALLES, 2017, p. 127) O primeiro ponto que percebo na formação da *Trupe* seria a afinidade profissional e até mesmo afetiva, que inicialmente gerou a atração da equipe, logo após e durante a oficina de circo que realizamos juntos, já mencionada. Inclusive, desde o princípio, antes mesmo da realização da oficina com Ronaldo Alves, vários de nós já nos conhecíamos, alguns com certo distanciamento, outros de nós já éramos muito próximos, como a relação anterior de Pedro Martins e Lívia Bennet, que se conheciam desde a adolescência, ou minha e do Pedro que éramos casados na época, ou Cyntia Carla Santos, Emanuel Santanna e Raphael Balduzzi, que já eram conhecidos, e Ana Sofia Lamas e Iara Zannon, que tinham um outro grupo em comum, chamado *Engenho Arte Circense*. A

---

<sup>36</sup> Rosyane Trotta é pesquisadora e doutora do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Diretora, autora, ensaísta, pesquisadora e professora. Discípula direta do crítico Yan Michalski, especialista no tema de teatro de grupo, pesquisando seus princípios, conceitos, metodologias e mudanças no decorrer das décadas.

oportunidade de conhecer o trabalho um do outro dentro da oficina gerou uma admiração profissional entre os membros.

Salles ainda coloca como característica bastante comum de muitos grupos, sejam eles artísticos ou não, a capacidade de interações interdisciplinares, como se dá na *Trupe de Argonautas*, onde um artista acaba por interagir e se influenciar pelas especialidades de conhecimentos e formação do outro, sem perder sua própria especificidade, destacando a força da interdisciplinaridade na formação da bagagem cultural individual e grupal. Neste caso, cada um não apenas contribui com seus conhecimentos para a construção de uma obra, como poderia ser na construção de uma casa, onde cada indivíduo colabora com o que conhece: o arquiteto na concepção, o mestre de obra na organização das etapas, ou o marceneiro que domina seus equipamentos de corte, ou o pintor na experiência de sua área, sem adquirir nenhum conhecimento vindo do outro. Mas no caso da *Trupe de Argonautas* este processo vai além, pois havia o desejo de que um dominasse aos poucos o conhecimento do outro, para realizar juntos, praticamente todas as etapas que incluíssem as atividades de atuação, circense e de dança.

Na questão do modo de trabalho da *Trupe de Argonautas*, as funções se estabeleceram organicamente, conforme a necessidade apontava, os desejos pessoais e as aptidões aconteciam. No início do grupo, na ocasião do primeiro trabalho, *Colcha de Retalhos*, não tínhamos nenhuma função estabelecida. Todos davam suas contribuições em tudo. Mas já foram aflorando alguns apontamentos destas funções. Por exemplo, Cyntia Carla Santos sempre teve uma bagagem de conhecimentos em figurino e maquiagem, o que levou suas opiniões e sugestões a terem um peso maior. Aos poucos, isso foi se configurando como uma função no segundo espetáculo. Sem deixar de ouvir as ideias dos outros membros, até porque tanto eu quanto Raphael Balduzzi e Emanuel Santana também possuíamos conhecimentos nestas áreas, mas de alguma forma fomos apostando e confiando no trabalho dela, já que ela tinha um pouco mais de experiência que nós em produções da área com outros grupos. Mas isso sem perder a necessidade de troca de ideias. Assim também se deu na área coreográfica. Um processo muito parecido com a liderança exercida por Livia Bennet na área da dança. Mesmo no espetáculo *Colcha de Retalhos*, Livia Bennet já tinha um olhar diferenciado para as movimentações coreográficas. Ela já colaborava ajudando a todos, apesar de que tudo foi criado em parceria. No *De Paetês*, inicialmente ela ainda não exercia esta função específica na área. Mas isso foi modificado ao longo do processo, já que ela tinha esta aptidão e tomou a frente para levar essas questões adiante. Acredito que só nos demos conta de algumas das funções com tanta clareza no momento de escrever a ficha técnica do projeto,

com o processo em andamento, para o edital de fomento da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, Fundo de Apoio à Cultura. Já a função cenográfica foi aos poucos assumida por três pessoas que discutiam mais o assunto: eu, Pedro Martins e Cyntia Carla Santos. Outras funções, como iluminador por exemplo, foram definidas a partir da escrita do projeto para editais.

Eu me recordo de uma certa dificuldade quando fui organizar os nomes na ficha técnica do material de divulgação. As funções de coreógrafa e técnica circense se confundiam em vários momentos. Pois ambas cuidavam do movimento, seja ele no chão ou em aparelhos circenses. Os movimentos circenses também são organizados numa sequência que pode ser vista como uma coreografia. Por isso, tivemos a necessidade de criar um novo termo, definido por mim como direção coreográfica, assinado por Lívia Bennet, que tinha um olhar mais geral para toda e qualquer movimentação realizada em cena. Já a função de técnica circense se ateuve somente ao desenho dos movimentos do circo.

Em *Avenca* já foi bem diferente. Tudo foi programado no momento em que o projeto para captação de fomento foi escrito e já defini todos os profissionais que estariam no projeto, mesmo que depois tenhamos precisado fazer substituições. O que me faz concluir que *Avenca* já estava mais planejado nesse sentido e não havia muitas possibilidades de mudança, por estar logo de início atrelado a um edital, que no caso eram dois, tanto o Fundo de Apoio à Cultura do DF, quanto a Circulação de espetáculo da Caixa Econômica Federal. Se por um lado os editais permitiram maior organização, por outro levaram a uma menor liberdade e fluidez entre as pessoas que assumiam determinadas funções.

Salles ainda aborda, dentro de seu estudo sobre a formação de grupos, a importância do líder, como uma pessoa que tem objetivo de criar um ambiente psicossocial estimulador, um clima propício ao trabalho e que é capaz de transformar conflitos em fontes de motivação para alcançar o objetivo e motivar os demais membros. Salles (2017) se apoia no conceito de líder apresentado por Domenico De Masi<sup>37</sup>, que deve ser capaz de infundir no grupo tanto entusiasmo e que tenha inclinação para “falar e ouvir, jogo, interação afetiva recíproca, profunda adesão ao objetivo comum, intensa fé na missão que o grupo deve perseguir” (DE MASI, 2005, p. 164). Neste caso da *Trupe de Argonautas*, entendo o líder como um sujeito que é capaz de agregar esforços e materiais para um projeto comum, neste caso muito encabeçado pelo diretor, mas que por vezes também é exercido por outros membros do grupo,

---

<sup>37</sup> Tornou-se famoso pelo conceito de "ócio criativo" segundo o qual o ócio, longe de ser negativo, é um fator que estimula a criatividade pessoal. Escreveu diversos livros, entre eles se destacam: *Desenvolvimento Sem Trabalho, A Emoção e a Regra, O Ócio Criativo e O Futuro do Trabalho*.

como o coreógrafo, o acrobata mais experiente, o ator mais velho, entre outros. Ou seja, conforme a necessidade, esta função estimuladora e catalizadora pode ser revezada entre os vários membros do grupo.

Sem sombra de dúvida a função do diretor permanece importantíssima, tanto para referência dos princípios estéticos como ideológicos, no entanto, mesmo para definição destes marcos sempre houve um amplo diálogo com toda equipe. Entretanto, no caso de *Avenca e De Paetés*, a direção assume um papel que não está no topo da pirâmide, mas que se encontra no mesmo nível dos demais profissionais. Neste caso, enxergo a função da direção como um organizador de ideias, propostas e materiais que se coletam ao longo do processo. A subjetividade do diretor não tem maior importância que a dos demais. Apenas o diretor está com os olhos mais abertos para todas as possibilidades, tem o domínio maior, porque procura conhecer os anseios de cada um da equipe e consegue visualizar de maneira mais ampla todo o contexto. Porque o diretor é a pessoa que está em contato maior com os atores, figurinista, cenógrafo, iluminador, entre outros, e todas as suas contribuições, que devem caminhar juntas. E a função do diretor é facilitar que todo este material se volte para um mesmo ponto, criando um alfabeto coletivo. Os conceitos estruturantes do espetáculo eram definidos em conjunto, diretor e atores. E a função principal do diretor é ser responsável por conduzir as ações do grupo neste sentido previamente decidido. Em seguida estimula a criação, recolhe e organiza todo material, como quem costura uma colcha de tecidos e texturas diferentes.

Ao destacar o papel de liderança, também vem à tona a questão de como são tomadas as decisões dentro de um grupo de trabalho. Obviamente, cada escolha é feita segundo critérios e princípios direcionadores. Mas como vimos, o processo de construção de algo acontece dentro de uma rede de informações que vem de variadas vivências de cada um do grupo e da sociedade que os cerca. Por isso, entendo que os princípios que regem estes direcionamentos de decisão também não são lineares. São provocados por diversas tensões, que por vezes podem parecer inclusive divergentes. Ao se referir ao momento de decisão e impasse do grupo, Antônio Araújo (2006), fala de conceitos estruturantes que regem a resolução de impasses e conduzem o direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação, o responsável por aquela área discutida. Ou seja, este critério da palavra final seria um modelo estruturador do grupo. Na grande parte dos exemplos e divergências dentro da *Trupe*, este também foi o padrão norteador utilizado. Sempre tivemos a figura que era mais entendida em determinada área, e que acabava sendo mais ouvida e respeitada naquele aspecto, sem deixar de lado a opinião dos demais. Como no caso da dança, em que Livia Bennet sempre teve um espaço de fala e escuta maior, por ter uma vasta experiência na área.

Não que outros não tivessem, pois Emanuel Santana e Raphael Balduzzi, tinham amplo conhecimento no Ballet, e Pedro Martins na Dança Contemporânea. Mas Livia Bennet continha em si a qualidade de agregar e de estimular os outros integrantes neste quesito e assumia um papel de liderança neste momento, que a levava a ter um espaço de decisão mais amplo. Todos eram ouvidos e, se necessário, havia uma contagem de votos e interesses, para que a decisão fosse tomada. Mas se não chegássemos a um consenso, muitas vezes os critérios de responsabilidades por cada área entravam em ação e o diretor, coreógrafo, cenógrafo, ator davam a palavra final caso fosse sua competência. Isto não significa que as referências artísticas e ideias de um bailarino, por exemplo, não possam ser escutadas e colocadas em prática pelo cenógrafo. Todos nós temos um conhecimento vasto e genuíno das nossas experiências de vida que nos levam a poder contribuir em diversas áreas de conhecimento, sem que estas sejam nossas especialidades. Na *Trupe*, sempre acreditamos na força da proposição de todos os membros do grupo e consideramos estas múltiplas interações como uma rica possibilidade na construção dos projetos e objetos artísticos, tratando-se de um modo de trabalho instaurado na coletividade.

Ou seja, fica claro que os processos criativos de construção estão envoltos em tensões gerais do grupo, que por sua vez também tem suas dúvidas e questões internas e pessoais de cada integrante. Ou seja, segundo Salles (2017, p. 158) “a obra vai se desenvolvendo neste ambiente emocionalmente tenso, em meio a prazeres e desprazeres, flexibilidade e resistência.”

E como os grupos são compostos de indivíduos, muitas vezes há certas oposições, que vou chamar de conflitos. Relatos de conflitos são recorrentes quando equipes se defrontam com a dificuldade de fazer escolhas. Cada membro está passando por sua crise individual dentro do processo e estas crises por vezes se colidem também. Cada um tem sua bagagem, seu entendimento, diversidade de formação profissional, que pode ser positiva, mas também pode gerar atritos dentro do processo.

Para um bom desenvolvimento de trabalhos cênicos, Araújo (2006) defende a necessidade de abertura da equipe para receber novas propostas e assim evitar conflitos desnecessários e ainda dar oportunidade de desenvolvimento de uma ideia. Ele reflete sobre isso dentro da relação de dramaturgo, atores e direção:

É muito comum, antes de se ir à cena e experimentar, criticarmos ou prejulgarmos os esboços ou algum tipo de jorro verbal advindos do dramaturgo. É fundamental que o núcleo dos intérpretes e direção revejam seus conceitos e parâmetros, para que também possam abrir-se a um novo tipo de relação com a dramaturgia. (ARAÚJO, 2006, p. 129)

Nos casos das produções das peças da *Trupe de Argonautas* era muito comum haver conflitos e discussões quando uma ideia era proposta por um de nós em função destes julgamentos precipitados. Isso acontecia muito em *De Paetês*, principalmente. Já em *Avenca*, talvez pelos conhecimentos adquiridos com a experiência, nós tínhamos uma escuta mais apurada e desenvolvíamos a ideia antes de descartá-la, se fosse o caso. E mesmo antes de descartar uma ideia, tentávamos encontrar nela rastros para caminhos possíveis, ou, ao contrário, ter pistas de que aquele caminho não seria interessante.

Para exemplificar um outro tipo de conflito, tenho uma boa ilustração dentro do processo do espetáculo *De Paetês*. Houve um momento da criação em que Ana Sofia Lamas, com formação em acrobacia aérea, assinava a parte técnica circense do espetáculo. Ela estava aprimorando uma sequência acrobática que ela mesma realizava no espetáculo e resolveu modificar a ordem da movimentação, retirando elementos e acrescentando um novo movimento. Segundo ela, a série ficaria mais fluida e mais virtuosa, pois era um movimento mais difícil de executar. Mas para mim, como diretora, apesar de concordar com a maior fluidez, percebi que a posição que o corpo dela ficava ao executar este novo movimento, não condizia com a necessidade da cena, que era trazer sensualidade àquela personagem. Era um movimento que Ana Sofia Lamas executava bem, mas trazia um desconforto para quem assistia. Era de fato virtuoso, mas a necessidade da cena, no meu olhar de direção, era passar suavidade e leveza, e não a astúcia e destreza da força no aparelho circense. Este foi um momento de tensão entre a equipe, onde foi necessário ouvir e chamar para discussão a presença de Lívia Bennet, dando uma terceira opinião sob a perspectiva da função de direção coreográfica que ela já assumia no momento, ou seja, de um olhar e cuidado sobre os movimentos em geral sejam no chão ou nos aparelhos aéreos. Ao final, como Lívia Bennet tinha mesma opinião que eu como diretora, acabou ficando o movimento anterior que era mais condizente com a sensação da cena. Portanto, prevaleceu o voto de duas pessoas. Ou seja, é perceptível neste exemplo que a diferença de formação e também a diferença da maneira de ver as coisas guiada pela função que é exercida, no caso direção e técnica circense, levou a conflitos na escolha dos movimentos mais adequados. Como relata Salles, é natural que surjam sentimentos como afinidades, embates, conflitos, adesão ou contágio num ambiente de trabalho em equipe. Acredito que este conflito descrito também tenha origem no fato de que no início da criação da peça *De Paetês* não havia uma definição e hierarquia das funções, o que resvalou lá na frente, numa dificuldade de perceber que as características do

processo tinham mudado ao longo do tempo, e que foram estabelecidas outras características para definição das atividades.

Vale ressaltar que todo processo de construção caminha num espaço desconhecido e que o início do processo normalmente é mais nebuloso. A criação é um processo de busca e permeia o âmbito da incerteza. É normal que a equipe se encontre mais perdida no início do processo, pois poucas decisões foram tomadas e o campo é muito amplo, fácil de se perder. E nesta rede de possibilidades existem inúmeros caminhos. Mas a partir do momento em que as primeiras decisões são tomadas, elas passam a agir como referenciais para novas ações. O processo passa a ficar mais claro e consistente à medida que as primeiras escolhas são feitas e passam a nortear as próximas definições, ou seja, se transformam em critérios para o projeto, que passa a ser melhor entendido pela equipe.

Principalmente no início dos processos, há uma sensação de grande incerteza, mas nem sempre o processo segue um desenvolvimento linear, onde as questões vão se desvendando à medida que o tempo avança. O processo pode começar confuso e respostas chegarem, depois outras dúvidas podem aparecer e serem resolvidas em seguida. Quase sempre começa nebuloso, por ter nenhum ou quase nenhum material definido, mas ao longo do tempo questões são decididas e outras surgem. Como se o processo estivesse em uma montanha russa, em que há momentos mais calmos e outros mais intensos. Então há momentos de *looping*, em que a gente tem sensações de estar instável, depois volta a ter mais estabilidade, momentos de muitas dúvidas e outros de mais certezas, de angústias e de bem-estar, conforto e desconforto, bloqueios e desbloqueios, foco e desfoque, disciplina ou desordem. Como cita Salles (2017, p. 158),

Diante de tanta dificuldade e de consciência de problemas, o artista depara-se com intensos momentos de prazer, encantamento e ludicidade, assim como instantes que não oferecem resistência, mas facilidade, como a fluidez das associações.

É destes momentos do processo que parecem fluir em *De Paetês* e principalmente em *Avenca*, em que as relações entre materiais, lembranças pessoais, músicas, cenas guardadas, movimentos, textos, ideias, criavam conexões na mente dos atores e na minha como diretora, que posso falar com mais propriedade. Havia momentos tão propícios que às vezes as soluções pareciam brotar “magicamente”. Mas, de fato, acredito que isso seja uma sensação de acaso, pois o trabalho de intensa criação de materiais, coleta de inspirações e o fato de os integrantes estarem bastante envolvidos no processo, fazia com que surgissem os famosos *insights*, que parecem brotar do nada. Mas na verdade são fruto da intuição e nascem da

pesquisa e da conexão com o trabalho. Por isso, a necessidade acolher a intuição no meio do processo e sentir períodos em que ideias, gestos e decisões parecem jorrar.

*Toda grande viagem começa com desorientação. Crianças giram naturalmente umas às outras de olhos vendados antes de uma aventura. Alice cai na toca de um coelho e muda de tamanho ou viaja através de um espelho e entra em seu país das maravilhas. Nós todos, público e artistas, temos de permitir que uma pequena desorientação pessoal prepare o caminho da experiência.*

*Anne Bogart*

## 2 O PRIMEIRO TRECHO DA VIAGEM - O Espetáculo *De Paetês*

Quando começamos a navegar a procura de um tesouro, não sabemos exatamente o que vamos encontrar pelo caminho e existem inúmeros riscos. No caso dos *Argonautas*, encontraram sereias encantadoras que queriam afogá-los, monstros marinhos, rochedos que se movem, dragões e muitos inimigos. Mas quando retornaram com sucesso, facilmente se esqueceram e amenizaram os perigos sofridos, porque ficou a incrível sensação de dever cumprido e sucesso. Logo as experiências destes heróis viraram baladas e histórias espalhadas pelos quatro cantos da terra, pelos bardos e escritores. Mas foi preciso saber contar, dando ênfase às ameaças da aventura, às virtudes e aos feitos dos heróis.

Antes de começar a narrar esta história e descrever o processo do espetáculo *De Paetês*, acredito ser importante para o desenrolar do texto deixar mais claros alguns procedimentos circenses que não são familiares a todos. As práticas circenses podem ser divididas em seis disciplinas básicas que podem se misturar conforme a necessidade da cena: acrobacia, manipulação de objetos (malabarismo), equilibrismo, contorcionismo, adestramento e o clown. Misturadas, geram cenas como malabarismo no monociclo, figuras de força e equilíbrio em cima de um cavalo, contorcionismos num tecido acrobático, entre outras modalidades combinadas. Vou comentar bastante sobre cenas de acrobacias aéreas, feitas em equipamentos como tecido, lira, trapézio, corda e ainda existem outros aparelhos mais incomuns ou inventados por artistas e que têm nomenclatura definida por cada criador. Este entendimento auxiliará a leitura e compreensão dos termos circenses

Figura 15 – Aparelho circense criado para o espetáculo *De Paetês*



Fonte: Acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Quando voltamos da viagem a Londrina, não vimos perspectiva de reapresentação do *Colcha de Retalhos*. Portanto, continuamos os treinamentos em circo e mantivemos a vontade de criar um espetáculo mais teatral, que contivesse uma narrativa mais amarrada num contexto lógico. Passamos por algumas temáticas que não foram adiante, como a ideia já mencionada de contar as aventuras de *Hércules* e seus doze trabalhos, que aconteceu após a aventura com *Jasão*. Por algum motivo que não me recordo, o tema não foi adiante. Foi

quando começamos a assistir alguns vídeos de cenas sensuais feitas nos aparelhos circenses ou no chão. Acredito que a partir daí veio a temática do cabaré. A memória dos integrantes sobre o surgimento do tema é diferente para cada um. Alguns quase não se lembram; outros acreditam que decidimos por ser um tema fácil do grupo trabalhar, já que é bem amplo; outros se lembram de um vídeo clássico de sensualidade usando cadeiras que teria nos inspirado. Eu, particularmente, me lembro de tentarmos encontrar um tema onde pudéssemos aproveitar algumas das cenas e sequências acrobáticas usadas em *Colcha de Retalhos* e de ser um tema que consideramos interessante e fácil de criar a partir dele.

A partir dos números isolados que compunham o primeiro espetáculo, *Colcha de Retalhos*, percebemos que alguns pareciam com a temática de cabaré, e este se tornou o tema do próximo espetáculo, *De Paetês*. Alguns números poderiam ser remodelados para se encaixar nesta temática que queríamos desenvolver. Então resolvemos aproveitar este mote e partir destes materiais para uma nova proposta cênica.

É muito comum no circo o reciclar uma cena antiga. O artista tem uma base de movimentos acrobáticos, dentro de uma sequência preestabelecida que forma um determinado número. A partir disso, em outra circunstância, ele usa a mesma série adaptada para outra temática ou outro espetáculo.

Uma destas cenas recicladas e usadas como passo inicial da peça *De Paetês*, foi um número de trapézio duplo, ou seja, duas pessoas num mesmo aparelho circense. A princípio era uma cena feita por Emanuel Santana e Cyntia Carla Santos com movimentos acrobáticos realizados juntos em um único trapézio. Em *Colcha de Retalhos* este não era um número que tinha qualquer conotação amorosa ou sexual, mas com a adaptação para nova peça, conseguimos chegar nestas nuances a fim de adaptar a temática de cabaré. Em *Colcha de Retalhos* era um número realizado por um homem e uma mulher e tinha movimentos com bastante contato físico, o que facilitou ser transformado em um enlace romântico e sexual. O que fizemos foi aproveitar a sequência de acrobacias que já existiam, modificar algumas, acrescentar outras, retirar também alguns movimentos que não estavam adequadas ao tema. Ou seja, adaptamos uma sequência de movimentos no trapézio feito em dupla para um novo contexto teatral, como ilustrado na figura a seguir:

Figura 16 - Cena do espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Outro exemplo de reformulação de material artístico foi uma cena realizada com seis artistas dispostos em duplas. O número era anteriormente chamado de *Perninhas* e também fazia parte do *Colcha de Retalhos*. Inicialmente era uma cena cômica, quase infantil, onde brincávamos com a questão dos tradicionais números circenses de flexibilidade corporal. No

entanto, o movimento de pernas lembrava o Cancan, apesar de não ser esta a intenção no primeiro espetáculo. E isso foi aproveitado no novo contexto em *De Paetês*. Em *Colcha de Retalhos* a cena era feita por seis meninas, mas para o *De Paetês* realizamos com três duplas que não eram formadas só por mulheres, mas tinham dois atores, Raphael Balduzzi e Emanuel Santanna, que faziam parte da cena, compondo com suas pernas. Uma pessoa ficava deitada e a outra por cima com uma grande saia rodada que cobria o corpo da pessoa de baixo dando a ilusão de um corpo único, como pode ser visto na figura a seguir.

Figura 17 – Cena do espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

A primeira pessoa utilizava as pernas na cena e a outra utilizava troncos, braços e cabeça na construção dos movimentos. Esta cena criava uma ilusão de corpos superflexíveis. Foi necessário modificar um pouco os movimentos e sua sequência dentro desta nova perspectiva, mas sem abandonar a graça da ilusão de flexibilidade. Portanto, esta cena também foi adaptada para um novo formato dentro do espetáculo *De Paetês*. Segue foto da cena:

Figura 18- Cena do espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo da autora.

A partir destes números/cenas começamos a construir e definir as histórias e personagens que fariam parte da vida de um estabelecimento de show de cabaré. Acredito que isso tenha sido o ponta pé inicial do espetáculo *De Paetês*.

*As grandes experiências que vivi no teatro sempre exigiram muito de mim. Às vezes, temo estar sendo solicitada a dar mais do que estou pronta para dar. Mas o “chamado da aventura” é inconfundível. Sou convidada a uma viagem. Sou chamada a responder com a totalidade do meu ser.*

*Anne Bogart*

## 2.1 Como Contar esta Odisseia? - Concepção de Camadas Narrativas

Até meados do século XX, as montagens teatrais estavam subordinadas ao primado do texto. O texto era determinante para dar sentido e lógica à narrativa e outros elementos, como a dança ou música, entravam somente como ilustração do texto. Até mesmo itens como cenografia, iluminação e figurino eram muitas vezes secundários, vinham somente elucidar as informações que o texto passava.

Segundo Lehmann (2007), a produção teatral passou por transformações e por volta dos anos 70 ele identifica uma *nova forma teatral* bastante desvinculada da hierarquia da relação teatro/texto: “Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc.” (LEHMANN, 2007, p. 75). O que não significa que o texto perca seu valor, como afirma Lehmann (2007, p. 19):

Na medida que alude ao gênero literário do drama, o título “Teatro pós-dramático” sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do teatro esteja no centro desta investigação, de modo que aqui, o texto será considerado apenas como elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração. Não se trata de modo algum de um juízo de valor *a priori*. Textos importantes continuam a ser escritos, e a expressão “texto teatral”, com frequência empregada de maneira desdenhosa, longe de significar algo meramente ultrapassado, haverá de se mostrar no decorrer da investigação como uma variedade genuína e autêntica do teatro pós-dramático.

Já Féral (2015) aponta para certas montagens teatrais da atualidade como *teatro performativo*, ou seja, um teatro relacionado com a noção de performance: o ator como performer, o foco na recepção do espectador, o uso da tecnologia e, por fim, a ação e a imagem em igualdade com texto. Ela define duas linhas de visão, a do teatro performativo e outro claramente mais teatral;

Existe, apesar de tudo, uma linha fraturando duas visões do teatro: uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e outra que mantém uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais, necessariamente, o seu motor. (FÉRAL, 2009, p. 208)

Independente de as visões de Féral e Lehmann não serem exatamente concordantes, uma coisa fica clara: surgiu um teatro com características de narrativa fragmentada, heterogeneidade de estilos, que valorizou o processo de criação, o jogo como princípio

gerador de imagens, o ator como figura principal, o texto como mais um elemento de significação ao lado de outras mídias, pluralismo de códigos, mas não como regra e sim como traços em comum em muitas produções contemporâneas, ou seja, não se tratou de normas estéticas.

No entanto, em nenhum momento dos processos de criação das peças da *Trupe*, estes conceitos abordados por Lehmann ou Féral eram pensados conscientemente ou planejados dentro do processo. Não havia um propósito de fazer obras com estes elementos pós-dramáticos ou performativos para poder classificá-las dentro deste contexto. Foi necessária, contudo, uma abordagem sobre esses elementos no intuito de situar as obras historicamente, levando em conta uma tendência artística atual, pois acreditamos que os trabalhos da *Trupe de Argonautas* se inserem nesse contexto.

Passamos por um momento de novas dramaturgias, no qual o texto deixa de ter importância primordial e as imagens e ações de uma peça deixam de ser meras ilustrações deste texto. Esta dramaturgia expandida está muito menos dependente do texto e explora muito mais a fisicalidade da cena, ou seja, abusa de outros tipos de recurso que fazem parte da narrativa, por meio da sonoplastia, iluminação, plasticidade e diversos usos de cenários, figurinos e tecnologias, entre outros elementos que fazem parte do entendimento da peça. Obras cheias de recursos que também assumem o papel de comunicador com o espectador e que se somam produzindo novos significados. Significados que podem ser dados além do texto e que podem vir de um objeto de cena, um gesto do ator, um movimento de dança, um salto acrobático, uma luz colorida, uma imagem projetada, um cheiro e aumentam as possibilidades de leitura do espectador

Portanto, os valores de elementos teatrais como cenário, figurino, luz e som são redimensionados, e se tornam tão importantes quanto a interpretação e texto. No artigo *Le processus dramaturgique* Marianne Kerkhove<sup>38</sup> salienta o conceito de dramaturgia:

Dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas e pode ser resumidamente definida como composição: trata-se de ‘controlar’ o todo, de ‘pesar’ a importância das partes, trabalhar com a tensão entre a parte e o todo [...]. A dramaturgia é o que faz ‘respirar’ o todo (KERKHOVE, 1997, p. 20 apud GERARDI, 2020, p. 194).

Portanto, vista desta forma, dramaturgia não se trata de uma unidade de sentido único e nem mesmo uma única estrutura. Mas várias estruturas articuladas que podem ampliar o

---

<sup>38</sup> Marianne Van Kerkhove é dramaturga teatral e de dança do Kaaitheater. Também colaboradora da coreógrafa do grupo Rosas, de Anne Teresa De Keersmaeker

sentido ou até mesmo criar sentidos diferentes. Em diálogo com isso, Marcelo Augusto Santana discorre:

A narrativa não tem uma predisposição de ser somente texto. A narração pressupõe uma comunicação, onde se tem o emissor, a mensagem e o receptor. A mensagem seria a linguagem em si. O receptor seria o público. Os emissores podem ser todos os elementos em cena, sejam eles físicos, orgânicos, material ou imaterial e vão trazer um tipo de comunicação com este público. Estes elementos vão mostrar ao público alguma simbologia com a qual o público vai, dentro da sua história pessoal, fazer as suas analogias cognitivas, que vão levar a um pensamento ou algum tipo de sensação. (Entrevista realizada em 03 de julho de 2019)

É certo que com a pluralidade de uma dramaturgia expandida articulada por vários elementos, a linguagem cênica se torna mais complexa à medida que existem mais elementos a serem analisados na obra. Isso dificulta a apreensão de sua estrutura e significados e muitas vezes exige do espectador uma análise menos superficial da obra e mais interna, que o leva a adentrar o universo dos signos e se envolver nos questionamentos e aparentes subjetividades que lhe são apresentados. Essa dramaturgia expandida estimula e provoca o espectador. Por outros meios o público é instigado com informações ou sensações que não vieram necessariamente do texto dito pelo ator.

Em função deste novo entendimento da dramaturgia expandida, acontece, em paralelo, uma mudança profunda na relação entre artista e espectador, que muitas vezes leva o público a rever sua posição para uma participação mais ativa do que somente a contemplação da obra. Nestes casos, a relação de comunicação passa a ser interdependente e se configura com um público que tende a interagir com a obra para que esta se torne completa, dependendo intrinsecamente da participação e reflexão do espectador para que o processo se conclua com mais intensidade.

Este tipo de obra exige um olhar atencioso e reflexivo da plateia, pois os sentidos da peça muitas vezes não são dados pelo texto e sim por outros elementos já citados, que podem ser inseridos na encenação, o que não reduz a possibilidade de entendimento e comunicação, mas exige apuro sensível e cognitivo da plateia para que esta perceba os múltiplos sentidos que lhes são oferecidos. De acordo com Nestor Garcia Canclini (1998, p. 31), “O primado da forma sobre a função, da forma de dizer sobre o que se diz, exige do espectador uma disposição cada vez mais cultivada para compreender o sentido.”

Ao espectador é colocada mais responsabilidade de interagir com a obra através do seu apuro e sensibilidade para perceber outras camadas narrativas que contribuem com o entendimento da peça. A ideia de que a plateia pode dar seu entendimento sobre a

dramaturgia a partir de elementos que a instigam conta principalmente com seu envolvimento emocional no espetáculo. De acordo com Hans-Thies Lehmann (2007, p. 38),

Trata-se aqui de teatro especialmente arriscado, porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação.

De maneira geral, uma boa parte do público espera das obras cênicas a ilustração de obras clássicas, ou espetáculos de lógica clara e fácil compreensão. Junto a estes espectadores, obras experimentais e modernas normalmente encontram pouca adesão. Mesmo para aqueles que estão convencidos do valor deste tipo de obra, muitas vezes ainda falta conhecimento e instrumentalização que os leve a enxergar e entender com outro tipo de percepção e sensibilidade. Segundo a atriz Julia Varley<sup>39</sup> (2010, p. 57):

Cada detalhe do espetáculo tem um motivo de ser. Alguns espectadores se concentram sobre as ações que outros, ao contrário, sobrevoam. Quanto mais informações uma forma contém, mais se cria densidade e complexidade e mais se fundam as premissas para a experiência da vida no teatro. O espectador desenvolve a própria história, destrinchando-a entre os estímulos recebidos.

Marcelo Augusto Santana é enfático em dizer em entrevista (2020) que cada coisa em cena deve ter um objetivo e não pode estar lá à toa. Os objetos, a luz, o figurino têm que dialogar com o espetáculo e comunicar algo. Todos estes elementos formam camadas narrativas e elas podem ser gerais e também podem se dividir até microuniversos da cena. Os elementos presentes, do minúsculo ao maior são meios de comunicação com a plateia. Por isso, em todos os espetáculos da *Trupe de Argonautas*, procurávamos ter muita atenção e cuidado nas escolhas de objetos, materiais, cores e formas de figurinos, cenário e luz, além de uma escolha criteriosa de músicas. Segundo Marcelo Augusto Santana, cada objeto tinha uma função e uma importância na peça *De Paetês*:

Os objetos de cena eram riquíssimos. Se tinha vassoura, bengalas, jornais, arma, objetos que a *Madame* utilizava, a cadeira que depois virava aparelho circense, mesas, copos, balcão, e tudo levava o espectador a uma leitura do ambiente da peça, para que ele pudesse se inserir dentro do espetáculo como um participante. Não uma participação efetiva na peça, mas enquanto estar ali assistindo, compreendendo e sentindo o que acontecia. (Entrevista realizada em 03 de julho de 2019)

---

<sup>39</sup> Integrante do Odin Teatret desde 1976. Desde 1986, participa da concepção e organização do Magdalena Project, rede de mulheres do teatro contemporâneo. É diretora artística do Festival Internacional Transit. É editora da revista *The Open Page* e organizadora da ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral).

Se um elemento cênico ou objeto não está inserido de maneira a levar uma mensagem coerente com a proposta da peça, ele pode interferir negativamente na leitura que o espectador faz. Por exemplo, no espetáculo *De Paetês* nos debruçamos com um problema aparentemente pequeno, mas que para nós poderia ter grande importância. A maioria dos intérpretes precisavam usar em cena um pó de breu<sup>40</sup> em algumas partes do corpo para gerar aderência da pele com o aparelho acrobático. Em treino é comum usar este pó dentro de uma meia, que serve como recipiente permeável. O acrobata bate a meia cheia de pó na pele e este sai pela fibra do tecido e adere a pele. Mas a meia não seria um objeto adequado em cena, pois não comunicava com o ambiente da peça. Por fim, a equipe de cenografia pensou em uma solução condizente e fez um pequeno saquinho de pelúcia em formato arredondado de pompom de maquiagem. Neste caso, os atores se apropriaram da ideia modificando também a maneira gestual de aplicar isso no corpo de forma mais suave e condizente com o ambiente da peça, diferente da maneira mais rude que os acrobatas normalmente fazem. A meia levaria o espectador para uma outra realidade muito mais técnica e até mesmo esportiva que não caberia num cabaré. Raphael Balduzzi analisa as escolhas destes objetos e do próprio cenário em *De Paetês* já que para ele estes elementos dão novos significados e geravam interferências na narrativa:

Existe uma narrativa do cenário. Os objetos de cena eram essenciais para o entendimento do todo. Por exemplo: no começo da peça a personagem *Madame Paitch* é vestida em cena. Existe uma coreografia com os objetos pertencentes à personagem. A dança é feita em relação a estes elementos que as outras personagens vão colocando na *Madame*, como roupas, acessórios, piteira, copo, maquiagem e outros. Os aparelhos circenses também são objetos que dão significado à obra e que se misturam ao cenário que começa todo organizado e vai se modificando ao longo da peça até ficar bagunçado e sujo e culmina no fechamento do estabelecimento. (Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2020)

Trata-se de uma dramaturgia expandida que tem uma relação de sistemas que se comunicam e se articulam, como figurinos, luz, cenário, recursos tecnológicos, e outras linguagens como circo, música e dança. Portanto, a equipe de figurino, cenário, trilha sonora, iluminação, entre outros, precisa estar comprometida com vários aspectos e integrada com os conceitos da obra dentro de uma reflexão crítica. Dentro desta lógica de dramaturgia, pode-se pensar que elementos de comunicação são criados pelos movimentos da dança e do circo. E que até mesmo a ordem em que estes movimentos são colocados podem mudar o significado

---

<sup>40</sup> Pó branco geralmente, geralmente composto de Carbonato de Magnésio, usado nas mãos, punhos ou outras partes do corpo do acrobata, a fim de eliminar o suor e evitar que soltem do aparelho e caiam durante a apresentação ou treinamento. É usado também nas solas das sapatilhas de bailarinos para não escorregar.

dado. Portanto, no circo a ordem dos números pode influenciar na sensação e entendimento que a plateia percebe como relata Mateus Ferrari, músico e ator convidado da peça *De Paetês*:

Acho importante dizer que os próprios números circenses compunham uma das camadas narrativas do espetáculo. Lembro que inclusive, no início do processo de criação eles eram mais importantes do que a dramaturgia textual. Se não tivesse a dramaturgia textual e os números fossem apresentados em sequência, ainda assim teríamos um espetáculo, que poderia ou não ter o tradicional apresentador, e a plateia ainda seria contemplada com emoções, sensações e informações, e seguiria uma linha narrativa da espetacularidade. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Ao pensar dramaturgia como uma conjunção de informações vindas de vários tipos de elementos que não somente texto, o dramaturgo, por consequência, passa a ter outras funções e novas atividades com foco nesta pluralidade de linguagens que compõem a narrativa de uma peça. Neste caso, de um dramaturgo presente e que faz parte do processo de criação, ele passa a ter outros focos para compor a obra. A partir deste tipo de dramaturgia com um olhar mais ampliado, Antônio Araújo (2006, p. 129) relata como são as obras dentro do *Teatro da Vertigem*:

Pensamos na dramaturgia como uma escrita da cena e não como uma escrita literária, aproximando-a da precariedade e da efemeridade da linguagem teatral, apesar do suporte do papel no qual ela se inscreve. O que significa romper com a sua recorrente aura da eternidade para que ela evapore no suor da cena [...].

Dentro deste tipo de dramaturgia, Araújo (2006) aponta o surgimento de uma nova atuação do dramaturgo em conjunto com toda a equipe. Na atualidade, é comum o dramaturgo dentro da sala de ensaio dividir as ideias com os artistas, como relata Araújo (2006) sobre os processos criativos do *Teatro da Vertigem*. Também é bastante comum a companhia fragmentar os textos previamente escritos, inseridos outros elementos textuais, recortando e modificando o texto conforme a necessidade dentro da sala de ensaio. O que mais para frente veremos que foi feito em *Avenca*. Dentro deste sistema de trocas entre dramaturgo e equipe Araújo (2006, p. 129) diz que o dramaturgo deve:

Dialogar com o material que é produzido diariamente em improvisações e exercícios. O texto aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação. Daí a denominação de dramaturgia em processo. Da mesma maneira que os atores e diretor necessitam de ensaios para desenvolverem e construir as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida.

Nesta nova ideia de atuação do dramaturgo, espera-se que ele acompanhe os ensaios para construir a narrativa junto aos atores e diretor, ao levar propostas cênicas, que os atores devem testar em improvisos, para em seguida serem avaliados juntos e a partir disso surgirem novas propostas.

Com estes novos conceitos de dramaturgia surgem outras terminologias como dramaturgia da dança, ou dramaturgia do corpo ou da fisicalidade. Inclusive, porque o corpo tem um valor comunicativo e pode se associar a outras formas narrativas. Para explicitar outros tipos de dramaturgia segue a comparação feita por Antônio Pinto Ribeiro<sup>41</sup> (1994, p. 18) a respeito da narrativa do corpo e dos ideogramas chineses:

Nos espetáculos de dança a dramaturgia é realizada a partir dos movimentos e da gestualidade dos bailarinos, que com seu corpo 'dizem coisas'. Não se trata aqui de uma narratividade, mas de uma fisicalidade. Quer dizer, uma narratividade sem sintaxe, algo parecido à imagem dos ideogramas da escrita chinesa.

E como na dança, no teatro-circo-dança o mesmo acontece, pois os movimentos, saltos, acrobacias e contorcionismos têm um conteúdo expressivo e que comunica algo ao espectador, sendo usados a favor da narrativa, unindo conteúdos tanto corporais quanto textuais, sonoros ou cenográficos para expressar.

Para este tipo de produção, o trabalho corporal passa a ser também mais um dos meios que materializam a narrativa. O corpo passa a ser uma forma de expressão com vocabulário próprio, ou seja, assume uma nova função ou possibilidade dentro da estrutura de um espetáculo. O conceito de corporalidade é redimensionado e vê-se o corpo cênico como parte do texto.

Para continuar este trabalho foi preciso um aprofundamento sobre a ideia de corpo a que nos referimos. Ao longo da história da humanidade o entendimento de corpo foi passando por transformações. Descartes (1988) separou a matéria da consciência do ser pensante. E nesta divisão associou a razão à alma e considerou o corpo como matéria perecível e transitória, ou seja, operou uma separação entre razão e corpo. Descartes ainda colocou corpo e alma em unidades distintas, uma vez que com a morte a alma ascenderia ao céu e seria desvinculada do corpo. Inclusive, foi o que gerou um grande avanço na medicina, já que possibilitou a dissecação dos corpos após a morte sem o juízo de afetar a alma.

---

<sup>41</sup> Ribeiro é Doutor em Estudos de Cultura pela Universidade Católica. Foi diretor artístico e curador responsável em várias instituições culturais portuguesas, nomeadamente da Fundação Calouste Gulbenkian e da Culturgest. Os seus principais interesses são na área das artes contemporâneas africanas e sul-americanas.

Muito tempo depois, com as transformações do pensamento, entramos numa transição da ideia sobre o corpo, já que a dualidade entre corpo e razão passou a ser questionada pelo pensamento filosófico e científico, através inicialmente da linha Espinozista e depois pela neurociência. Em seus estudos sobre o corpo, Christine Greiner<sup>42</sup> (2005) parte do princípio que a mente, o ser pensante, é produto do cérebro, e que os sentimentos também interagem e modificam nosso ser racional, pois as interações bioquímicas do corpo geradas pelas emoções também definem a mente. Portanto não se poderia apartar razão, emoção e corpo.

Ao estudar as várias formas em que o corpo foi entendido pela humanidade, Christine Greiner (2005), aponta para a origem da palavra que se deriva de *corpus*, que a princípio designava o corpo morto, o cadáver em oposição a alma ou a anima. Já a nomeação grega usou *soma* para designar o corpo vivo e *demas* para o corpo morto, o que aponta, desde o início a divisão entre o mental e o material, ou o corpo morto e o corpo vivo, que vem atravessando séculos e que até hoje tem seus rastros. Christine Greiner (2005) coloca em evidência que o entendimento de corpo fragmentado, em qualquer nível (interno-externo, corpo-alma, entre outras tantas possibilidades), tem implicações sociais, psicológicas, metafísicas como “a perda da inteireza, a desintegração da permanência e a degradação de estruturas, não apenas a partir de experiências estéticas, mas de condições de existência política”. (GREINER, 2005, p. 21)

Ao entrar em contato com os estudos de Greiner sobre o corpo, começo a deixar mais claro em minha mente o entendimento de corpo e como ele é elaborado no contexto deste trabalho. Greiner (2005) não acredita no conceito de corpo como produto pronto e sim um corpo em processo. Ela faz referência ao entendimento de um corpo diluído dos próprios contornos, pois quando entramos em contato com elementos externos a nós, como objetos, paisagens, outros corpos, entre outros, produzimos imagens internas que interagem com nosso corpo. A todo tempo construímos imagens, sejam elas do exterior para o interior ou vice-versa, quando uma lembrança reconstitui algo. Segundo ela, tudo que podemos pensar são imagens mentais, e também somatossensoriais, que dizem respeito a vários aspectos dos estados corporais. Segundo Greiner (2005 p. 80), “são os sentimentos obsessivamente repetidos que desenvolvem o sentimento de si-mesmo, durante o ato de conhecer”.

Entendo que as emoções moldam nosso corpo, uma vez que são afetadas pelo ambiente em que se inserem. Se algo nos provoca uma emoção, esta emoção por sua vez

---

<sup>42</sup> Greiner é professora Dra da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Desenvolve sua pesquisa na área de comunicação, com enfoque em estudos interdisciplinares do corpo e o conceito de Teoria Corpomídia. É especialista em estudos do corpo no Oriente e teve dois de seus pós-doutorados realizados no Japão.

modifica temporariamente nosso corpo. Uma mesma emoção, ou semelhante, normalmente se repete muitas vezes durante a vida. Este ciclo de repetição costuma alterar nosso corpo também de forma similar. Por exemplo, se algo “externo” como a batida de um carro nos deixa nervosos, ou seja, altera nosso estado de emoção, meu corpo responde a isso com alterações nas expressões corporais. Estas expressões se repetidas voltarão a gerar expressões parecidas que com o tempo marcarão irreversivelmente nossa face com rugas. Se em uma camada tão simples como citada no exemplo acima, gera transformações corporais, num campo mais profundo estas transformações são ainda mais intensas. Ou seja, o meio altera o corpo e intervém em sua composição.

Um exemplo mais direto do meio agindo sobre a realidade de um corpo está na relação com o que comemos, que modifica diariamente nosso humor, nosso estado, saúde, textura, forma, entre outras coisas. O corpo está sempre em processo desde sua origem: cresce, muda, se transforma, envelhece, disso concluímos que não podemos dizer que o corpo é, mas somente que ele está, ou seja, o corpo é um estado variável. E todas as modificações estão intimamente ligadas à sua relação com o externo, o meio no qual habita, a relação com outros corpos, e até mesmo as interferências preexistentes antes de seu surgimento. O corpo está em constante relação com tudo que o rodeia e não só sofre interferências como também é alterado. A rede de interações na qual um só corpo está conectado é infinita e se liga a outro corpo com toda a sua rede, também infundável. Ou seja, a ligação e a influência que um corpo recebe de outro, e de outro, em vários caminhos sem fim, e todos estes com o também infundável meio no qual habitam, me fazem deduzir que tudo é uma coisa só. Somos partículas de um grande todo. O corpo é eterna relação, portanto é matéria, pensamento, memória, emoção, é a si mesmo, mas também é o outro e é seu meio. No fundo, uma coisa não modifica a outra, pois fazem parte da outra formando uma unidade maior, um sistema.

A memória também interage e modifica o corpo no presente. Sendo assim, memória também é corpo. Christine Greiner (2005) defende que a natureza do corpo pode ser modificada por fatos do passado quando são revisitados. Ou seja, uma lembrança pode desencadear emoções e novas fisicalidades neste corpo presente. Greiner (2005, p. 81) defende que:

Há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados).

Portanto, acredito num corpo vivo, permeável, que possui uma identidade em constante mutação, que possui diferentes estados e que está sempre em ação com o mundo, ou seja, nunca um objeto isolado, estanque, e muito menos particionado em si mesmo.

No contexto deste trabalho, cada corpo vem imbuído de histórias pessoais e experiências que ficam gravadas em seus registros corporais. “Esses corpos nos trazem posturas, atitudes, gestos, tensões e leituras totalmente diferentes”. (LOBO<sup>43</sup>, 2003, p. 79). Cada corpo é um universo único com conhecimentos próprios de sua história e ancestralidade. Para este entendimento, também me identifico com o pensamento de corpo como cita Eudósia Acuña Quinteiro<sup>44</sup> (1989, p. 19),

É com o corpo que nos movemos e realizamos os movimentos que nos levam à satisfação de nossos desejos, como também de nossas programações cerebrais íntimas e importantes. A história corporal e a história psíquica de um indivíduo estão intimamente ligadas [...].

Cada corpo também tem sua maneira pessoal de expressar emoções. Não existe uma única forma de expressar um sentimento em função de diferentes cargas genéticas, costumes e experiências.

É claro que ao vermos uma pessoa com raiva ou com alegria, conseguimos identificar em seu corpo determinadas qualidades de movimentos e, se nos detivermos numa análise mais detalhada, teremos muitas informações corporais, que pouco a pouco nos permitem ter uma imagem deste “corpo emoção”. O importante nesta observação é percebemos que não existe uma forma ou código a ser repetido, mas uma qualidade de movimento gerado por um trabalho muscular inerente a cada emoção. Cada emoção ou cada corpo que a sente pode expressá-la de maneiras diferentes, mantendo-se, todavia, uma qualidade corporal que nos faz neste ou naquele corpo. (LOBO, 2003, p. 126)

O corpo vem manifestando e expressando as memórias, vivências e também os anseios e sentimentos, ou seja, também pode ser visto como uma forma de comunicação. Mas não pretendo traduzir a expressão corporal exatamente como funciona a linguagem escrita. O corpo tem outros meios de se expressar, que vão além da fala e da escrita que são produzidas por ele. Não pretendo resumir aqui ou tentar fazer uma comparação exata entre a linguagem textual e a linguagem corporal. Pois o texto escrito pode ser formado de frases, que são constituídas de palavras e sequencialmente por sílabas e letras. Estes elementos são facilmente distinguíveis um do outro. No entanto, seria impossível particionar um movimento corporal,

<sup>43</sup> Lenora Lobo, arquiteta, dançarina, professora, pesquisadora e coreógrafa, influenciada pelos métodos de Rudolf von Laban e Movimento Consciente, de Klauss Vianna. Fundadora da Companhia Alaya Dança. Ela influenciou diretamente na formação de muitos outros artistas no contexto brasileiro.

<sup>44</sup> Eudósia Acuña Quinteiro cursou Licenciatura Plena em Educação Artística - Música pela Faculdade Paulista de Arte da Academia Paulista de Música; Bacharel em Canto pela Faculdade Paulista de Arte da Academia Paulista de Música; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo.

ou saber exatamente onde ele começa ou termina. Assim como é impossível, a meu ver, limitar exatamente as partes do corpo. Um dedo é convencionalmente chamado de dedo, para facilitar o cotidiano. Mas pelo dedo passam canais linfáticos, sanguíneos, entre outras coisas que também compõem outras ditas partes do corpo. E se não podemos dividir exatamente as partes do corpo, como poderíamos tentar segmentar um movimento, se não sabemos nem ao certo que partes do corpo estão comprometidas nele, ou que partes do corpo iniciam determinada ação. Neste sentido, dialogo com José Gil<sup>45</sup> (1997) ao questionar se seria possível reduzir o corpo a uma linguagem. Ou seja, se seria possível comparar a comunicação corporal com a gramática, chamando-a de Géstica, e comparando as unidades gestuais com fonemas. Neste sentido José Gil (1997, p. 38,) afirma que

É impossível determinar com precisão a fronteira que separa um fragmento de um outro; de dizer exatamente onde um segmento acaba e onde começa o seguinte; a primeira razão desta indeterminação é que os movimentos do corpo, numa parte qualquer do corpo, deslizam ou correm de um para o outro, de tal modo que é muitas vezes impossível cortar o *continuum*...; quando estão em causa várias partes do corpo, há cruzamentos de segmentos.

Também em nenhum momento pretendo aqui fechar ou enquadrar o termo corpo em apenas uma visão. Seria impossível criar uma definição que abrangesse todas as possibilidades do corpo. Corpo tem um conceito muito amplo e seria impossível estabelecer um conceito total. Conceituá-lo seria prendê-lo em uma jaula e limitar suas possibilidades. No entanto, percebo corpo como um meio que tem capacidade de se comunicar tanto através da fala quanto dos gestos, ações e emoções. Portanto, penso o corpo na arte como um meio de comunicação e, por consequência intrínseca, como um elemento que compõe a dramaturgia.

Outro ponto de vista ao qual me apego em relação à compreensão do que é o corpo vem de uma colega de profissão, contemporânea a mim, que desenvolve seu trabalho centralizado em Brasília, local em que também reside a *Trupe de Argonautas*. Em sua dissertação de mestrado, Roberta Silva Martins<sup>46</sup> (2015), insere o termo *pensamento de corpo em poros* no qual muito me identifiquei. Ela usa esta imagem:

Transcender o campo do pensamento à razão e expressá-lo como algo corporal que integra também as emoções, percepções, experiências e afetos, sendo permeável ao meio. A "porosidade epidémica" é uma metáfora de

<sup>45</sup> José Gil é um filósofo, ensaísta e professor universitário português. Foi considerado pelo semanário francês *Le Nouvel Observateur*, um dos 25 grandes pensadores do mundo.

<sup>46</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, PPG ARTES/UNB, (2015). Bacharelada em Antropologia (2004). Licenciada em Sociologia (2005) pela Universidade de Brasília. Artista-criadora e fundadora da Cia Nós no Bambu. É também professora e codesenvolvedora do Sistema Integral Bambu (metodologia de conhecimento corporal).

trocas, continuidades e condição de ser extensão de um ambiente. De ser em relação às coisas. Assim também é a definição que atribuo a corpo. Não pretendo segmentá-lo à fisicalidade, ao "vibrátil", ao emotivo, ao sensorial, nem ao racional. Aqui entendo o corpo em uma unidade integrada em todas as suas potências — recepto e afecto das experiências. (MARTINS, 2015, p. 19)

Ou seja, penso corpo de uma maneira mais abrangente, não ligado somente à matéria, o racional e como um ser estanque e muito menos em uma unidade de limites extremamente definidos. Para este trabalho, acredito num corpo que é nutrido de várias culturas, saberes, experiências, e que assim vai ganhando sua conformação, que também nunca é estática, está sempre em desenvolvimento. Ao mesmo tempo, um corpo não segmentado entre corpo e alma, consciente e inconsciente, sensitivo e racional, subjetivo e lógico. Entendo corpo como uma complexa estrutura permeável. Onde começa o corpo? Para mim, corpo não tem uma fronteira limítrofe em sua camada visível mais externa, sua pele. Corpo não se limita à matéria e ao que palpável pois corpo é pensamento e, sendo assim, ele também está em permeável a outros corpos que o afetam. Um corpo intrínseco ao meio e em relação a outros corpos que o modificam a todo tempo. Apesar de considerar cada corpo como universo único, eles não estão totalmente separados uns dos outros, muito pelo contrário, têm ligações fortíssimas que me levam a pensar que são estruturas complexas em si que fazem parte de uma unidade maior.

*Você não pode se esconder; seu crescimento como artista não está separado de seu crescimento como ser humano. É tudo visível.*

*Anne Bogart*

## 2.2 A Preparação dos Heróis – Treinamento das Técnicas

Ao longo do século XX, muitos artistas têm procurado investigar e agregar novos treinamentos, ampliando seu horizonte técnico e qualidades expressivas, podendo exprimir-se corporalmente de diferentes formas, através da dança, atuação, música, transitando entre diversas linguagens, transformando-se em um artista habilitado em diferentes modalidades.

Além disso, muitas companhias têm procurado artistas com características híbridas, possuidores de diversas habilidades e capacidades variadas de expressão, a fim de atuar em produções que têm objetivo de circular em várias modalidades artísticas. Para Gerardi (2008, p. 190), estes grupos procuram em seus trabalhos:

Maior democracia estilística, sem vincular suas companhias a uma escola de dança particular — situação comum no passado —, buscando dançarinos com formação técnica mais neutra, isto é, com ênfase cada vez menor em treinamentos exclusivistas ligados a estilos de dança característicos.

Concordando com Gerardi, percebo que esta procura por artistas plurais se deu não só na dança, mas também em várias companhias de teatro e de circo, apesar de eu não acreditar em uma formação neutra como ela se refere em seu texto, pois todo conhecimento acaba por deixar suas marcas nos artistas de uma forma ou de outra. E estas marcas sempre poderão ser vistas, percebidas e usadas a favor da criação. Por exemplo, é comum ver trabalhos de dança onde os artistas precisaram fazer um treinamento em capoeira, por exemplo, ou produções teatrais onde os artistas utilizam técnicas de acrobacias, entre outros.

Mas vale lembrar que isso já acontecia, a exemplo da *Commedia dell'Arte*, onde alguns artistas acumulavam capacidades de atuação, técnicas circenses e música até o século XVIII, usando em cena truques<sup>47</sup> de força, destreza, saltos, equilíbrio no arame. Ao observar os funâmbulos, acrobatas malabaristas, Meyerhold, passa a entender e valorizar os deslocamentos de centro de gravidade, percebe que o malabarista conhece as leis do movimento e não trabalha apenas com suas mãos, mas com todo corpo, em uma constante passagem pelo equilíbrio e desequilíbrio corporal. Ao estabelecer as leis da biomecânica, Meyerhold assume que os atores dos novos tempos trabalhem seu corpo por meio de exercícios e esforços musculares.

Assim também se dá com os artistas da *Trupe de Argonautas*, onde a valorização do trabalho físico e o interesse em ganhar mais agilidade, força, destreza muscular, equilíbrio,

---

<sup>47</sup> Truque é uma espécie de divisão da apresentação em cenas no circo

realizado nos treinamentos circenses, são potencializadores do trabalho do ator, como recorda Mateus Ferrari sobre ingressar no processo de criação e comparecer aos nossos ensaios:

As primeiras vezes que fui ao ensaio da *Trupe de Argonautas*, percebi que os artistas não estavam simplesmente ensaiando, mas estavam treinando também, adquirindo força, habilidade, agilidade. E isto era diferente de outros processos que eu já havia atuado na área teatral, onde os atores trabalham o personagem, suas ações e o seu papel dentro da dramaturgia. No processo do *De Paetês* havia uma perspectiva diferente de preparo físico para adquirir o corpo daquele personagem que está escrito, mas que o artista ainda não possui. No começo do processo eu lembro de o elenco treinar bastante, se alongar para chegar na flexibilidade, força e habilidade que a personagem tinha. Teve momentos em que me questionei se os artistas chegariam ao objetivo corporal desejado para a peça. Porque eu lembro dos ensaios onde muitas cenas eram feitas com a movimentação incompleta ou tremendo, porque ainda não tinha alcançado a habilidade de determinado movimento acrobático. Era muita força física necessária para conclusão da cena. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Dentro da *Trupe de Argonautas*, esta sempre foi uma questão vivenciada por seus integrantes: a busca por técnicas diversificadas para encontrar soluções cênicas mais amplas e também aliar uma prática à outra para se obter um resultado estético diferente. Tanto que hoje os integrantes consideram que todas estas técnicas adquiridas modificaram seu modo de trabalho ao longo destes 15 anos, como relata Cyntia Carla Santos:

O trabalho dentro da *Trupe de Argonautas* me possibilitou entender a questão da fisicalidade, principalmente no aspecto circense. Sinto que ao longo dos anos, me preparei, me condicionei e me tornei capaz de colocar em cena esta fisicalidade. Hoje sou outra pessoa se comparar quando entrei no grupo. Sou uma artista mais pronta fisicamente e mais apta para cena, pois, cada vez mais, entendo que este preparo corporal e aquisição de novas habilidades estão diretamente ligadas ao estar em cena enquanto interpretação. Mesmo quando me deparo com personagens que não têm tanta exigência física, meu preparo e tônus muscular ajudam a desenvolver qualquer outro tipo de processo cênico. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Os artistas do grupo sempre tiveram interesse em se debruçar em práticas circenses antes não exploradas por eles, e até mesmo investigar modalidades circenses já praticadas, mas que poderiam ser aprofundadas, alcançando outros níveis de qualidade corporal. E assim, muitas cenas e ideias também partiam da vontade de cada ator de realizar um tipo de número circense diferente. Raphael Balduzzi por exemplo, tinha vontade de treinar tecido escorrido acrobático. Eu tinha vontade de treinar tecido marinho. Cyntia Carla Santos e Emanuel Santana tinham vontade de aprimorar o trapézio. Vários de nós tínhamos anseio por aprender técnicas de pirâmides humanas. Muitos dos integrantes não tinham formação em circo, outros

apenas possuíam uma experiência superficial nas técnicas circenses e uma pequena parcela do grupo tinha um conhecimento mais intenso dentro da modalidade. Sempre estávamos dispostos a treinar e aprender mais e acrescentar modalidades circenses em nossos repertórios. Ou seja, mesmo que o ator tivesse um conhecimento maior em trapézio, não tinha conhecimento em acrobacias de solo, por exemplo. Muitas vezes o que dava o partido da cena era esta vontade de aprender ou aprimorar uma técnica circense. Segundo Pedro Martins “os desafios dos aparelhos circenses geravam o pontapé inicial de trabalho” (Entrevista realizada em 11 de junho de 2019). Muitas vezes, as propostas de cena partiam da técnica circense, pois eram criadas estruturas de números circenses e disso surgiam as ideias de composição de cena. Portanto, era comum criar uma história ou mote dramático para justificar a criação de um número circense, a fim de seguir o desejo do grupo de pesquisar determinado aparelho circense, como conta Livia Bennet:

Essas vontades dos artistas serviam para desenvolver a peça. O Raphael não queria desenvolver trapézio, ele queria desenvolver tecido e decidimos que seu personagem seria um garçom. A partir disso se desenvolveu a história deste personagem na trama. Isso se deu porque este era nosso primeiro espetáculo propriamente dito, com dramaturgia criada por nós e que abarcava todos os nossos desejos estéticos. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2020)

Por isso acontecia um movimento criativo que se realizava da seguinte maneira: o artista tinha vontade de aprender ou desenvolver determinada técnica circense e em seguida o grupo criava ou adaptava a história da peça para inserir, na medida do possível, aquele desejo. Ou seja, no primeiro momento surgia a vontade do equipamento circense ou da técnica, seguida do número acrobático, depois de um personagem para somar e uma dramaturgia que dava apoio a esse personagem. Não necessariamente esta ordem seguia um passo a passo, onde um passo só dava início quando o outro estava encerrado; o processo era mais fluido, embora seguisse muitas vezes essa lógica

Portanto, vou citar alguns destes acontecimentos. Raphael Balduzzi já tinha alguma experiência com o tecido acrobático, mesmo que um conhecimento de principiante. Ele se determinou a treinar mais esta modalidade a fim de criar um número. O que levou a uma cena do *De Paetês* onde ele se apresenta como um garçom supercobiçado pelas dançarinas e prostitutas do cabaré<sup>48</sup>. Segue foto de Balduzzi em seu treinamento:

Figura 19- Treinamento de tecido acrobático

<sup>48</sup> Vídeo da cena disponível no seguinte *link* ou no *QR Code* em anexo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=e9d29zoZGZY&feature=youtu.be>



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Seu personagem era *Gaston Pegaford*, um homem muito bonito e sedutor, bastante ganancioso. Já tinha sido um homem de posses, mas perdeu sua fortuna em jogos, e se viu obrigado a trabalhar de garçom. Passou de frequentador daquele lugar para empregado, mas sem perder o charme, já que fazia muito sucesso entre as prostitutas. Ele se apresenta no tecido e parte desta história é contada num número de tecido acrobático feito por ele, onde as prostitutas se aglomeram em torno dele a seduzi-lo.

Para isso foi criada uma sequência de tecido acrobático com uma música muito propícia que falava exatamente de jogos de cassino em que um homem perde tudo na roleta.

O número aéreo de Raphael acontece simultaneamente a uma coreografia de todas as putas venerando-o no solo. Segue foto desta cena:

Figura 20 – Cena do espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Outros artistas escolheram desenvolver modalidades circenses que tinham pouco ou até quase nenhum treinamento ou conhecimento. Pois como disse anteriormente, vários integrantes da *Trupe de Argonautas* vieram de outras formações. Portanto, era uma unanimidade que a prática circense nos interessava e criou um vínculo entre nós. Até mesmo porque acabamos nos encontrando e nos juntamos dentro de uma oficina de circo. Pedro Martins aponta “as dificuldades na criação da peça já que muitos de nós aprendiam uma técnica ou a lapidavam para realizar no espetáculo”. (Entrevista realizada em 11 de junho de 2019).

Lívia Bennet e eu tínhamos muito interesse em trabalhar e desenvolver habilidades de pirâmides humanas. Aqui não considero somente as pirâmides humanas que estão no imaginário das pessoas, como esta da figura a seguir:

Figura 21- Figura retirada da Internet a título de ilustração



Fonte: internet

Mas qualquer estrutura corporal com duas ou mais pessoas onde o equilíbrio dependa de forças compartilhadas entre todos em cima do solo. Como no exemplo da figura seguinte.

Figura 22- Treinamento de pirâmides humanas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Mais tarde nós descobrimos que uma das vertentes da yoga também se usava elementos muito parecidos, e assim passamos a investigar esta prática chamada de acroyoga<sup>49</sup> ou acro duo. E neste caso tínhamos a intenção de criar uma cena usando estas técnicas em que há normalmente uma pessoa que é a base (ou portô) e outra chamada volante<sup>50</sup>, que realizam movimentos de força e equilíbrio deslocando-se sucessivamente de uma figura para outra, criando imagens corporais. Esta prática pode ser feita com mais pessoas, no entanto é mais comum em duplas.

---

<sup>49</sup> Acroyoga é uma prática onde se mescla o dinamismo e força da acrobacia às posturas do yoga, normalmente realizada em duplas.

<sup>50</sup> Artista que é sustentado ou aparado pelo portô.

Figura 23 - Treinamento de pirâmides humanas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Tínhamos vontade de criar uma cena com esta técnica para ambientar um momento da peça *De Paetês*, onde as prostitutas faziam seu show<sup>51</sup>. Portanto, eu e Lívia iniciamos esta exploração e logo todo grupo se envolveu na pesquisa deste tipo de movimento e estrutura corporal. Treinamos e experimentamos movimentos que aprendemos uns com os outros ou que víamos em vídeos e apostilas. Deste treinamento<sup>52</sup> surgiram vários elementos de cena, e até mesmo trechos maiores da peça, como um número coreográfico que as dançarinas do puteiro apresentam ao público. Até que tínhamos uma sequência de movimentos que foram colocadas no ritmo da música e os movimentos colocados no corpo de cada personagem. Segue foto deste momento:

<sup>51</sup> Vídeo da cena no *link* ou no *QR Code* em anexo: <https://www.youtube.com/watch?v=89uPOezwiJk>

<sup>52</sup> Vídeo do treinamento para cena no *link* ou no *QR Code* em anexo: <https://www.youtube.com/watch?v=CF9Gc-QlMAE>

Figura 24 - Cena do espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Magno Junior

A base de toda esta cena são os movimentos de pirâmides aliados a elementos coreográficos. Este trecho do espetáculo provavelmente só surgiu devido a este treinamento e desejo de colocá-lo em cena.

Já a técnica de tecido marinho foi escolhida para ser a base da movimentação de uma das cenas<sup>53</sup> da dona do cabaré, *Madame Paitch*, a fim de lhe imprimir uma certa imponência. Na época, eu fazia a madame, e determinamos que eu treinaria este equipamento previamente escolhido para de certa forma representar e dar força à personagem. Para a concepção desta cena tive que trabalhar e inserir uma técnica por vez de forma a adicionar os movimentos acrobáticos, depois o texto musicado, depois os gestos da personagem e suas emoções. Cyntia Carla Santos relata estas dificuldades também em uma das suas cenas:

Uma lembrança muito forte é de aprender técnicas enquanto se criava o espetáculo. No caso da minha cena, não havia um especialista em trapézio no grupo. Foi necessário estudar isoladamente a técnica, para depois trabalhar a cena com um contexto, emoção, conceito, que viriam do teatro ou da dança. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Figura 25 - Treinamento em tecido marinho



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de autor desconhecido

Karen Sakayo praticava na época uma técnica chamada corda indiana<sup>54</sup>, mas esta não chegou a integrar o espetáculo, pois seu treinamento foi interrompido por um acidente que será abordado mais à frente. Ou seja, cada integrante do grupo tinha uma vontade de se expressar em determinado aparelho ou modalidade, além das vontades coletivas, que também tinham espaço. E nisso muitas das cenas se basearam. Neste contexto, Alexandre Adas e Pedro Martins citam, no e-book da *Trupe*, como entendem a forma de criar do grupo:

As propostas partem de uma ideia individual ou coletiva, são acatadas pelo grupo que acrescenta mais novas propostas. Cada integrante com um aporte do grupo, escolhe um elemento, e esse elemento é trabalhado individual ou coletivamente nos ensaios, que são igualmente abertos, pois nunca existiu uma limitação dentro do processo e das propostas criativas. (ADAS; MARTINS, 2017, p. 3)

<sup>54</sup> Técnica circense que consiste em um artista executar posturas numa corda pendurada em grandes alturas, ancorado por uma mão, ou pé, enquanto o tecido é girado por outra pessoa que se encontra no solo

Figura 26 - Treinamento em tecido marinho



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de autor desconhecido

*De Paetês* foi o segundo espetáculo criado pelo grupo, e onde de fato pudemos explorar melhor nossa criatividade e desejos como artistas, já que o *Colcha de Retalhos* foi um processo muito rápido e não nos deu esta oportunidade. O circo também era uma modalidade muito nova para quase todos os integrantes e com isso havia uma empolgação de trabalhar nesta área. Desta forma, o circo servia de mote para a criação cênica, como revela Raphael Balduzzi:

As propostas cênicas quase sempre surgiam das vontades circenses, de criar, treinar ou aprender determinada técnica com finalidade de preparar um número. O tema de cabaré oferecia a possibilidade de misturar várias técnicas livremente. A partir disso começamos a adicionar propostas cênicas a respeito do tema de cabaré e para isso assistíamos muitos filmes e vídeos, liamos sobre circo antigo, escutávamos músicas que podiam ser interessantes para este ambiente. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019)

Treinamentos em dança também aconteciam com certa frequência. Tanto Raphael Balduzzi, Emanuel Santana, Pedro Martins, mas principalmente Lívia Bennet que tem

formação em dança, nos ofereciam aulas de dança e alongamentos mais específicos da dança. Mas o grupo se revezava na preparação dos alongamentos e aquecimentos antes de começar qualquer treinamento ou ensaio. Os aquecimentos corporais tinham a intenção de preparar o corpo para ensaios e treinamentos, os alongamentos, além de preparar para os trabalhos daquele dia, ainda tinham o objetivo de aumentar gradualmente a flexibilidade do corpo, já que nas habilidades acrobáticas a flexibilidade corporal é muito exigida. Também havia exercícios de força para aumentar a capacidade dos artistas em todo tipo de acrobacias, pois força e flexibilidade são essenciais no trabalho do acrobata.

Outro exemplo de dedicação a aprender uma nova técnica com objetivo de usá-la no espetáculo a ser apresentado foi quando eu mesma enquanto atriz me propus a aprender a cantar, por sugestão de outro ator, Pedro Martins. Sabendo que eu tinha certa afinação, mas sem nenhum estudo sobre voz, ele sugeriu que determinada cena eu fizesse cantando. Nesta cena, eu contava a vida do personagem de Balduzzi que era garçom no cabaré. Meu personagem era dona deste prostíbulo/casa de shows, e se referia a este garçom com certo tom de desdém e num ar de superioridade. A cena<sup>55</sup> era feita em um aparelho circense chamado tecido marinho, que tem suas extremidades fixadas em dois pontos e forma uma espécie de rede.

Apesar da prática do tecido marinho utilizar o mesmo material do tecido acrobático escorrido, que é ancorado em um ponto apenas, esta outra forma amarrada em dois pontos gera uma nova técnica e possibilidades de movimento.

Quando Pedro Martins fez esta proposta, ele acreditava que daria mais força e poder ao meu personagem. Então transformamos o texto em música, modificando suas métricas, junto com os atores e musicistas Mateus Ferrari, Diogo Cerrado e Sara Mariano, que estavam como convidados nesta montagem. Executar acrobacias pendurada ao mesmo tempo em que interpretava e cantava um trecho de passagem de vida de outro personagem foi complexo. Iara Zannon ofereceu a mim e ao Raphael Balduzzi uma bolsa no curso em que ela ministrava aulas de acrobacias aéreas com o objetivo de nos auxiliar em nossas cenas. Em entrevista ela se recorda deste fato:

Eu convidei a Súlían para fazer minhas aulas de acrobacias aéreas a fim de treinar o seu número no tecido marinho. Começamos a fazer alguns exercícios onde ela executava movimentos complexos no aparelho enquanto falava. Eu ajudava a perceber como estava sua respiração ao mesmo tempo em que fazia força. Depois inserimos algumas músicas aleatórias que ela

---

<sup>55</sup> Vídeo do treinamento e resultado da cena no *link* ou no *QR code* em anexo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KdFxSbo0MqY>

tinha decorada de cabeça para cantar enquanto executava os movimentos. Quando ela começou a cantar a música da peça ficou ainda mais complicado manter a afinação. E fui adaptando a sequência corporal para ficar mais adequada as partes mais difíceis da música. Quando a música era mais complicada de cantar, eu coloquei movimentos que comprometiam menos sua musculatura para influenciar minimamente na sua voz. Mas sempre influenciava, era muito diferente cantar em cima do aparelho. Só de estar lá em cima, sentada, mesmo sem executar movimento algum, sua voz já mudava, já comprometia seu equilíbrio e por consequência a sua voz. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Para isso, inicialmente eu treinava o físico e vocal separadamente. Só depois de me sentir à vontade juntei as duas técnicas para conseguir executar os movimentos que necessitavam de força sem comprimir as cavidades respiratórias e pregas vocais a fim de cantar com a suavidade necessária. Simultaneamente fiz aulas de canto com Sara Mariano para executar da melhor maneira a cena. Seguem fotos da cena a seguir:

Figura 27 - Cena no tecido marinho



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Ângelo Scarlatti

Figura 28 - Cena no tecido marinho



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Janaina Miguel

Já Rodrigo Amazonas tinha outros desafios voltados para a interpretação do seu personagem, pois tinha sua formação artística em circo e necessitava fazer este número de força física ao mesmo tempo em que dialogava com o ator Pedro Martins. Ele não era ator, e precisava conquistar alguns conhecimentos teatrais em sua interpretação. Além disso, as figuras propostas por Amazonas lembravam posições de meditação, mas necessitavam de um esforço físico intenso.

Assim como a cena descrita anteriormente, o desafio desta era a intensidade e qualidade da voz do personagem, que corria o risco de ficar comprometida pelo extremo esforço físico feito pelo artista durante a movimentação. Amazonas não tinha um trabalho anterior de controle da voz e dicção. Além disso, em função do esforço, sua voz ficava ainda mais comprometida. A voz acabava por ficar cheia de ar e com pouco volume, como descreve o músico da peça Mateus Ferrari:

Era muita força que ele precisava fazer. Não tinha um relaxamento do personagem falando normalmente. Ele fazia muito esforço físico e não tinha como desvincular isso da cena. Mas até o final do processo o elenco conseguiu deixar tudo isso mais natural e eu fiquei impressionado com o resultado deste desafio. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Figura 29 - Cena na cadeira acrobática



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Janaina Miguel

Rodrigo Amazonas teve que trabalhar bastante sua potência vocal, mas por fim não conseguiu chegar num a voz ampla, forte e volumosa. A direção acabou por trabalhar o volume da fala até onde Amazonas pôde alcançar, mas ainda era pouco e tivemos que assumir uma voz ainda mais suave, porém audível, que era a que ele conseguiu atingir até o final do processo. Em algumas temporadas chegamos a colocar um microfone no chão a fim de ampliar o áudio do diálogo. Lívia Bennet cita um momento em que ela também sentiu muita dificuldade de aliar voz e movimento:

Eu me lembro de um trecho dos meus textos onde eu devia falar de uma maneira sensual, olhando para o público fixamente, e dançando. Dentro da coreografia tinha uma parte que eu era elevada pelos braços dos atores e descia de forma abrupta. Eu caía propositalmente enquanto falava. Lembro

que a gente repetiu este pequeno trecho diversas vezes porque minha voz não se adequava ao movimento. Eu tinha muitas diretrizes a seguir na cena e tinha dificuldade de me atentar a todas elas ao mesmo tempo. Portanto a frase soava ruim. Minha fala não interagiu bem com meu corpo todo. Hoje eu penso que na verdade eu deveria ter proposto mudar o movimento para que ele se adequasse às minhas possibilidades vocais. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2020)

Figura 30 - Cena na cadeira acrobática



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Janaina Miguel

Todas estas técnicas circenses, que exigiam muita força ou equilíbrio, agregavam muita riqueza ao espetáculo, mas criavam também dificuldades na interpretação. O circo traz para o corpo dos intérpretes posições muito rígidas, e uma preocupação física em executar um movimento, salto, truque circense perfeito, evitando acidentes, inerentes da prática. Como dito anteriormente, o circo tem como premissa a situação de risco que não dialoga com a interpretação habitual de gestos cotidianos, emoções, verdade cênica, texto e naturalidade nestes quesitos. O que quero dizer é que a situação de risco leva a uma preocupação maior na cabeça do ator, que vai na contramão de uma emoção verossímil.

As situações em que um acrobata se coloca não são orgânicas e condizentes com as leis naturais da física, pois eles estão, a todo momento, lutando para não cair ou não se desequilibrar. A princípio quase todas as formas acrobáticas tem um significado bastante objetivo, muito diferentes das movimentações cotidianas, e se voltam para levar o público a uma reação de apreensão, suspense, surpresa, admiração e impacto visual. O acrobata também busca trazer uma sensação de leveza ao movimento. Mesmo que este seja extremamente pesado e que seja necessário aplicar muito força para executá-lo. Nenhum artista circense quer transparecer a sensação de peso ao levantar o corpo de outro acrobata ou sustentar seu próprio corpo num desequilíbrio de uma parada de mão, por exemplo. Ou seja, são tantas tensões corporais geradas pela força empregada na acrobacia, que dificultam a tarefa de o intérprete se desvencilhar da preocupação com o êxito do movimento e chegar às tensões geradas pelas emoções do personagem. Porque uma coisa são as tensões corporais do acrobata, e outra são as tensões corporais do ator. Mas se este mesmo corpo já está praticamente tomado de tensão para executar um movimento muito difícil ao se pendurar num tecido, como alcançar as tensões sutis de emoções para cena? Como fazer com que as tensões corporais geradas pelos movimentos circenses não se sobressaiam e ocultem a emoção da cena? Então, de alguma forma contrariando a ideia dos exercícios indicados por Stanislavski<sup>56</sup> (2007) e suas propostas da participação física do ator em cena, que deveria usar somente o grupo de músculos que fosse estritamente necessário para expressar aquela determinada sensação ou emoção, os integrantes da *Trupe de Argonautas* se viam em cena com um conjunto muito grande de musculaturas trabalhando, e tensionadas para garantir a execução do movimento circense. Havia uma preocupação de que todo este trabalho físico e musculaturas ativas não acobertassem as sutilezas da emoção.

Stanislavski, em seu livro *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo - En el Proceso Creador de la Vivencia* (2007), aponta alguns exercícios utilizados por para garantir que os atores tivessem um controle de sua musculatura ao executar ações simples, não dispersando nenhum tipo de tensão que não fosse absolutamente necessária. Inclusive, Stanislavski (2007) sugeria uma série de exercícios como deitar numa superfície ou fazer uma pose e observar os grupos musculares do corpo que estivessem tensos sem necessidade. Para cada pose alguns músculos ficavam necessariamente ativos. Mas para ele, só os que estivessem diretamente envolvidos deveriam se contrair e nenhum outro ao redor deles.

---

<sup>56</sup> Ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Stanislavski é mundialmente conhecido pelo seu "sistema" de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Embora pensadas para o teatro, suas proposições cênicas são largamente utilizadas por artistas de cinema e televisão.

Stanislavski (2007) afirmava que a limpeza e a precisão físicas só ocorrem se a musculatura do ator estiver relaxada e sob comando. No entanto, nessa fusão de linguagens entre o circo e o teatro existe uma completa impossibilidade de o acrobata relaxar sua musculatura e exigir somente as tensões necessárias para o significado cênico, já que todo o seu corpo está em trabalho para sustentação das figuras circenses. No circo, vejo que a cobrança muscular é extremamente bruta, mesmo que a intenção seja sempre fazer parecer ao público que a movimentação proposta é fácil e leve. Mesmo parecendo leve, ao executar um movimento de força ou desequilíbrio, praticamente nenhuma parte do corpo está relaxada, precisam se manter ativas. E os artistas da *Trupe* estavam sempre neste limiar de trazer para o primeiro plano as emoções do personagem e não a força do acrobata, tarefa bastante difícil.

Dentro das cenas apresentadas em *De Paetês*, muito do processo de criação se dava ao contrário do que propunha Stanislavski (2007). Nosso processo caminhava na maioria das vezes em direção a achar movimentações de dança ou de circo, treinar movimentos específicos, que muitas vezes não dávamos conta de fazer num primeiro momento, para depois estabelecer um significado para aquilo tudo que era criado e encaixá-lo cenicamente no todo.

Como no exemplo de uma movimentação criada para ser um duo no tecido acrobático. A princípio era uma movimentação criada para ser realizada por duas pessoas, um homem e uma mulher, mas ainda não sabíamos que relação estes dois personagens teriam. À medida que o processo acontecia é que surgiu a ideia de um romance entre um monge e uma puta. O homem, que se chamava *Radagásio*, era um indivíduo espiritualizado, uma espécie de “monge”, sem religião definida, que foi decidido assim para que pudéssemos ter mais liberdade de expressão dentro de qualquer religião. A cena de tecido em dupla <sup>57</sup> mostra o momento em que *Radagásio* se curva aos prazeres da carne com uma prostituta do bordel que vivia jogando charme para ele. Ou seja, não foi um movimento que surgiu de dentro para fora, como Azevedo (2014) cita ser o ideal, mas uma sequência de movimentações circenses que foram justificadas depois dentro da narrativa que ainda estava por ser construída.

Por outro lado, Stanislavski (1968) acreditava que um treinamento externo de ginástica, acrobacias ou dança poderia deixar o ator mais pronto, capaz de oferecer respostas corporais mais rápidas, que contribuíssem até mesmo na inspiração criadora. A acrobacia treinaria o ator a ter reflexos rápidos dentro de cena. Como afirma Azevedo (2014, p. 16):

---

<sup>57</sup> Vídeo do treinamento desta cena no *link* ou no *QR code* em anexo: <https://youtu.be/BaJwvrGRSBI>

Neste lugar o ator é convidado a aprender sua arte com os dançarinos, palhaços, acrobatas, mágicos, aproximando assim teatro, circo e music-hall. Deve saber dançar, cantar e representar, apoiando sua técnica num exercício plenamente consciente, num domínio total do próprio corpo, na movimentação racional e num agudo sentido rítmico.

Segundo Azevedo, todo trabalho com treinamento circense e também com a dança contribui para o aprimoramento dos movimentos do ator. Traz mais amplitude de movimento, mais clareza e objetividade das ações, ou seja, tanto os treinamentos acrobáticos quanto da dança preparam o ator, ou seja, também contribuem para sua formação como artista.

Neste sentido, os integrantes da *Trupe de Argonautas* sempre realizavam horas de alongamento diário a fim de ganhar mais plasticidade corporal, exercícios de dança que favoreciam um refinamento dos movimentos e um corpo mais apto para movimentações extracotidianas. Começávamos os trabalhos de ensaio e criação do grupo sempre com um momento de alongamento e treinamento a fim de ganho de força muscular. Também havia exercícios voltados para fluência e ritmo da dança. Este tipo de prática ampliava o repertório de sutilezas cênicas, assim como auxiliava muito nas acrobacias.

A *Trupe de Argonautas* partilha destes pensamentos e sempre nos debruçávamos em inúmeros treinamentos e modalidades, procurando realizar outras técnicas e assim ganhar um espectro maior de variedades de movimentos e possibilidades cênicas.

O ator precisa praticar esportes e treinar intensivamente o corpo, capacitando-o a reagir aos estímulos mais imprevistos com inteireza e precisão, sem intervalo de tempo para qualquer tipo de reflexão. Sem nunca se esquecer de estar representando, consciente do que faz a cada instante, ele trabalha o virtuosismo cênico com a finalidade de atingir uma limpeza rigorosa da forma, a fim de poder apresentar, diante do espectador, diferentes espécies humanas das diferentes esferas sociais. (AZEVEDO, 2014, p. 17)

O percurso da *Trupe de Argonautas* nestes anos, com certeza foi neste caminho de aumentar a consciência e flexibilidade corporais, capacitar o artista para oferecer respostas mais rápidas, ampliar o repertório de movimentos e gestos do intérprete. Com isso, sempre utilizamos como recurso fazer oficinas de técnicas variadas, assim como chamar convidados de fora para isso. Fizemos aulas de acrobacias de solo em duplas e acroduo, com Marco Aurélio Feresin e três oficinas distintas de mastro chinês<sup>58</sup>: com o acrobata Daniel Lacourt,

---

<sup>58</sup> Técnica que usa um ou mais mastros verticais onde são executados diversos tipos de subidas, descidas, escorregadas e figuras corporais acrobáticas

com Alessio Motta e com Flávia Almeida. Fizemos também uma oficina *de Integral Bambu*<sup>59</sup> com Marcelo Rio Branco. Além disso, havia práticas trocadas cotidianamente entre os integrantes do grupo como dança contemporânea, ballet, saltos, acrobacias aéreas, condicionamento físico, alongamentos e aquecimentos vocais. Praticamente em todos os dias de ensaios a parte inicial era dedicada a algum treinamento escolhido pelo grupo. Seguem fotos de algumas das oficinas com artistas convidados nas páginas seguintes:

Figura 31 – Oficina de acrobacia com Marco Aurélio Feresin



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Ademais, o grupo sempre gostou de trabalhar as cenas a partir das qualidades e conhecimentos prévios dos artistas, sempre buscando colocar em cena estas habilidades. Além disso, a troca de conhecimentos sempre foi intensa, pois diariamente fazíamos aulas uns dos outros para ampliar nosso leque de habilidades, e isso sempre foi levado para a cena. Sobre

---

<sup>59</sup> Prática corporal criada pelo educador físico Marcelo Rio Branco que utiliza o material bambu como base para diversos movimentos com propósitos de cuidado com a saúde, consciência corporal, movimentos naturais e acrobáticos.

isso, Azevedo (2014) afirma que as habilidades particulares de cada artista podem ser riquíssimas para o coletivo e as experiências devem ser compartilhadas no sentido de constante renovação. Dentro do trabalho em equipe a contínua metamorfose através das trocas deve ser estimulada dentro do grupo.

Figura 32 – Oficina de Mastro Chinês com Daniel Lacourt



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

A disparidade de níveis técnicos de cada artista sempre foi uma dificuldade durante o processo de criação das peças, já que todos se propunham a fazer de tudo. Ou seja, o ator se colocava a fazer acrobacias e danças, o bailarino se punha a atuar e fazer circo, e o circense se botava para atuar e dançar, além de alguns que se propunham a fazer música também. Com isso surgia uma dificuldade de encaixar estes artistas tão diferentes na mesma cena sem que houvesse a nítida sensação desta disparidade. Sempre trabalhamos para dissipar estas

desigualdades, oriundas da formação inicial de cada intérprete, ou seja, queríamos amenizar estas diferenças.

Figura 33 – Oficina de Mastro Chinês com Alessio Motta



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

No caso da *Trupe*, os circenses quase sempre tiveram mais dificuldades na atuação, já que não estudaram a fundo para isso. Havia também atores que se dispuseram a fazer sua atuação usando movimentos acrobáticos, treinando para aquela finalidade, mas não tinham a experiência que um circense já tinha para fazer aquele movimento com mais perfeição. Por isso, o treinamento nas áreas onde cada artista tinha menor domínio era bem intenso, pois ele tinha que ganhar mais experiência na técnica que não conhecia e dar manutenção ao que já dominava. Nos primeiros espetáculos da *Trupe de Argonautas* é bem possível que estas diferenças técnicas de cada artista se tornassem mais expostas para o espectador nas cenas onde todos usavam a mesma técnica com diferentes níveis de experiência adquiridos. Mas acredito que com o tempo de treinamento, os artistas da *Trupe* foram se aprofundando em todas essas áreas e mudando essa perspectiva. Ou seja, o longo treinamento diminuiu um

pouco essas diferenças. Não que os artistas tenham se tornado totalmente similares em suas técnicas e níveis de conhecimento, mas a disparidade se tornou mais amena com o passar dos anos.

Figura 34 – Oficina de *Integral Bambu* com Marcelo Rio Branco



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Por outro lado, o grupo também encontrou estratégias para deixar os artistas menos expostos quando não tinham domínio sobre alguma técnica. Um exemplo é o *De Paetés*, no qual os atores mais experientes na atuação ficavam com a responsabilidade maior sobre os textos teatrais, enquanto que aqueles que tinham uma formação mais exclusiva em circo tinham menos falas e se desenvolviam em cena com tudo que fosse mais corporal, assim como os bailarinos. Como um processo natural, esta divisão de papéis e funções dentro do processo acontecia no espetáculo. Em entrevista, Cyntia Carla Santos discorre sobre isso:

Tínhamos, de comum acordo, um direcionamento muito claro em *De Paetés* de distribuir personagens, textos e ações de forma a facilitar o trabalho dos artistas que não tinham tanta experiência teatral, mas tinham um

conhecimento mais aprofundado nas técnicas de circo ou dança. Buscávamos deixar cada artista o mais confortável possível no papel que iria desempenhar na peça. E quando era preciso desempenhar algo que não estávamos confortáveis, havia um apoio muito grande para ajudar a mudar isso. Por exemplo: lembro que no início todos estavam hesitantes com os textos do personagem que Emanuel Santana fazia, porque ele não estava seguro. Mas tanto a direção quanto os parceiros de grupo lhe propunham exercícios, dialogavam, até que sua personagem teve uma potência muito maior que nós esperávamos. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Dentro do processo de criação do espetáculo *De Paetês*, outra questão muito forte foi a dificuldade de se realizar inúmeras repetições, já que o desgaste físico é muito grande, pelo fato de as práticas circenses fazerem parte intrínseca de todo o espetáculo *De Paetês*. Portanto, as repetições nos ensaios, e até mesmo no processo de criação, se tornavam uma dificuldade.

A partir de um dado momento, o corpo entra em fadiga, o que costumava acontecer em momentos de ápice da criação, ou seja, quando se estava chegando a estados propícios de produção de materiais cênicos mais ricos e abundantes. Então o processo tinha que ser interrompido pelo cansaço dos atores. Ou seja, muitas vezes, quando os artistas começavam a se envolver e estavam aptos a gerar materiais mais elaborados e úteis para o espetáculo, seus corpos se encontravam já exaustos para continuar.

Sabemos que muitas vezes os atores precisam de um tempo dentro do ensaio de montagem, para que se sintam integrados e energeticamente prontos, dispostos e criativos para começar a criar de fato. E na verdade o que pude perceber é que o artista circense até consegue repetir mais vezes quando já tem um material cênico constituído, ou seja, mais pronto. Mas quando está nos primórdios da criação existe muito desgaste do artista, ainda mais quando envolve acrobacias e muitas vezes não se consegue dosar a exata energia a ser colocada, já que tudo é muito novo. Mas quando o material criativo já está mais estruturado, o artista consegue dinamizar melhor a potência empregada na cena, e normalmente acaba se cansando menos. O que acabava acontecendo era que a exaustão<sup>60</sup> gerada pela exigência física podia interromper a qualquer momento o processo de chegada à maturidade da cena, fazendo com que a criação levasse mais tempo nos casos onde havia uma maior exaustão corporal do intérprete. O artista circense quase sempre está em contato direto com a dor e o cansaço físico. Para chegar em níveis de maior qualidade é necessário um treinamento exaustivo e o corpo muitas vezes acaba por obter sequelas, contusões, fadiga muscular, entre outros machucados. Os integrantes dentro de um processo de criação circense têm que saber

---

<sup>60</sup> Vídeo de trechos de ensaio onde se repete o mesmo movimento e seu resultado na peça *De Paetês* pode ser visto no *link* ou no *QR code* em anexo: <https://www.youtube.com/watch?v=1S6BosgXc1g>

lidar com cansaço, esgotamento de um determinado músculo, a pele que se desgasta chegando a rachar ou ficar machucada em função do atrito com aparelhos ou com o corpo de outro acrobata. É normal surgirem inúmeros hematomas gerados pela prática intensa. Tudo isso muitas vezes rompia momentaneamente o processo criativo daquele momento, obrigando-nos a esperar e recomeçar em outra situação.

Percebo que para cada tipo de modalidade circense acaba se deteriorando mais uma parte ou outra do corpo. Por exemplo, o treinamento no trapézio costuma gerar muitos calos e fissuras nas mãos, assim como desgaste da pele onde há atrito com a barra e a corda. Já os treinamentos de acrobacias de solo geram mais risco de contusões, quedas e luxações. Fadigas musculares são quase uma constante. Estas questões precisam ser levadas em conta num processo de criação de espetáculos que contêm técnicas circenses.

Neste quesito foi bastante favorável ter uma diretora de dentro do processo e que conhecia bem a área de atuação e as habilidades daqueles artistas circenses, assim como seus limites, para entender esses momentos de parada brusca do processo criativo e assim propor soluções práticas de organização dos ensaios. No momento em que os artistas chegavam a seu limite de repetições da cena era preciso mudar o foco e dar atenção a outro quesito que exigisse menos fisicamente, sem desgastar o corpo do acrobata. Como diretora, eu fazia planos de ensaio diariamente pensados a partir dessa questão. Eu estipulava tempos de treino de cada cena que fossem condizentes com as possibilidades físicas dos intérpretes e alternava com outras demandas cênicas que não estivessem tão ligadas às técnicas acrobáticas. Acredito que esta dinâmica só foi possível porque eu conhecia muito bem a realidade e capacidade de treinamento e repetição de uma cena, já que eu também era acrobata.

Em montagens de peças posteriores do grupo, tivemos a experiência de ter um diretor que não tinha muito contato com as exigências físicas de um acrobata. Como no caso do espetáculo *Zumm...* em que num primeiro momento fomos dirigidos pelo Denis Camargo, ator e especialista em palhaçaria, que depois deixou o projeto por necessidades pessoais. Mas seus conhecimentos passavam longe das exigências físicas de um corpo acrobático. Para que fique mais claro, vou citar um exemplo deste caso, quando Denis Camargo nos solicitou várias repetições de trechos de material cênico para lapidação, e esperava que os atores conseguissem reproduzir com qualidade inúmeras vezes. Mas isso não era possível e o processo acabou se tornando frustrante para o diretor e para os artistas.

Neste caso, uma ferramenta que nos ajudava muito na criação do *De Paetês* era o registro filmado. Filmávamos muita coisa, principalmente o material que considerávamos difícil de memorizar corporalmente, já que havia esta dificuldade da repetição. Registrávamos

em vídeo os primeiros movimentos de criação, também os treinamentos, os improvisos, os testes de cena e inclusive as cenas já mais elaboradas. Isso facilitava muito, também pelo fato de eu estar em cena e na direção. Então, várias vezes, já no final do processo, quando precisava afinar as cenas e atuações, eu deixava a câmera ligada em tempo integral, para assistir depois e verificar o que precisava de ajustes. Esse recurso foi amplamente utilizado também quando a estrutura da peça já estava pronta, e os ensaios já eram de trechos mais compridos ou até mesmo da peça toda, e o objetivo era ver a movimentação, atuação e detalhes da peça. Então todo o material era assistido após o ensaio para que eu pudesse fazer os ajustes. Por vezes o grupo assistia junto alguns trechos e os direcionamentos eram feitos simultaneamente à exibição. Quando o vídeo era longo, eu assistia tudo sozinha e selecionava os trechos a serem vistos por mais gente, a fim de dinamizar o tempo de ensaio.

Além disso, a *Trupe de Argonautas* ainda recorria aos registros como forma de criação. Os registros eram sempre revisitados a fim de se transformarem em outras coisas. Um determinado material, depois de dado como pronto, apresentado ao público, sempre continha registros, que eram revisitados em outras produções, gerando materiais diferentes. Até mesmo registros de materiais que a princípio haviam sido descartados para uso em cena eram recordados e muitas vezes usados em outra ocasião do mesmo processo.

Esse espetáculo foi reapresentado de 2007 até o ano de 2012. Normalmente fazíamos temporadas de um mês. Depois disso, ficávamos muitos meses sem contato com a peça. Não chegávamos a ficar sem contato com as práticas circenses porque sempre estávamos em criação de outras peças. Mas, de fato, ficamos sem contato com algumas técnicas específicas do espetáculo *De Paetês*. Portanto, ao longo deste tempo, sempre que tínhamos uma previsão de reapresentar, os ensaios tinham que ser retomados muitos meses antes, chegando a quase um ano para remontar a peça, em algumas ocasiões. Justamente por causa da retomada da qualidade corporal dos atores, já que quando se passava um tempo sem realizar o treinamento específico para o espetáculo, o condicionamento físico se perdia. E retomar demorava muito tempo. As exigências de manutenção e aptidão física eram enormes, inclusive em relação ao peso do corpo dos artistas. Eu, enquanto acrobata, sentia uma enorme diferença de desempenho quando eu ou meus parceiros de cena, aos quais muitas vezes eu tinha que carregar como portô<sup>61</sup>, engordavam um quilograma ou dois. O esforço físico para realização

---

<sup>61</sup> Do francês *porteur*, artista de constituição física normalmente mais avantajada e forte, cuja função é de apoiar, equilibrar e impulsionar o volante em números acrobáticos aéreos e de solo.

das acrobacias já executadas anteriormente com certa facilidade era muito maior quando havia qualquer ganho de peso.

*Não podemos criar resultados; só podemos criar condições para algo acontecer.*

*Anne Bogart*

## 2.3 Diário de Bordo - Processo de Criação Cênica

Outra questão relevante para esta análise é saber que dentro dos processos de construção das peças da *Trupe de Argonautas*, até o momento, não foram trabalhados textos dramáticos prontos. Podemos dizer que sempre construímos tanto texto quanto movimentações e propostas cênicas de forma cooperativa.

Em *De Paetês* os elementos cênicos estão entrelaçados e em igualdade de importância quando comparados ao texto. Eles não vêm adornar ou ilustrar o texto, mas compõem as ideias da peça em outras camadas narrativas, dando novos entendimentos ao conteúdo apresentado. Para Eugênio Barba (2014, p. 39),

De um lado, a dramaturgia do espetáculo se apresenta como trama numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos de ações ou episódios; do outro, os diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade, cada um dotado de uma lógica própria e peculiar de manifestar a sua vida.

Estas camadas poderiam ser comparadas a um tecido, com vários fios diferentes, alguns mais grossos, outros mais finos, outros mais suaves, ou mais rudes, brilhantes e opacos. Ou seja, com várias qualidades que, somadas, interferem no peso, na sensação, na visão ou na textura deste material.

Eugenio Barba, por exemplo, acredita que a dramaturgia possa ser dividida em três níveis de organização:

- O nível da dramaturgia orgânica ou dinâmica. É o nível elementar, e diz respeito ao modo de compor e tecer os dinamismos, os ritmos e as ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores.
- O nível da dramaturgia narrativa: a trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo;
- O nível da dramaturgia evocativa: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É essa dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário e recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. É um nível que todos nós já experimentamos, mas que não pode ser programado de forma consciente. (BARBA, 2014, p. 39)

Para Barba, a dramaturgia orgânica age sobre o espectador num nível nervoso. Já a dramaturgia narrativa entrelaça os acontecimentos. Na dramaturgia evocativa o significado é muito pessoal e emerge inesperadamente.

Nos espetáculos da *Trupe de Argonautas*, além da dramaturgia narrativa a dramaturgia orgânica, que envolve dinâmicas de movimento e voz, e a dramaturgia das mudanças de estado, que está muito ligada a receptividade do espectador, estão extremamente presentes.

Era muito forte a presença de elementos como figurino, maquiagem, objetos de cena, cheiros, sabores, entre tantos outros que somaram ao diálogo com a plateia e seu entendimento sobre a peça. E todos estes elementos quando juntos criaram outras potências de significados, que variavam segundo a maneira que foram unidos ou justapostos.

Como já foi relatado, começamos o processo de construção do espetáculo *De Paetês* reformulando números circenses que já existiam para um novo contexto dentro do cabaré. Depois, seguimos com treino de novas técnicas ou aprofundamento das mesmas.

Paralelamente a isso, cada ator escreveu uma biografia do papel que gostaria de ser dentro do contexto de cabaré. A ideia de cada um elaborar aspectos sobre a vida de seu personagem surgiu em grupo, aquele tipo de ideia que não sabemos de onde partiu e para a qual todos contribuíram um pouco. Temos registro de um e-mail de Raphael Balduzzi sugerindo algumas ideias, entre elas ele cita a possibilidade de escrevermos algo a respeito de cada personagem. Já Pedro Martins, em entrevista dada, acredita que a proposta partiu da direção. Mas de fato isso pouco importa dentro de um trabalho de criação coletiva, já que uma proposta é sempre acrescida de outra e vão se complementando até o ponto de não sabermos de onde vem a ideia original. Segundo Pedro Martins:

Foi estimulada a criação destas histórias dos personagens, talvez inspirado no método de Stanislavski. Escrever quem eram estas pessoas e qual sua relação com os outros e com o cabaré foi uma ação crucial no processo. Estes motes e histórias foram agregados posteriormente à dramaturgia do espetáculo que contava fatos relevantes da vida deles antes de chegar ali no cabaré e sua relação atual com os outros membros do bordel, ao expor amores, invejas, hierarquias, desejos de cada um, sonhos, o dia a dia e momentos do show. Depois de desenvolvido isso, a direção reelaborou este material e seguimos com uma criação mais prática do corpo de cada personagem, criação de coreografia e sequências circenses em consonância com o material escrito. (Entrevista realizada em 11 de junho de 2019)

Na época da criação do espetáculo chamávamos este conteúdo de biografia dos personagens. Que a princípio foram escritas pelos próprios atores que os fariam, mas depois sofreram interferências dos outros atores e direção. Esse material passou por diversas modificações. Os textos eram escritos sem grande precisão gramatical e sem apuro estético, pois se tratava de um material que apenas serviria de base para a construção da peça, e não havia a intenção de levá-los à cena. Mas foram fundamentais para formular as ideias e dar base para o desenvolvimento dos personagens.

Cada um escreveu a possível história de seu personagem, levando em conta sua vida antes de ingressar no Cabaré e contando especialmente como chegou a ir trabalhar naquele

lugar e o que os motivou a estar e integrar um bordel. Livia Bennet recorda os pontos que ela considerou importantes ao descrever sua personagem:

A gente escreveu como era o personagem de cada um. Me recordo de levantar as seguintes questões: Quem era a personagem? De onde ela veio? O que fazia ali? Ela tinha algum relacionamento? O que foi fazer no cabaré? Quais seus comportamentos? Cada um escreveu um pequeno texto e a partir disso criamos um corpo e situações. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2020)

Alguns sugeriram ser garçom no bordel, outros queriam ser o faxineiro, cafetina, e prostitutas e até mesmo personagens inusitados como o “monge”. Em algum momento do processo, surgiu a ideia de criar um objeto que unisse todas as histórias prévias à chegada destes personagens ao cabaré. Todos os personagens foram levados àquele estabelecimento através de anúncio de jornal, em que a cafetina solicitava pessoas para trabalharem nas mais diversas funções. E todos os personagens teriam aparecido no cabaré por meio daquele anúncio, cada um atrás de objetivos diferentes que seriam construídos também nesta biografia. O e-book de 11 anos da *Trupe de Argonautas* descreve um pouco mais este momento:

Cada personagem possui uma história de vida anterior a sua entrada no bordel. Estas são entrelaçadas em meio às apresentações do show do cabaré, criando vários universos distintos, que misturados, formam não só uma diversidade de pontos de vista, sobre o próprio bordel, mas também servem como suporte às relações dessas mesmas personagens. (LAMAS; BENNET, 2017, p. 12)

Em *De Paetês*, vemos desfilarem uma galeria de personagens como faxineiro, cafetina, um homem em procura espiritual, homem enamorado, putas sonhadoras, vividas, aproveitadoras, mostrando recortes de suas vidas pessoais por meio da prática circense.

A princípio, estávamos trabalhando sem um diretor e pensando em alguns nomes que poderiam desempenhar este papel. Somente depois eu assumi essa função. Estávamos neste processo de treinamento com um foco em desenvolver as práticas circenses. Foi quando fiz uma viagem para fazer um curso teatral em Campinas com o grupo Lume. O curso foi um intensivo de uma semana de aproximadamente vinte e cinco horas com o ator Jesser de Souza<sup>62</sup>. Este episódio me gerou um distanciamento do processo e uma vontade de aplicar em nossas práticas algumas ideias de procedimentos de criação e geração de materiais. Este momento fora me fez olhar para o processo de montagem de outra maneira. Gerou em mim

<sup>62</sup> Jesser de Souza é diretor, clown, professor e ator-pesquisador do LUME desde 1993, onde atuou e dirigiu diversos espetáculos. Também é professor-colaborador convidado da Teaterhøjskolen Rødkilde, na Dinamarca, onde ministra cursos anualmente.

uma vontade de assumir a direção do trabalho que estávamos criando. Eu estava muito inspirada, o que casou com o fato de o grupo precisar de uma direção naquele momento. Foi quando, ainda em Campinas, pelo telefone, me propus para o cargo. Eles tiveram uma conversa e por fim aceitaram a proposta, mesmo sabendo que seria difícil, já que nunca havia dirigido nenhum espetáculo e também não deixaria a função de atriz. Não saí do processo como atriz, pois já tínhamos um longo caminho percorrido com meu personagem e eu também não tinha vontade de abandoná-lo. Sabia que seria difícil, mas apostei que seria possível ter um olhar de dentro como atriz e outra visão de fora, como diretora.

Foi então que comecei a costurar essas biografias. Pois elas tinham sido escritas independentemente, ou seja, cada ator imaginou seu personagem sem ter ideia do que o outro estava compondo para o seu. Definimos previamente alguns dados gerais. Já sabíamos que se passaria num cabaré, quais personagens teriam relações mais próximas e até algumas características psicológicas de alguns já tinham sido sugeridas. Conversávamos sobre a proposta um do outro, mas não muito, pois queríamos ter um material mais amplo e solto, que a princípio sabíamos que não se encaixaria por completo.

Esta construção de histórias semi-isoladas deu mais liberdade para os atores criarem. No entanto, gerou dificuldades no encontro destas narrativas, no caso de algumas biografias que não dialogavam. Por outro lado, os pontos que se chocavam se tornaram interessantes para nós, pois criaram bons conflitos para resolver, possibilitando uma amplitude de caminhos para a dramaturgia. O movimento de superação destas ambiguidades criou possibilidades de cenas mais interessantes e menos óbvias. Portanto, peguei as biografias e, usando-as como base, comecei a redefini-las para que tivessem uma lógica mais funcional, aproveitando ao máximo todo material escrito. Havia, nesse sentido, uma mistura de papéis de direção e dramaturgia, que eram alinhados por mim, com a contribuição de todos.

A partir das biografias da cada personagem, as cenas começaram a se definir melhor. A exemplo da cena de trapézio que antes era uma cena de amor entre dois personagens e se tornou uma cena que representava um sonho do personagem *Marco Antônio* de ter sua amada *Dora*, uma prostituta, como esposa. E *Dora* sempre o desprezou. No entanto, por amor a ela, *Marco Antônio* se veste de mulher e consegue um cargo para trabalhar no bordel, assim ele ficaria perto de sua amada. Mas *Dora* descobre e volta a rejeitá-lo. O que gera uma cena amargurada de um sonho de amor vislumbrado por *Marco Antônio*. Apenas num sonho eles ficavam juntos. Depois, ele se suicida. Tanto a ilusão de amor quanto o posterior suicídio são retratados em movimentos do trapézio, com auxílio da iluminação cênica que cria toda a ambientação da cena. Seguem fotos deste momento da peça:



Figura 35 - Momento em que Marco Antônio é desmascarado em *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Depois de cada cena relativamente definida, me pus a definir a ordem cronológica em que elas aconteceriam. Já que uma grande parte das cenas apresentava a história e características de cada personagem individualmente, podíamos dispor da ordem em busca de uma cronologia que criasse um gráfico de energias. As histórias dos personagens podiam ser apresentadas isoladamente, o que gerava certa liberdade de construção dramática da peça. A história de *Madame Paitch*, a dona do cabaré, poderia ser apresentada a qualquer momento da peça, por exemplo. Mas definimos apresentar sua história principalmente no início, logo na abertura da peça e no fechamento. Já a história do personagem *Marco Antônio*, feito por Emanuel Santanna, a princípio foi pensada como segunda cena, mas por fim foi transferida para o bloco final de cenas do espetáculo, gerando uma maior reviravolta no roteiro. Ou seja, a história de cada personagem se entrelaçava com a dos outros personagens, mas podia ser contada a qualquer momento.

Figura 36 - Momento em que Marco Antônio é desmascarado



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

A dramaturgia foi articulada a partir das necessidades de levar determinadas emoções à plateia, tanto através da densidade da cena como através da potencialidade de suspensão da plateia pelo nível de risco circense.

Como diretora, tomei a frente da definição da ordem do espetáculo através de gráficos de energia e tensões das cenas. O termo gráfico de energias é referente à qualidade das cenas mais alegres, mais tristes, mais densas, mais movimentadas ou mais paradas, ou seja, a sua capacidade de passar determinada sensação. Já o gráfico de tensões tem relação com a dificuldade dos números circenses e o risco gerado por eles. Neles fazia-se uma previsão do nível de apreensão em que colocaríamos o espectador, como falarei mais para a frente. O ator Raphael Balduzzi se recorda deste momento:

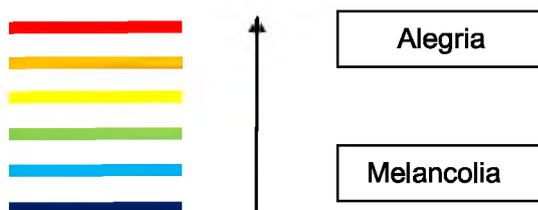
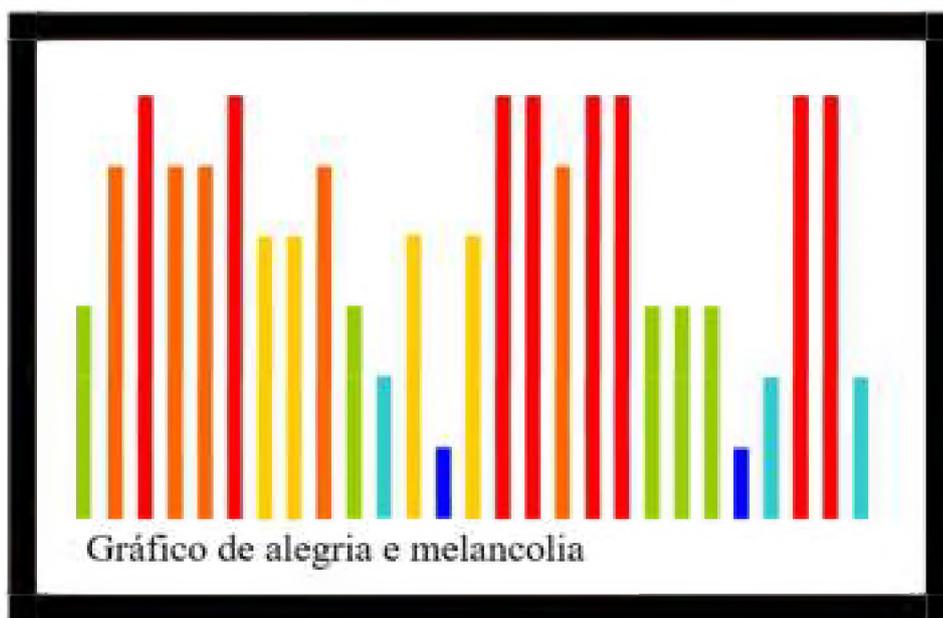
Eu lembro que a Súlían Princivalli veio com uma análise, algo como a temperatura das cenas. Chegou um momento em que já tínhamos um desenho de quase todas as cenas, mas não sabíamos como e onde encaixar cada uma. Foi aí que ela chegou com esta questão da temperatura em gráficos. Onde a cor mais quente eram as cenas com muita explosão física,

ou com muito virtuosismo, ou mais animada. As de cores mais frias eram mais suaves, ou mais tristes, ou com energia mais baixa. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019).

Nestes gráficos eu colocava as cenas em variadas ordens testando qual seria a primeira, qual viria em seguida, e coloria para entender melhor como estas cenas poderiam chegar à plateia. Através destes gráficos eu tentava prever as sensações que a plateia teria ao assistir determinada cena e como se construía essa emoção. Por exemplo, se havia uma cena mais triste, eu poderia colocar esta cena em choque com outra extremamente animada antes, ou ir gradativamente chegando em cenas tristes até o ápice do momento mais depressivo do espetáculo. Tudo era uma questão de escolhas a serem definidas previamente por mim, avaliadas e validadas em seguida pelo grupo em reuniões posteriores, onde eu apresentava uma proposta de roteiro com seu respectivo gráfico. Para melhor entender, seguem exemplos de gráficos de energia e tensões realizados no meio do processo, quando ainda estávamos fazendo testes e o roteiro não tinha sido definido:

Imagem 1 – Dados do gráfico de energia da cena



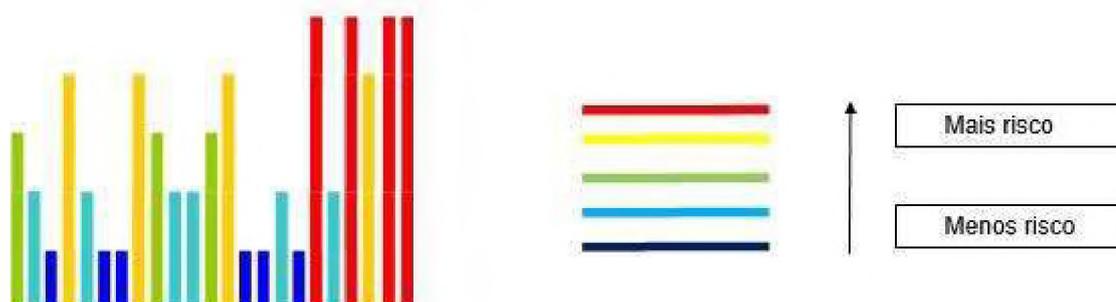


Fonte: produção da autora.

Além disso, não podíamos sacrificar um artista com números extremamente difíceis um após ao outro, por conta do desgaste físico. Tudo isso precisava ser pensado e foi levado em consideração na hora de criar o roteiro. Até mesmo as trocas de roupa de cada artista foram levadas em consideração para roteirizar, já que era necessário pensar no tempo desta troca. Sobre estas minúcias tão relevantes, Raphael Balduzzi ressalta:

Era preciso respeitar o limite físico de exigência corporal de cada intérprete para organizar o roteiro de cenas, para poder decidir o momento exato de cada cena no espetáculo. Ou seja, para poder respirar e se restabelecer. Era preciso ter um respeito ao corpo físico. Lembro que também as trocas de roupa influenciavam na produção do roteiro. Ou seja, existem vários dados cênicos e técnicos que influenciam na dramaturgia e ordem da narração. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2020)

Imagem 2 – Dados do gráfico de tensões



### ROTEIRO DE PAETÊS

1. Arrumação de Madame Patch
2. Coreografia animada
3. 1º Depoimento Mano Dolore
4. Cena Drag - Trapézio e Lira
5. Show cabaré - coreografia de grupo com pirâmides e depois bengalas
6. Transição texto "as bonecas do Giallin"
7. Depoimento Racha Gastão Paquetim
8. Garçom – solo de tecido
9. Transição do Rodrigo meditando na cadeira no meio da plateia
10. Can-can – sátira de contorcionista
11. Tango
12. Duo de pirâmides
13. Tecido – Balada da Arrasada
14. Depoimento Ana Sofia
15. Depoimento Coco Madama Cacha
16. Cena paquera com o travesti – Desmascaramento
17. Segundo Depoimento Manu Marinho
18. Sonho – duo no trapezio estatico
19. Prostituta na cadeira – solilóquio de depoimento com coreografia
20. Cena Radagasio (Cadeira)
21. Strip-tease – trio no cubo
22. Tango Tecido Duplo
23. Depoimento Final

Fonte: produção da autora.

Nas peças da *Trupe de Argonautas* entendíamos o conceito de dramaturgia de uma forma mais ampla do que somente o texto escrito, trabalhávamos com base em roteiros, que se configuravam com o nome das cenas junto a ideias anotadas e comentários sobre como uma cena transitava para outra, e analisávamos que sentidos criavam de acordo com a ordem em que eram colocadas. Outros comentários também cabiam nestes roteiros, pois havia sugestões de objetos e ações que pudessem dar sentido à obra. Nestes roteiros não havia os textos a serem ditos pelos atores. Até mesmo porque os textos desta peça, se lidos juntos, não fazem muito sentido para o leitor, sendo necessário, para o entendimento completo da obra, passar pela experiência de toda a contextualização: musical, movimentação dos atores, números circenses, figurinos, cenários, objetos de cena, que traziam outros significados que se completavam. Apenas ler a obra<sup>63</sup> não gerava o entendimento claro do que se tratava, já que os textos eram formados por pequenos depoimentos de cada personagem, abordando suas vidas e chegada ao cabaré, ou seja, textos desconectados que não formavam uma estória. A dramaturgia entendida nas obras da *Trupe de Argonautas*, em geral, era uma articulação de todos os elementos contidos na peça. A maneira que cada elemento cênico é disposto, dando sentido a estória, e não uma dramaturgia construída a partir do texto. Aliás, o texto normalmente não era o primeiro item a ser elaborado; apenas depois de meses de experimentações, com cenas já criadas, é que partíamos para a escrita. Esta também não se dava toda de uma vez só, passava por várias interrupções em função de outras necessidades do processo. Escrevíamos um trecho, depois testávamos junto aos movimentos, modificávamos se necessário, depois escrevíamos mais. O processo muitas vezes caminhava por várias etapas, como ideias e direcionamentos, experimentações em cena, conversas entre o grupo para novas definições, treinamentos, novos experimentos, escrita, isso tudo num ciclo, e não necessariamente seguia uma ordem fixa de acontecimentos, mas passava por cada etapa à medida que a necessidade aparecia.

Vários roteiros de cenas foram apresentados ao grupo por mim ao longo do processo e foram experimentados. Em seguida passavam por modificações, se necessário, até porque novas cenas ainda estavam em produção e logo teriam que se encaixar naquela dramaturgia. Tínhamos reuniões frequentes para dialogar sobre este ordenamento de acontecimentos da peça. Eu sempre preparava um roteiro que era discutido por todos nessas reuniões, com uma avaliação por meio dos gráficos já citados. Depois seguíamos para a prática a fim de testar esse roteiro nos ensaios. Ficávamos com a proposta que acreditávamos ser um roteiro mais fluido e que fosse capaz de contar a história destes personagens e prender a atenção do

---

<sup>63</sup> Os textos na íntegra foram disponibilizados nos anexos.

público. Testávamos na prática as soluções encontradas e sempre que havia algum problema ou impossibilidade na dramaturgia, voltávamos a nos reunir para dialogar novamente sobre a ordem das cenas no espetáculo. Cyntia Carla Santos relembra deste processo na entrevista:

Ao longo do processo, a criação se baseou numa roteirização. Nos ensaios, a gente entrava em cena ou nos improvisos sabendo um caminho que o roteiro indicava. Este caminho podia mudar, o que era muito comum. Até mesmo a ideia da cena podia mudar, mas a gente tinha um roteiro previsto para se guiar. Isso facilitava muito! (Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2019)

Para ter certeza da ordem das cenas, fizemos várias modificações ao longo da montagem afim de valorizar determinados contextos, como relembra Pedro Martins:

A direção conduzia a construção do roteiro da peça e depois que se teve um esboço das principais cenas começou a “brincar” de montar e desmontar a disposição das mesmas para criar determinada tensão ou ligação. Exemplo: Se esta personagem tem determinada relação com outro é vantagem que estas cenas aconteçam em determinado momento para valorizar isso. A direção analisava os materiais cênicos e os costurava escolhendo os principais assuntos ou conceitos da peça que deveriam dialogar, e assim determinava a ordem das cenas no conjunto da peça. (Entrevista realizada em 11 de junho de 2019)

A dramaturgia foi articulada a partir das necessidades de levar determinadas emoções à plateia, tanto através da densidade da cena como através da potencialidade de suspensão da plateia pelo nível de risco circense da cena. Foram várias as experimentações onde a posição de cada cena no roteiro se modificava. No final do processo, depois de concluído o roteiro do espetáculo *De Paetês* não havia espaço para improviso ou mudanças e artistas se prepararam para seguir à risca cada detalhe do mesmo.

Hoje percebo uma grande semelhança de estrutura da peça *De Paetês* com uma nova linha investigativa sobre a qual o grupo tem se debruçado desde 2017, que são as *varietés* circenses, espetáculos de variedades em que os artistas mostram suas habilidades acrobáticas, aéreas, cômicas, entre outros. Por ser um espetáculo bastante fragmentado, *De Paetês* tinha essa possibilidade de troca da ordem das cenas/números ao longo do processo de criação. No entanto, ao final, foi fixada uma estrutura.

Nossas *varietés* atuais são espetáculos ainda mais fragmentados, onde montamos números separadamente. Alguns números são produzidos sem nenhuma interferência dos outros integrantes, mas dentro de um contexto definido previamente. Os artistas podem elaborar suas cenas num espaço em comum, sede da *Trupe de Argonautas*, ou separadamente, em suas casas ou locais próprios. São espetáculos mais simples de executar e têm uma

velocidade de produção maior, chegando a ser elaborados em menos de um mês. Só vamos ver a cena um ou dois ensaios antes da apresentação. Normalmente, há dois ensaios gerais. No primeiro ensaio geral todos conhecem as cenas do outro e discutimos de que forma e em que ordem devem ser apresentadas. Podem acontecer algumas modificações nesse momento. Também pensamos nas formas de trocas de uma cena para a outra. Normalmente a transição é feita por um apresentador, que pode ou não ter um personagem. No caso da *Trupe*, normalmente ele tem ajuda de um coadjuvante com o qual contracena. Este personagem coadjuvante também costuma fazer as contra-regragens necessárias de mudança de equipamentos circenses, suas retiradas ou colocação no palco. Como no caso da *varieté Noite de Quimeras – Love*, onde a apresentadora sou eu, fazendo um urso panda mal-humorado e, em contraponto, ele divide o palco com um cupido feliz, representado por Dara Audazi, que precisava trocar os equipamentos circenses que ficavam ancorados no mesmo ponto da estrutura do teto. Eles trocam diálogos, enquanto a contrarregragem acontece à vista da plateia, até que o próximo número é chamado. Segue foto desta apresentação:

Figura 37 – *Varieté Noite de Quimeras - Love*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Lívia Bennet

A ordem dos números em uma *variété* pode variar facilmente caso seja necessário, pois é estabelecida pelas características dos equipamentos circenses, sua facilidade de troca no palco e também o nível de tensões de risco abordadas anteriormente, assim como a sensibilidade para números mais divertidos mesclados com mais tristes, entre outras qualidades, trazendo mais diversidade para que o público se entretenha.

Outra semelhança é a presença de alguns apresentadores. Por vezes a minha personagem, *Madame Paitch*, a dona do cabaré, fazia as vezes de apresentadora e em outros momentos os músicos faziam esta função, entrando em cena e chamando cenicamente o próximo a se apresentar<sup>64</sup>. Isso só era possível devido à metalinguagem existente na peça, já que em vários momentos os personagens fazem seu show e tratamos os espectadores como clientes do cabaré. Segue foto em que Mateus Ferrari faz esta função de chamar a próxima cena:

---

<sup>64</sup> Vídeo de trechos de apresentação disponível no seguinte *link* ou no *QR Code* em anexo:  
[https://www.youtube.com/watch?v=fzaQ\\_A9TxrI](https://www.youtube.com/watch?v=fzaQ_A9TxrI)

Figura 38 – Mateus Ferrari e Diogo Cerrado com como apresentadores



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Hermínio Oliveira

Por outro lado, uma das diferenças do espetáculo *De Paetês* para um *variété* é que depois de experimentar diversas estruturas, a composição foi amarrada. *De Paetês* passou a ter um “um roteiro fechado, ou seja, que possuía início, meio e fim, com acontecimentos que vão se desenrolando e constroem a narrativa”. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Para este tipo de trabalho com atores-bailarinos-circenses, tanto dentro do *De Paetês*, quanto com *Avenca*, foi escolhido um tipo de processo que não opta por prever os resultados a

serem alcançados, mas que se define a partir da investigação de materiais de diversas origens, como filmes, desenhos, textos, objetos, ações, imagens, vídeos, entre outros. Estes elementos foram colecionados e testados como ideias de cena, até que se tornaram essenciais ao discurso e passaram a fazer parte da dramaturgia.

Mas o fundamento principal da criação sempre foi o leque de técnicas disponíveis, assim como a personalidade de cada artista. Tanto as qualidades técnicas de cada intérprete quanto seus conhecimentos prévios, suas vontades, ambições, e até mesmo o temperamento de cada integrante, suas vidas, suas memórias, foram levados em conta para as criações da *Trupe de Argonautas*. A dramaturgia foi influenciada por essas qualidades, na medida em que, se havia uma expertise do profissional em alguma área, ela poderia ser agregada ao contexto dramático para dar mais vida e emoção ao espetáculo. E as qualidades emocionais dos atores também eram levadas em conta, já que cada ator criou a biografia do seu personagem em *De Paetês*, ou suas histórias em *Avenca*, a partir do que sentia, do que vivenciava e de como se relacionava com o tema.

A ordem das cenas compunha uma dramaturgia que era formada por entrelace de fragmentos de histórias e uma narrativa que transitava pelo ponto de vista de cada personagem. Como cita Balduzzi,

Após a criação da biografia de cada personagem, partimos para fazer opções de entrelaçamento, histórias que poderiam ser cruzadas e relacionadas. O espetáculo passa por um trajeto que começa na recepção do público/clientes do cabaré e segue para apresentação e identificação de cada personagem. Estes personagens vão se desvelando, entremeados pelas histórias das outras figuras. Ou seja, existem várias camadas na história e elas se cruzam em vários momentos. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019).

Diogo Mafra relata que havia uma narrativa “contada por um personagem que criava um ângulo de visão. E depois a mesma história era exposta por outro personagem, criando pontos de vista diferentes”. (Entrevista realizada em 02 de junho de 2019). Essas diversas perspectivas possibilitavam ao público ter sua própria leitura e tirar suas próprias conclusões. Por exemplo, uma mesma história começava a ser narrada pela vivência do personagem de *Madame Paitch*, perpassava pelo viés dos outros personagens, até chegar ao final contada pela ótica do faxineiro. Ou seja, a continuidade se dava entrecortada por pequenas narrativas de cada personagem, mas tinha uma unidade ao ser concluída pelo entendimento do espectador. Segundo Mateus Ferrari:

Tem um universo aberto, exposto, que conta a vida individual de cada personagem e de como eles foram parar ali. Quase todos tinham uma questão

prévia de perdas grandes, desencontros, ou não se sentiam encaixados em suas vidas prévias antes de chegarem ao cabaré. Ou seja, todos eram perdedores fora dali e que passam a se entenderem e se tornam vencedores naquele novo espaço. Por exemplo, o personagem do Raphael Balduzzi, o *Gaston Pegaford* era um rico *playboy* que perdeu tudo em jogos e passou a trabalhar como garçom. Já *Dora Vid'água* e *Dalila de Los Angeles*, personagem de Cyntia Carla Santos e Livia Bennet, respectivamente, tinham uma existência anterior da qual elas não se identificavam, na qual elas não sentiam que pertenciam e vão para o bordel onde, de alguma forma, se identificam com a nova rotina. A personagem de Ana Sofia Lamas, a *Violet del Visúvio*, não conseguia arrumar um trabalho formal e foi aceita no anúncio de emprego feito por *Madame Paitch*. Lá dentro ela se sentia importante ao fazer seu show. Todos eles tinham um prazer e uma alegria naquele lugar onde eles brilhavam, mas traziam uma sombra por trás deles. E no final o cabaré fecha e eles perdem aquele universo protetor de suas dificuldades. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Em determinado momento achamos dados sobre a vida de mulheres artistas de cabaré, putas famosas, e foi daí que tiramos grande parte da inspiração para os nomes das nossas personagens.

A pesquisa musical foi bastante intensa, tanto por parte dos músicos que nos acompanhavam como por parte do grupo. Contávamos na primeira montagem com quatro músicos, mas outros músicos foram se juntando a nós nas montagens seguintes. Primeiramente eram Mateus Ferrari, Diogo Cerrado, Sara Mariano e Karen Sakayo. No entanto, nos rerepresentamos até 2012, e ao longo deste tempo outros músicos foram se integrando, como Diogo Vanelli e Lucas Rosado. A banda “Le Cabaret Acustic” surgiu dentro do contexto desse espetáculo e se oficializou com este nome, passando, inclusive, a fazer trabalhos próprios no mercado musical. A banda proporcionava um clima de encanto da música ao vivo, que colaborava com o tema do cabaré, junto com outras trilhas em playback.

Figura 39 – Banda *Le Cabaret Acoustic*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Magno Junior

Os músicos criaram, em conjunto com o elenco, várias canções especialmente para o espetáculo. Além disso, eles operavam como atores em vários momentos, inclusive interagindo com a plateia. Os músicos foram convidados a participar do processo num momento à frente, quando já tínhamos um rascunho das cenas. Determinamos os momentos em que considerávamos importante ter música ao vivo. Regularmente os músicos iam aos ensaios para ver o que havia sido produzido e verificar como poderiam acrescentar. As demandas de criação partiam tanto de nós para eles quanto eles também sugeriam os momentos onde poderiam criar uma sonoridade específica. Mateus Ferrari conta que “a trajetória dos personagens era o mote principal para fazer a trilha sonora e escolha de repertório”. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Figura 40 – Ensaio com os músicos



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Havia também uma grande pesquisa musical por parte dos integrantes da *Trupe*, que levavam esse material para o ensaio a fim de que todos escutassem. Eu, como diretora, guardava todas essas músicas em pastas do computador, porque mesmo que elas não fossem usadas naquele momento, poderiam ser retomadas no futuro contribuindo com novas cenas ou exercícios, como muitas vezes aconteceu. Esta coletânea pesquisada pelo grupo colaborou com os músicos na medida em que deu uma base de criação. Segundo Diogo Cerrado,

A pesquisa de músicas feita pelo elenco era maravilhosa e favorecia um direcionamento de uma certa elegância. Era repertório luxuoso! No final das contas a gente tinha uma roupagem bem definida a partir de uma pesquisa musical rica, uma estética bem estruturada e a história dos personagens como força motriz para que a equipe musical pudesse criar dentro deste contexto. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Os músicos acrescentaram com composições próprias e sonoridades que pudessem criar climas para as cenas, como aconteceu com um poema que o ator Emanuel Santana escreveu sobre seu personagem e foi adaptado e musicado. Como Diogo Cerrado, Mateus Ferrari e Sara Mariano além de musicistas são atores, optamos por eles participarem mais ativamente das cenas, atuando de fato com papéis secundários, mas fundamentais nas transições dos números e contexto da peça. A artista Karen Sakayo ficava por conta da operação do som mecânico no palco, exposta à plateia, junto com os músicos. Ela também atuava e, em alguns momentos, tocava instrumentos de percussão.

Figura 41 - Mesa dos músicos em *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Magno Junior

Usávamos um repertório vasto que ia desde a música popular brasileira, tangos antigos e modernos, à música de várias origens, como flamenco, músicas francesas, entre outros ritmos, mas todas pareciam dialogar com o ambiente do cabaré. Dentro deste espetáculo, a música entra como uma camada narrativa muito forte e desempenha um papel comunicativo intenso com a plateia. As músicas falam sobre os personagens e sobre os acontecimentos da peça, não só através das letras, mas também pela sonoridade, melodias e ritmos, como conta

Mateus Ferrari: “A trilha sonora veste a personagem e ao ouvi-la você consegue localizar aquele ser”. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Diogo Cerrado não tinha experiência nos palcos teatrais e circenses. Sua carreira estava baseada no mercado musical, cantava em shows e bares. Mateus Ferrari é ator e já tinha feito trabalhos musicais e cênicos. Esta dupla conduziu a criação da trilha sonora ao vivo, sempre dialogando com a direção geral. Cerrado conta que inicialmente teve dificuldades para entender a música como elemento narrativo, já que não tinha experiência teatral:

Meu maior desafio foi perceber a música como elemento de dramaturgia, ou seja, ela tinha que estar a favor da história a ser contada, não era um item à parte, precisava estar contextualizada. Eu já tocava na noite, tinha um repertório vasto, já compunha. Mas nos shows a música está em primeiro plano. No teatro a música compõe uma parte do todo, precisa contribuir para o entendimento desta totalidade que é composta por atores, texto, ações, luz, figurino, entre tantas outras coisas. Neste contexto, percebi que a música, para mim, tem um papel fundamental no que tange à atmosfera que a cena se propõe. Então o grande desafio da música no espetáculo é conseguir estabelecer esta atmosfera, a qual o diretor tem interesse de colocar naquele momento para o público. Ficou mais fácil porque contávamos com Mateus, que já tinha esta experiência de criação para teatro. Se eu estivesse sozinho, teria dado muita “braçada”. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

As músicas ao vivo foram compostas pensadas para cada cena e o que elas queriam dizer. Inclusive, muitas vezes a composição sonora agia junto com os movimentos dos artistas, como foi o caso muito claro de uma cena feita com a atriz Cyntia Carla Santos onde ela contava parte de um passado denso de sua personagem, e o músico Mateus Ferrari dialogava com ela através do som do seu instrumento, um violoncelo:

Não era só uma música. Tinha partes musicadas na cena, mas tinha momentos que eram de diálogo mesmo. Ela falava e o instrumento respondia. Ou o violoncelo questionava e ela respondia. A luz só focava na atriz e no instrumento atrás dela. Eu usava um chapéu que cobria grande parte do meu rosto para que minhas expressões não interferissem na cena. A cena da Cyntia era isso, a gente “coloria” juntos. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Outro caso interessante descrito por Ferrari foi o da cena de *Madame Paitch* no tecido marinho. A equipe musical criou exatamente a partir dos movimentos. Em função da dificuldade de imitação da voz já mencionada anteriormente, a música criada tinha espaço para as respirações e dava ênfase aos movimentos acrobáticos como pode ser visto na entrevista de Ferrari sobre esta cena:

Outro ponto interessante da criação musical foi que a gente tinha a possibilidade de criar dentro das qualidades de movimentos do artista, como era a cena do tecido marinho. A gente teve que fazer a música de acordo com a dança que Súlían fazia, com sua sequência de movimentos e sem perder a dramaturgia. Sua personagem era a dona do cabaré e estava contando uma história. Isso tudo tinha que “casar”. Inclusive ela decorou a música a ser cantada a partir dos seus movimentos. Esta foi uma experiência que eu levei para outros trabalhos e para oficinas que ministrei. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

O processo da *Trupe de Argonautas* na criação do *De Paetês* seguia com várias experimentações, até que chegou um momento em que pudemos testar um pequeno modelo de cenas que já tinham um acabamento maior, na *1ª Mostra Zezito de Circo*, em 2007. Fomos convidados a participar dessa mostra, mas ainda não tínhamos o espetáculo pronto. Não queríamos apresentar os números isolados, então montamos um miniespetáculo com o material que já estava pronto. Criamos um roteiro dentro de um contexto e demos unidade cênica. Foi esta primeira experiência que nos encorajou e mostrou que aquele material cênico tinha potencial.

Figura 42 - Apresentação na *1ª Mostra Zezito de Circo*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Daniele Oliveira

Figura 43 - Apresentação na *I Mostra Zezito de Circo*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Daniele Oliveira

A apresentação no festival foi como um teste para nós. Usamos os números circenses que tínhamos mais prontos e os inserimos dentro de uma costura dramática, onde a personagem *Madame Paitch*, que era a dona do cabaré, contava através de narração um pouco da vida dos outros personagens e os conflitos e relações que havia entre eles. Em seguida a cada narração, vinha um número ou coreografia que retratava e complementava aquilo que ela havia contado. Era uma estrutura simples, mas que nos encorajou a seguir. Nesta ocasião pudemos avaliar como andava o processo e até mesmo averiguar a quantidade de material que possuíamos. Nesta apresentação já havia a presença da metalinguagem: os personagens apresentavam suas danças e números de cabaré dentro do espetáculo, misturadas com cenas que mostravam o dia a dia do puteiro. Nesse sentido, a peça teatral foi utilizada para mostrar, de forma ficcional, o show que estes personagens faziam dentro do seu dia a dia de artistas do cabaré, ou seja, utilizamos o próprio código teatral para demonstrá-lo, num processo em que a linguagem teatral se refere a ela mesma. Nesta ocasião, criamos um figurino improvisado com peças e adereços que tínhamos em casa. A apresentação aconteceu dentro de uma lona de teatro, onde vários outros grupos também se apresentaram no mesmo dia, por isso não havia

presença de nenhum elemento de cenário, apenas os equipamentos circenses aéreos de trapézio e tecido.

Figura 44 - Equipe que se apresentou na *I Mostra Zezito de Circo*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Daniele Oliveira

No início da criação deste espetáculo, havia uma vontade muito grande de levar outras sensações à plateia. Queríamos que o espetáculo se passasse em um espaço que propiciasse mais interação física e que se parecesse com um bar ou restaurante. Havia um desejo de que houvesse um serviço de bebidas e comidas, com possíveis garçons circulando durante o espetáculo para atender aos pedidos. Mas isso exigia uma grande organização das cenas, e um espetáculo que propiciasse uma liberdade de circulação de pessoas na plateia, pois o serviço de atendimento poderia atrapalhar a visão e concentração dos espectadores na cena. Era necessário ter um texto com formato mais fluido e que pudesse ser permeado, sem grandes incômodos, por possíveis espectadores falando alto, chamando o garçom, e desviando o olhar da cena para se servirem. Mas no formato em que fizemos, estas possíveis intervenções poderiam deixar o entendimento da peça comprometido. Também a organização de produção seria mais complexa, pois além de realizar a peça, seria necessário contratar uma equipe de

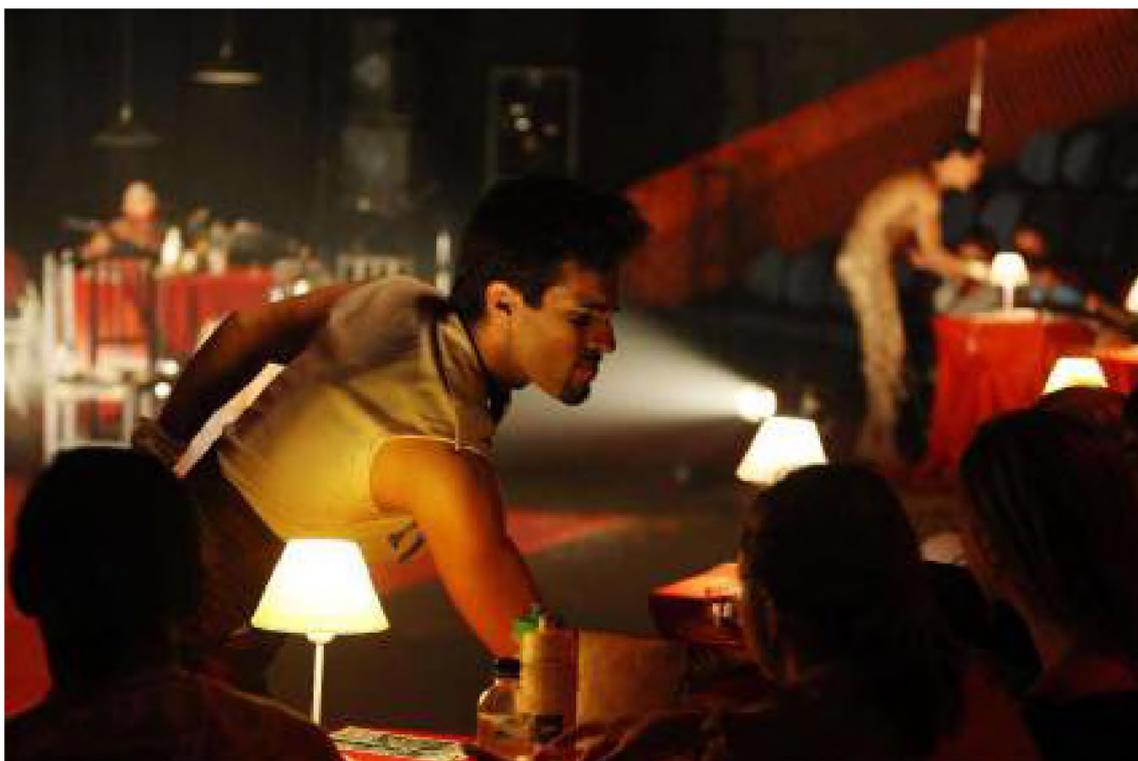
restaurante, garçons, atendentes. Fora que o espaço se tornou também um fator complicador, já que seria um local com estrutura de teatro e de restaurante também. Percebemos que para aquele momento do grupo essa ideia não seria viável. No entanto, decidimos manter algumas particularidades do formato inicialmente desejado. Decidimos por apresentar num espaço artístico alternativo, que era o Teatro Galpão do Espaço Cultural Renato Russo, em Brasília, que tem uma configuração sem arquibancadas e cadeiras convencionais. O palco poderia ser montado de várias maneiras, por não ter uma estrutura física fixa. Mantivemos a ideia de que pelo menos uma parte da plateia poderia assistir à peça acomodada em mesas e cadeiras, conservando um pouco da ideia inicial de um bar/cabaré. Na primeira montagem eram cerca de 8 mesas que acomodavam umas seis pessoas em cada. As mesas eram decoradas com tolas vermelhas e um pequeno abajur, que davam uma atmosfera propícia de bordel. Infelizmente não tínhamos verba e nem espaço físico para que todos pudessem desfrutar das mesinhas. Então a outra parte da plateia ficava em uma arquibancada que foi disposta para isso. Surgiu também outra ideia: logo no início do espetáculo os atores recepcionavam a plateia, criando desde o início uma sensação de maior intimidade e proximidade com plateia que entrava, portanto, alcançando uma sensação de que os espectadores seriam clientes deste cabaré. Nas primeiras cenas, os atores invadiam a área da plateia e serviam ao público alguns salgadinhos e uma dose de cachaça. Ou seja, mantivemos pelo menos um momento onde havia um pequeno serviço de oferecimento de aperitivo que os próprios atores realizavam. Sobre esta interação a artista Ana Sofia Lamas relata:

Tentamos criar um ambiente para fazer com que a plateia participasse do cabaré e se sentisse dentro do bordel. O fato de ter bebida e amendoim servido em cena trazia uma sensação de que eles tinham ido assistir um show, como numa boate, casa de *stripper*, alguma coisa assim. Sentados em mesas ambientadas, decoradas, com música ao vivo, que é um elemento que faz toda a diferença porque acolhe e aproxima. Tentamos fazer com que o público fizesse parte do espetáculo como clientes. (Entrevista realizada em 03 de agosto de 2019)

Outra questão importante do cenário era que ele precisava dialogar com os aparelhos circenses. O espetáculo exigia um amplo teatro, com bastante espaço de palco, em função da grande quantidade de aparelhos circenses e também da extensa movimentação e posicionamento dos atores. Apesar de ser um cenário relativamente simples e com poucos elementos, era uma montagem complexa para nossas condições na época. Eram muitos objetos, muitos aparelhos circenses aéreos que exigiam muito tempo para serem ancorados e ajustados. Necessitávamos de um técnico de segurança para a montagem de aparelhos circenses. Mas nas primeiras temporadas não tínhamos verba para isso, o próprio grupo se

encarregava desta tarefa meticulosa, pois qualquer erro poderia causar acidentes graves aos atores. Somente anos depois pudemos ter junto de nós um técnico para isso. Para nós, ainda era um espetáculo difícil de ser montado, nos aspectos de cenário, luz e equipamentos circenses e acabamos por chamá-lo ao longo das rerepresentações de “elefante branco”, como uma metáfora a algo encantador, mas difícil de transportar, considerando a verba que tínhamos e as condições disponíveis na época. Tanto que nunca conseguimos viajar com ele, pois exigia uma verba relativamente alta, também em função da quantidade de artistas em cena, que no início eram cerca de treze artistas dependendo da temporada, mais um operador de luz, dois operadores de canhão de luz, e no mínimo dois contrarregras e um produtor. Também sempre tínhamos a contribuição de pelo menos uma ou duas maquiadoras que nos auxiliavam. Ou seja, cerca de 21 pessoas na equipe, que podia variar conforme a necessidades.

Figura 45 – detalhe do cenário com as mesas a disposição da plateia



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Hermínio Oliveira

Ao longo do processo de montagem ganhamos um incentivo financeiro por parte do Edital 2007 do Fundo de Apoio à Cultura do DF para execução da peça, pois a princípio começamos a montagem por iniciativa particular. Portanto, com o projeto, já passamos a ter

uma data e um local para apresentar. Este incentivo financeiro foi essencial para a finalização do projeto e realização da peça. Mas não chegou a cobrir todos os gastos e necessidades, uma vez que possibilitou a realização de cenário, figurino e divulgação, mas não supriu o pagamento dos artistas envolvidos, que acabaram realizando o espetáculo sem serem recompensados financeiramente.

Figura 46 – Detalhe das mesas dispostas para uso da plateia



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

*A insegurança não é apenas legítima, ela é um ingrediente indispensável.*

*Anne Bogart*

## 2.4 Mares Revoltos - O Risco como Camada Dramatúrgica

Dentro do trabalho da *Trupe de Argonautas*, o circo sempre foi um dos pilares fortes de atuação. O risco se configura como uma espécie de dramaturgia em grande parte dos espetáculos circenses. Por isso sinto a necessidade de aprofundar nos conceitos sobre este termo. No livro *Segurança no Circo – questão de prioridade* (FERREIRA, 2015), é relatado que a palavra risco tem seu primeiro registro no século XIX, no idioma castelhano, *riesgo*, e estava mais relacionada a acidente, tendo pouca conotação ligada ao conceito de perigo. Era mais usada no sentido de dano, perda, ou até mesmo de ganho, já que também se pode ter o risco de ganhar. Desde então ganhou uma ambiguidade entre os sentidos positivo e negativo da palavra, se aproximando de ganhar ou perder. No entanto, apesar de no passado a palavra risco estar dentro desta dualidade, na atualidade acaba sendo mais utilizada no aspecto negativo. Já Aristóteles analisava o conceito de risco como uma aproximação com algo que pudesse sair do previsto e se aproximasse de algo negativo ou terrível. (ABBAGNANO, 2000, p. 859)

Dentro desta dualidade de conceitos para o risco vamos abordá-lo no sentido que está relacionado ao perigo, ou seja, algo que pode sair do previsto e possivelmente deixa de ser controlado, portanto algo negativo. Dentro desta perspectiva, podemos admitir o risco em qualquer situação ou dimensão da vida, como na economia, tecnologia, saúde, direito, também como nas artes, inclusive nas atividades circenses. A expressão “viver é correr risco” ilustra bem o como convivemos com risco cotidianamente, sem às vezes nem perceber. O risco no circo compreende vários aspectos, como possibilidade de instalações elétricas incorretas, principalmente no caso de circo itinerante, incêndios na lona, acidentes gerados por aparelhos circenses mal ancorados, mas no caso deste trabalho vamos abordar principalmente a possibilidade de falha humana na execução de um número artístico/acrobático, ou até mesmo da incerteza de conclusão com total eficácia daquele movimento que tanto foi ensaiado e que gera a possibilidade e o perigo de não ser concluído com a exatidão para a qual foi treinado. E aí, nesse caso, risco se transforma em sinônimo de incerteza. E o produto do risco pode ser um provável acidente.

Entende-se por acidente um fenômeno não intencional, advindo de uma situação de risco, que pode suceder de inúmeras causas, ou seja, não vem de um fator isolado e sim de um entrelaçamento deles. Mas reconhecemos que os acidente nunca poderão ser zerados e totalmente impedidos de acontecer, principalmente pelo fato de que são resultados de

inúmeros motivos e suas combinações, tornando impossível controlar todos os fatores, mas principalmente em função da falibilidade humana. Os acidentes podem causar danos morais, psicológicos, financeiros, sociais, materiais, ambientais, mas neste caso nos interessa abordar principalmente os danos físicos, como será relatado mais tarde no exemplo da lesão sofrida pela acrobata Karen Sakayo, que fez parte da *Trupe de Argonautas* e teve sua carreira interrompida por um acidente.

No entanto, muitas vezes a percepção do risco é modificada pela rotina e o hábito de fazer certas manobras dentro do circo, fazendo com que a equipe deixe de usar equipamentos de proteção individual, que muitas vezes são deixados de lado por um excesso de segurança de já ter executado aquele serviço inúmeras vezes. O artista também pode não estar atento aos sinais do próprio corpo e, esgotado por um treinamento, repeti-lo até a exaustão, correndo o risco de errar por fadiga ou de executar um número que já realiza há anos sem usar equipamentos de segurança que possam evitar lesões graves numa possível queda ou descontrole do movimento.

Vale ressaltar também a diferença entre risco passivo e ativo, e para isso serve um exemplo: um técnico de montagem está executando a instalação de um equipamento aéreo circense num galpão de treinamento. Usa uma série de ferramentas para isso. Ele corre o risco de desequilibrar da escada já que não fez a ancoragem do seu próprio corpo numa estrutura segura. Neste mesmo momento, uma pessoa pode estar passando no momento perto da escada e sofre colisão do corpo do técnico em cima de si. Nesse caso, o técnico corre riscos ativos e o transeunte, riscos passivos.

O artista circense se expõe deliberadamente à incerteza da execução de seu número quando decide realizar manobras de risco que vão chamar a atenção do espectador e deixá-lo numa grande tensão e expectativa. A exposição deliberada ao risco esteve continuamente presente na arte circense e suas produções ao longo da história.

O circense está exposto ao risco tanto na sua execução nas apresentações quanto em seu treinamento. Quando começa a praticar uma técnica antes não explorada, ou até mesmo um movimento que até então não tinha pleno domínio e que agora quer acrescentar ao seu repertório de criação, o artista começa a se expor ao risco deliberadamente para conseguir novos desafios. Philippe Goudard<sup>65</sup> (2009) nos ajuda a entender as etapas do risco dentro do ambiente do treinamento circense e que pode ser estruturado em quatro fases.

---

<sup>65</sup> Artista, autor, produtor e intérprete de cerca de 40 shows de circo desde o início da década de 1970. Ele também é ator e diretor de teatro. É professor universitário, doutor em medicina e artes cênicas, pesquisador e dirige o programa "Circo: história, imaginário, prático" na Universidade Paul-Valéry Montpellier 3 na França.

Fase um – A Descoberta: Exploração da técnica, contato com equilíbrios e dificuldades, a partir da imitação de movimentos. Já nesta fase se condiciona a iminência do risco. Fase dois – O Controle: É a fase onde um acrobata consegue repetir várias vezes um mesmo movimento, ou consegue manter-se em equilíbrio numa posição na corda bamba, ou manter uma figura por algum tempo utilizando força muscular. Ele procura resolver as desestabilidades através da repetição da técnica. É uma fase que possibilita ao circense reexperimentar o risco se necessário. Fase três – A Virtuose: É a etapa em que o acrobata tem o domínio para se colocar em posição de equilíbrio e se retirar desta situação conforme sua escolha. Momento em que o artista tem controle sobre o movimento e, por isso, pode modificar a estrutura através de mudanças de velocidade, ritmo, amplitude. Ele é capaz de acrescentar novas ações e modificar a base daquilo que já é conhecido, criando surpresas e novas dinâmicas, novas figuras, para um movimento pré-estudado e manipulado. É um momento propício à criação artística e ao desenho da cena. É a capacidade de improvisação e essa liberdade de ação que propiciam a interpretação e a inserção de ações que antes eram muito mais atléticas para um contexto cênico. Neste caso, uso o termo improvisação sob a ótica de Viola Spolin (1997), definido como uma abertura para jogar, para entrar em contato com o ambiente e o outro, impressa numa vontade de experimentar.

Vale ressaltar que todas essas etapas de conquista de uma técnica demoram um bom tempo de treinamento para serem alcançadas e chegar a um estado de risco mínimo requer dedicação

Dentro da terceira fase, onde se tem maior domínio, também ocorrem erros, porque se somam mais qualidades ao movimento, mais informações estão na cabeça do artista, o que dificulta o desenrolar da acrobacia.

Portanto, Ferreira<sup>66</sup> afirma que em geral o artista circense está sempre à procura de novos movimentos mais complexos e arriscados ao longo do seu treinamento e para gerar sensações mais intensas nos espectadores:

Entender, mesmo que parcialmente, os motivos que levam um artista circense à busca constante de movimentos, truques, performances mais difíceis (complexas) e, por conseguinte, mais arriscadas, foi uma estratégia para compreender as questões de segurança. O ato de ousar, de jogar com o risco, aproxima a ação do artista de seus próprios limites, construindo uma tensão entre suas conquistas e aquelas que ainda pode conseguir, objetivando provocar emoções e impressões cada vez mais impactantes. (FERREIRA, 2015, p. 32)

---

<sup>66</sup> Diego Leandro Ferreira é mestre em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas. Tem como principais áreas de estudo: Educação, Educação Física Escolar, Esportes e atividades de Aventura, Circo, Segurança no Circo e Treinamento Esportivo.

Nas práticas circenses, quase sempre estamos tentando vencer nossos limites. Segundo Ferreira, um acrobata quase nunca está satisfeito com aquele truque já dominado. Ele busca novos desafios, o que quase sempre implica em superar limites do medo e colocar seu próprio corpo em risco. Uma vez que ele alcançou um movimento, ou acrobacia que almejava, ele parte para outra acrobacia que ainda não consegue realizar.

Isso se via claramente no espetáculo *De Paetês* e outras peças do grupo com esta vertente mais acrobática. Sempre eram sugeridas pelos próprios atores mudanças nas suas sequências acrobáticas nos intervalos entre uma temporada e outra. Porque, uma vez vencido o desafio de se apropriar e realizar um movimento considerado complexo, os artistas da *Trupe* queriam evoluir o número. Neste caso, quase sempre eles propunham mudanças e logo começavam a treinar algo mais difícil para substituir o que já estava dominado.

Além disso, a dor e a fadiga muscular são uma constante na vida de quase todos os circenses, que têm que aprender a lidar com isso para continuar o processo de criação e treinamentos. Isso também configura uma relação com o risco, já que o corpo fica extenuado, levando a maior probabilidade de erros nas manobras do artista, que repete várias vezes um movimento em seu treinamento para melhorar sua execução, ou até mesmo realiza várias apresentações em um só dia, como se dá muitas vezes nos circos itinerantes.

Por isso, o circo é considerado por alguns autores como a arte do risco, que serve de motor para gerar medo, mas também arrebatamento, ainda mais quando envolve a integridade dos artistas. Portanto, a instabilidade e incertezas do risco são exploradas em cena e são tanto um elemento artístico quanto um fator explorado mercadologicamente. O risco gera adrenalina no público, que responde com fascínio ao que vê.

Muitas vezes, o artista inclusive simula o risco através de pequenos descontroles ou desequilíbrios para tornar a ação mais verossímil para o público. Assim, o artista demonstra o risco real que está em jogo, sem necessariamente se expor.

A constante situação de desequilíbrio na qual os artistas se colocam ao executar acrobacias e as condições extremas do corpo desenvolvem qualidades neuromotoras que se transformam em uma linguagem específica destes artistas, e deste modo as condições de risco se tornam de certa forma uma estética circense. O espetáculo circense é composto por tensões de expressividade. No circo tradicional, as alternâncias dos números e das situações de estabilidade e de instabilidade sugerem uma dramaturgia do risco<sup>67</sup>. Com este termo me refiro

---

<sup>67</sup> Desenvolvo o termo dramaturgia do risco a partir de duas ideias, a primeira elaborada por Goudard de *estética do risco* e a segunda por Wallon sobre *arte do risco*.

às tensões físicas e ao iminente risco em que o artista circense quase sempre se coloca, ao sugerir com suas acrobacias que sua integridade física está sendo colocada à prova. Há um confronto entre a qualidade técnica corporal do artista e a possível situação de risco que ele corre ao executar um movimento acrobático. Raphael Balduzzi afirma que

Os números circenses constroem uma narrativa da presença do risco. Existe uma linha que pode ser escolhida ao passar de cenas menos arriscadas ou de mais riscos, ou de criar momentos de ápice de tensões, ou seja, planejar o espetáculo a partir de um risco real da integridade dos artistas. Diante disso, eu percebo que há uma narrativa desenhada por momentos que passeiam pela dança virtuosa, depois uma dança acrobática seguida de uma dança no plano aéreo, e é inevitável que se perceba a construção dramática pelo viés da técnica circense. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019)

Esta dramaturgia do risco está intimamente ligada com a recepção do público, no sentido que este reage e teme pela segurança do artista ao executar uma ação complexa, e torce para que a acrobacia seja concluída com perfeição. Ao final, o espectador comemora o êxito do artista. No circo tradicional, um número de acrobacia solo de grande tensão poderia vir seguido de um irreverente número de palhaço para aliviar as tensões, depois continuar com um número mais suave de contorcionismo e, provavelmente, o espetáculo acabaria com um exuberante número muito difícil, executado por vários acrobatas num trapézio de voo, onde o erro de um pode comprometer a segurança de uma série de outras pessoas, ou seja, um grande final dramático. Esta sequência de números poderia ser entendida como uma dramaturgia do risco.

E uma das questões amplamente discutida e pertinente na expressão artística circense é o fato de o risco no circo ser uma forma de expressão. Segundo Philippe Goudard (2009, p. 29-30): “A proeza do artista de circo está intimamente ligada à superação de si com a ruptura permanente se seu equilíbrio vai muito além da cena. Correr o risco é indispensável para praticar as artes do circo.” Ainda segundo Goudard (2009), não existe circo sem risco, o acrobata se põe em posição de desequilíbrio para que seu corpo execute um veloz deslizar sobre o tecido, ou após o salto, no momento em que precisa reorganizar seu corpo para pousar suavemente sobre o solo, ou quando rearranja suas estruturas musculares e pontos de equilíbrio para carregar outros corpos. Como afirma Emmanuel Wallon (2009, p. 18), “Seja mantido ou não por um fio narrativo, o espetáculo de circo procede de um encadeamento de pequenos dramas no qual o corpo é o mecanismo, o vetor, o quadro, enfim, o ator e seu teatro.” Ou seja, o espírito circense é caracterizado por uma exigência de presença física intensa, devido ao grande risco de suas performances. No circo tradicional, fica mais claro que o risco é o grande tema que permeia o espetáculo e o motor de encontro com o público.

Já no dito novo circo, esta dramaturgia do risco é um pouco diluída pela dramaturgia de inspiração teatral, mas não por isso inexistente. Há uma tendência a espetáculos menos fragmentados, perdendo um pouco esta sensação de instabilidade dramática gerada pelos números particionados. Quando uso o termo dramaturgia de inspiração teatral, quero dizer quase tudo que compõe o teatro e que é capaz de induzir significados, como o texto, o cenário, o figurino, a iluminação; todos estes elementos que contribuem para as camadas narrativas do espetáculo, levam outras emoções e significados à plateia e desfocam a sensação de tensão causada pelo risco dos números tradicionais circenses.

Para Goudard (2009), no circo tradicional, a dramaturgia da cena se fundamenta na sucessão de façanhas e o número segue com o artista se superando a cada novo feito, afastando-se da fronteira do possível. No novo circo, o risco deixa de ser o primeiro plano e a dramaturgia da cena toma outro formato de supremacia da narrativa teatral sobre a linguagem do desafio. A dramaturgia se aproxima do poético e rompe com o encadeamento sequencial de virtuosismos.

Ou seja, no circo tradicional não há uma história linear e convencional para contar. A dramaturgia se define em grande parte pela sucessão de sensações provocadas na plateia através do risco físico a que os artistas se submetem. Somente algumas cenas costumam contar uma história que se encerra na própria cena, como nos números de palhaçaria. A narrativa acontece nas sucessões de destrezas acrobáticas, que vêm sempre apresentando um truque mais difícil de executar, até chegar na máxima complexidade. Já no novo circo, costuma-se usar uma linha narrativa para amarrar as cenas.

Portanto, como diretora e responsável por liderar a criação dramática, desenhei o espetáculo *De Paetês* ao imaginar a receptividade do espectador e como ele receberia um número após o outro dentro da qualidade de tensão gerada pelo risco.

*De Paetês* não pode ser encarado como circo tradicional, mas em muitos aspectos se assemelha, já que tem números definidos que são costurados por uma dramaturgia que narra a história de cada personagem. Ele não é necessariamente um espetáculo fragmentado, mas sua linha de continuidade é tênue, já que cada personagem se apresenta através de um número circense. Arrisco dizer que alguns números poderiam ser apresentados isoladamente da peça sem perder totalmente seu significado.

Portanto, os gráficos de tensões a que me referi, que de fato eu desenhava no papel, tinham a intenção de verificar a possibilidade de cenas muito intensas e arriscadas não estarem muito próximas umas das outras, com o intuito de diluí-las entre cenas mais teatrais, quase como cenas de transição. Minha intenção era termos um gráfico de intervenções

circenses distribuídas pela peça e que os números mais arrebatadores ficassem para o grande final, deixando o público extasiado, como ocorre muito em circos tradicionais, onde as cenas mais desafiadoras ficam para o encerramento. Nesse gráfico, eu também verificava se os números circenses não estavam ficando muito condensados em somente um momento da peça, gostaria que ficassem bem diluídos na narrativa. No caso do *De Paetês*, havia quatro cenas realizadas em tecido acrobático e eu não tinha intenção de que elas ficassem muito próximas uma da outra para não cansar o espectador com números usando o mesmo elemento, mesmo que usado de formas diferentes.

*Os obstáculos físicos, quando enfrentados com o tipo certo de entusiasmo, podem produzir resultados espantosos. A dimensão do obstáculo determina a qualidade da expressão.*

*Anne Bogart*

## 2.5 Homem ao Mar - Acidentes e Substituições de Integrantes

Os *Argonautas* da mitologia grega tiveram vários desafios em sua viagem à Cólquida. Passaram por tormentas no mar, encantos de sereias, ataques, saída de alguns heróis, como *Hercules*, que precisou seguir uma nova aventura, e até mesmo a perda de alguns tripulantes. Assim, cheia de entraves, foi a criação da peça *De Paetês*.

Muitas foram as interferências que mudaram o percurso do processo e até mesmo da dramaturgia da peça. Vale a pena citar aqui as lesões ocorridas, a gravidez da artista Iara Zannon e um acidente ocorrido com Karen Sakayo, além de entradas e saídas de profissionais por motivos pessoais.

Foram muitas as entradas e saídas de integrantes da peça *De Paetês* durante a montagem, como por exemplo Caetano Maia, Chico Bruno e Rodrigo Lélis que saíram do grupo, o que influenciou em modificações dramatúrgicas e estruturais da peça. Um pouco depois que eles saíram do processo, o integrante Pedro Martins, que estava viajando a trabalho por três meses, retornou. Enquanto viajava, Pedro acompanhava as propostas e trabalhos de longe, dava algumas contribuições, mas claro que não era com a mesma intensidade dos artistas que estavam presentes. Nós já pensávamos em tê-lo na peça de alguma forma, mas ainda não sabíamos como. Foi quando algumas características e ações dos personagens de Caetano Maia e Rodrigo Lelis foram incorporadas a um novo personagem em construção por Pedro Martins, que seria o faxineiro *Arlindo Paixão*. O fato de Martins ter se mantido conectado com a construção da peça mesmo à distância ajudou muito. *Arlindo* era um homem simples, com pouco estudo, que havia chegado ao cabaré através de um anúncio de emprego no jornal para trabalhar como faxineiro. Ele tinha grande relação na estória com o personagem *Marco Antônio/Dolores*, porque se apaixonou por uma mulher, que na verdade era homem. *Arlindo* sempre estava em busca de agradar sua amada que tentava se desvencilhar das investidas dele, como mostra a foto a seguir:

Figura 47 – Cena do espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Outra relação forte se estabeleceu quando Rodrigo Amazonas entrou no grupo e foi criado seu personagem, *Radagásio*. Este “monge” fazia um treinamento pessoal enquanto tinha longas conversas com *Arlindo* a respeito da dificuldade de manter sua integridade dentro de suas crenças mesmo morando temporariamente em um bordel, pois tinha feito uma promessa de não se envolver com mulheres. Uma cena<sup>68</sup> usando elementos circenses foi criada para representar esta situação: ambos falavam das tentações pelas quais *Radagásio* tinha se proposto a passar ao decidir morar num bordel a fim de provar que era mais forte que o desejo carnal que sentia. O personagem *Arlindo* o ajudava no treinamento, enquanto aconselhava o “monge”. Estas posições de meditação eram figuras acrobáticas que exigiam muita força e equilíbrio de ambos os artistas. Todo o treinamento de *Radagásio* era pretexto dramático para inserção das habilidades acrobáticas que Amazonas já tinha antes de chegar ao grupo e que queríamos muito inserir na peça. Para isso, foi construído um novo equipamento circense, no formato de uma cadeira metálica, bem reforçada e com vários buracos em sua estrutura, além de barras de metal extras, onde o artista pudesse apoiar partes do seu corpo, principalmente pés e mãos, a fim de encontrar posições e movimentos corporais de extremo desequilíbrio e força. Essa cadeira era um local onde o personagem *Radagásio* fazia suas atividades, que sugeriam um treinamento físico e/ou uma meditação ativa, muitas vezes com a ajuda do personagem *Arlindo*. Até mesmo porque, tecnicamente, muitos movimentos só eram possíveis com o contrapeso do corpo de Pedro Martins como mostra a figura na próxima página.

A fim de dividir a cena com Rodrigo, Pedro Martins precisou se debruçar em técnicas de força para realizar movimentos circenses nesta cadeira que ele nunca havia experimentado. Apesar de Pedro já ter um ótimo condicionamento físico, devido a inúmeros outros treinamentos, não foi fácil aprender uma nova técnica. Cada novo aprendizado no circo exige um bom tempo de dedicação.

---

<sup>68</sup> *Link* de vídeo desta cena ou no *QR code* em anexo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XT1KOqkTVQs&t=10s>

Figura 48 – Cena do espetáculo *De Paetês* com acrobacias na cadeira



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Magno Junior

Ou seja, muitas vezes a dramaturgia foi definida por uma necessidade circense, como no caso da cena de amizade de *Arlindo* e *Radagásio*. Neste número circense precisávamos de um outro artista dando suporte e contrapeso nas acrobacias de Amazonas. Por isso, surgiu a ideia de colocar Pedro Martins contracenando e seu personagem em diálogo com o personagem de Rodrigo Amazonas. Ou seja, foi por uma necessidade técnica circense que se criou uma relação dramática entre estes dois personagens. O contrário também se dava, quando acrobacias vinham contribuir com a ideia escrita, como no exemplo já citado da cena da Perseguição, onde foram criadas acrobacias para demonstrar o amor enlouquecido de *Arlindo* por *Dolores*, a ponto de se jogar, saltar, passar por cima de outras pessoas literalmente, criando estruturas acrobáticas, para chegar perto de seu amor, como pode ser visto nas fotos a seguir:

Figura 49 - Espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo

Figura 50 - Espetáculo *De Paetês*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Outro fator que modificou muito o caminho que trilhávamos na construção da peça foi a gravidez da artista Iara Zannon. Iara é acrobata de formação, com foco em acrobacias aéreas. Foi integrante fundadora do grupo, fez parte do espetáculo *Colcha de Retalhos* e começou o processo de criação da peça *De Paetês*. Ela seria uma personagem puta e dançarina, que teria uma certa rivalidade com a personagem de Ana Sofia Lamas (*Violet del Visúvio*), disputando a atenção de todos dentro do cabaré. Em algum momento veio a ideia de elas serem irmãs, mas foi descartada e reformulada para serem parceiras de show dentro do cabaré. Elas tinham que elaborar e realizar números juntas e uma sempre tentava chamar mais atenção do que a outra. Ou seja, disputando para serem a melhor, com o objetivo de terem mais regalias dentro do estabelecimento junto à *Madame Paitch*, dona do cabaré. Além disso, elas queriam chamar mais atenção dos clientes. Para isso, cada uma delas buscava atrapalhar o trabalho da rival.

Iara Zannon e Ana Sofia Lamas já tinham um histórico de treinamento e criação juntas, pois antes entrada na *Trupe de Argonautas* faziam parte de outro grupo chamado *Engenho Arte Circense*, grupo exclusivamente de criação de números circenses, como citado no início do texto. Elas já tinham habilidade e um treinamento específico de tecido acrobático feito em dupla. Queríamos muito aproveitar esta técnica, por isso começaram a adaptar uma sequência de movimentos que já fazia parte do repertório delas. Mas isso acabou não se concretizando.

No meio do processo, Iara Zannon engravidou e teve que sair da construção da peça. Já havia muitas cenas desenvolvidas, inclusive uma cena de dança e acrobacias no solo e que terminava no tecido feito em dupla, em que o foco era esta rivalidade. Iara Zannon chegou a se apresentar na *I Mostra Zezito de Circo*, onde experimentamos algumas cenas. Com a barriga crescendo, já sabíamos que não seria possível continuar a desenvolver o trabalho com ela, já que exigia um desenvolvimento acrobático arriscado para sua condição. Ainda tentamos criar outras cenas e testar outras habilidades circenses que fossem possíveis a Zannon naquele período, como ela mesma relata:

Como eu engravidei, não podia fazer o tecido com a Ana Sofia. Busquei objetos que tivessem ambientação com cabaret e que pudessem me inspirar e servir de base para construção de algo. Tentei criar uma cena onde eu faria malabares com sutiãs. Eu treinei bastante tempo, mas foi uma experimentação que não deu muito certo. Depois vi um número num vídeo e me inspirei para realizar malabares com bola de sinuca dentro de uma champanheira, uma espécie de vasilha em semi-circulo para manter o champanhe resfriado, mas que no caso seria usado com as bolinhas dentro. (Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2020)

A estória de intrigas da personagem de Zannon acabou por ser transferida para a personagem de Livia Bennet (*Dalila de Los Angeles*), que, além das características que já haviam sido criadas para ela, ainda assumiu este papel de rival da personagem de Ana Sofia (*Violet del Visúvio*). Bennet não tinha treinamento em tecido e como esta cena de briga começava numa coreografia acrobática no chão e terminava com acrobacias no tecido feito em dupla, ela foi modificada. Livia e Ana Sofia faziam a parte no solo que se manteve com o propósito de rivalidade. E o número de tecido em dupla passou a ter outro contexto ao ser realizado por Amazonas representando um enlace amoroso com a personagem de Ana Sofia Lamas A foto desta cena está na próxima página.

Ou seja, o antigo número usado no espetáculo *Colcha de Retalhos* foi reelaborado para o *De Paetês* e pela segunda vez modificado em função da gravidez de Zannon. Outras modificações acrobáticas foram necessárias, já que o corpo masculino de Amazonas era muito diferente de Zannon. No número antigo, Ana Sofia sustentava o peso de Iara em vários momentos do número, na linguagem circense ela portava ou era portô de Zannon. No novo número, Rodrigo Amazonas e Ana Sofia revezavam a posição de portô na cena. O curioso de toda etapa de construção desta cena foi como grandes partes desta coreografia acrobática foram reaproveitadas em outro momento para outras necessidades.

Devido à gravidez e a proximidade do parto com a estreia, Zannon saiu do processo como artista do palco e continuou a nos acompanhar nos ensaios, dando opiniões e sugestões. Além disso, assumiu a assistência de direção junto com Sara Mariano. Nesta função, Zannon contribuiu principalmente com seus conhecimentos acrobáticos. Ela colaborou, inclusive, na transição de suas cenas para os outros integrantes, Bennet e Amazonas. Além disso, ela contribuiu demais na construção de sequências de movimentos da cena de tecido acrobático realizada por Raphael Balduzzi e também na minha cena no tecido marinho, como já mencionado. Iara Zannon recorda destes momentos de assistência de direção que foi assumida posteriormente:

Apesar de minha contribuição ser mais ligada à parte circense, eu ajudava as pessoas a buscarem a emoção da cena junto ao movimento acrobático envolvendo todo o corpo, ou seja, alcançarem a expressão nos pés, mãos, pescoço, todas as partes dentro de um envolvimento cênico. Não era só subir no aparelho, fazer o número e descer. Tinha todo um contexto cênico, de sensação e emoção a ser empregado em cada movimento. (Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2020)

Figura 51 – Cena do tecido em dupla realizado por Ana Sofia Lamas e Rodrigo Amazonas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Hermínio Oliveira

Figura 52 – Cena do tecido em dupla realizado por Ana Sofia Lamas e Rodrigo Amazonas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Hermínio Amorim

Figura 53 – Cena do tecido em dupla realizado por Ana Sofia Lamas e Rodrigo Amazonas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

A colaboração das duas assistentes de direção foi essencial, pois como eu estava em cena, muitas vezes precisei do auxílio delas na tomada de decisões de direcionamento. Zannon só saiu do processo quando ganhou bebê e de fato não pôde mais acompanhar. A atriz Sara Mariano também nos acompanhava na função de assistente de direção com um olhar mais cênico. Como eu estava em cena, eu usava todo tipo de recursos para dirigir, e Mariano e Zannon foram essenciais. Em cenas que eu precisava estar atuando, elas eram meus olhos. Todos os dias elas eram instruídas por mim a focar em alguns quesitos das cenas. Acabava o ensaio e elas relatavam tudo o que tinham visto, discutíamos sobre os pontos a serem trabalhados e eu levava para o ensaio seguinte.

Outro recurso que usei muito foi gravar trechos do ensaio que eu não podia acompanhar de fora porque precisava contracenar. Eu assistia em seguida, fazia anotações e observações que relatava aos atores no ensaio seguinte. No entanto, toda a estrutura da peça foi pensada para que eu pudesse acompanhar a maior parte das cenas. Meu personagem tinha o mínimo de atuação contracenando com os outros, exatamente para poder ensaiar por partes cada cena.

Outra questão muito forte que gerava inúmeras dificuldades de andamento na criação e até na circulação da peça *De Paetês* e todos os outros espetáculos do grupo eram os traumas físicos gerados por acidentes ou por desgastes corporais ao longo da atividade profissional. Ao longo destes anos, muitos artistas se contundiram seriamente, nos obrigando a rever o espetáculo, adaptar os movimentos e cenas. Chegamos a ter que cortar até mesmo trechos da peça. Já na primeira temporada da peça *De Paetês*, a atriz Lívia Bennet se lesionou, não por acidente ou pancada, mas por desgaste corporal mesmo. Devido ao treinamento intenso, ela acordou com a musculatura do pescoço tensionada e impossibilitada de executar vários movimentos. Portanto, tivemos que cancelar o segundo dia da temporada para que a atriz e bailarina Juliana Drummond pudesse lhe substituir. Juliana Drummond teve um dia para aprender e se adaptar ao personagem. Além disso, ela não tinha treinamento acrobático para realizar todas as cenas de Bennet, portanto vários trechos da peça foram cortados, mesmo com a substituição.

E não foram poucos os momentos de crise do espetáculo em função de os artistas se lesionarem. E foram muitas substituições feitas às pressas por não termos condições financeiras de treinarmos anteriormente os artistas substitutos para que acompanhassem todo o processo. Somente em 2012, quando já sabíamos que Lívia estava anteriormente machucada e com poucas possibilidades de conseguir se recuperar a tempo, é que planejamos previamente a substituição. Nesta ocasião, tivemos o desafio de começar os ensaios com a

artista Lívia Bennet com lesões no quadril ocasionadas pelo desgaste gerado pela frequência de atividades físicas, mas já chamamos a atriz e dançarina Júlia Gunesch para acompanhar, treinar junto e ser sua possível substituta. Durante todo o tempo, tivemos esperança de que Bennet se recuperasse. Mas precisávamos ter um plano para caso isso não acontecesse. Lívia precisaria passar por um tratamento longo para poder voltar a suas atividades normalmente. Gunesch tinha qualidades técnicas muito diferentes de Bennet. Bennet era bailarina de dança contemporânea, acrobata e atriz. Gunesch também era atriz, e bailarina de dança do ventre e dança de salão, mas não tinha experiência em práticas acrobáticas. Ou seja, nosso desafio foi grande, porque tivemos que adaptar todas as cenas para sua realização. As cenas foram tão modificadas, ao ponto de nem parecerem as mesmas em termos de movimentações no palco. Somente o enredo da cena, as situações e contextos permaneciam os mesmos. Mas todas as coreografias e marcações corporais foram modificadas para se adaptar as técnicas que Gunesch possuía. Uma das cenas que era coreografada e bastante acrobática passou a ter uma versão com técnicas de dança de salão e influências de *tribal fusion*, que é uma variação contemporânea da dança do ventre. Por fim, Lívia Bennet se recuperou e pôde realizar o espetáculo, mesmo com todas as cenas praticamente recriadas e adaptadas para Gunesch. Logo decidimos que Júlia Gunesch também entraria em cena, mas com uma participação menos expressiva e com um novo personagem que não existia na montagem original.

Neste mesmo ano, também substituímos<sup>69</sup> o artista Diogo Mafra, que já tinha entrado no lugar de Rodrigo Amazonas anos antes. Mafra saiu do grupo em 2011 para se dedicar exclusivamente à sua carreira de músico. Em 2012, convidei Luciano Czar para substituir Mafra no personagem de *Radagásio*, o “monge”. Este também foi um desafio já que Czar tinha um ótimo trabalho físico, mas nunca tinha treinado as técnicas que eram usadas na cadeira acrobática. Portanto, a cena também passou por modificações e Pedro Martins passou a ter maior participação acrobática na cena cobrindo o que Czar não conseguiu realizar. A sequência acrobática que Mafra fazia foi modificada e dividida entre os dois artistas, Pedro e Luciano. Também houve uma intensificação das características humorísticas da cena, tirando assim a maior relevância do aspecto acrobático virtuoso e chamando mais atenção para a comicidade dos atores. Todas estas adaptações sempre foram momentos de tensão. Cada vez que um ator se machucava era quase impossível fazer uma substituição sem que muitas mudanças na peça fossem realizadas, o que demandava muito tempo para adaptações e as perdas qualitativas no espetáculo pareciam muito grandes com os cortes que se faziam

---

<sup>69</sup> Vídeo do treino de Mafra no *QR code* em anexo ou no *link*: <https://youtu.be/gUF11oGIJe0>

necessários. Por outro lado, havia ganhos também, já que cada novo ator somava seus conhecimentos ao espetáculo, gerando novas possibilidades.

Mas com certeza o maior problema que tivemos foi o acidente sofrido por Karen Sakayo, pois não somente mudou o rumo do processo de criação, mas também abalou as estruturas do grupo. Naquela época da montagem do espetáculo *De Paetês*, ela havia sido contratada, junto com outra equipe de Brasília, para fazer um número aéreo em um evento, onde sofreu um acidente ao executar sua performance na lira. Era comum entre nós sermos contratados individualmente para realizar números circenses em festas e eventos em geral. Nessa ocasião seu equipamento se desprendeu da amarração durante sua apresentação. Ela despencou de aproximadamente 6 metros de altura e sofreu uma lesão em sua coluna, que a levou à paraplegia.

Este acontecimento mudou a relação que tínhamos com a segurança dos integrantes. É verdade que, na medida do possível, sempre fomos muito cuidadosos com a montagem e manutenção de nossos equipamentos circenses, mas a exigência ficou ainda maior. Adquirimos novos equipamentos de segurança, como colchões para amenizar e amortecer possíveis quedas nos treinos e nos espetáculos, o que não é comum, já que se tem a ideia errônea de que a cena tem mais valor quando o artista está exposto a riscos mais intensos ao não usar equipamentos de segurança. Esta ideia muitas vezes vem da plateia, como também dos acrobatas, que acreditam que serão mais valorizados assim. Acreditam que se colocarem equipamentos estarão demonstrando que não confiam em si mesmos e em suas habilidades. Ou seja, muitas vezes os números circenses são mais admirados quando o artista se coloca em situação de maior risco. No entanto, isso vem se modificando ao longo do tempo à medida que surge uma consciência maior sobre a necessidade de preservação da integridade do artista.

Karen sofreu um acidente em cujas causas e possíveis riscos ela não teve participação direta, portanto participou de um risco passivo, conforme abordado nos conceitos anteriores. Um técnico estava responsável pela montagem dos aparelhos circenses aéreos na estrutura arquitetônica da sala onde seriam realizadas as apresentações. A lira onde ela faria sua performance se desprendeu da estrutura do teto e ela caiu junto com o aparelho. Ou seja, o aparelho foi preso de forma errada, gerando sua soltura. Também não havia colchões de proteção e nenhum tipo de equipamento de segurança. Na época, Karen Sakayo também não teve os primeiros socorros prestados de maneira adequada. Nesses casos, o acidentado deve permanecer imóvel e todos ao redor devem se afastar e garantir que ele não se mova até que os socorristas especializados cheguem ao local. A locomoção do acidentado precisa ser feita

de maneira adequada, para evitar que sua estrutura óssea e sua coluna não sejam deslocadas. Mas não foi isso que aconteceu. Com receio de que ela fosse pisoteada, já que o ambiente estava lotado de gente, uma pessoa que estava no evento e presenciou sua queda a retirou do chão em seus braços, sem antes imobilizá-la. Isso pode ter prejudicado ainda mais suas condições físicas.

Em vários relatos citados no livro *Segurança no Circo – Questão de prioridade* (2015), veem-se exemplos de acidentes onde existiram falhas na ancoragem dos equipamentos, que a princípio devem ser checados diariamente e por diferentes profissionais, pois “as normativas internacionais indicam que a atenção às vítimas de traumas (acidentes) graves deve ser realizada por especialistas no local do sinistro, e que até que isso ocorra o espetáculo deve ser interrompido”. (FERREIRA, 2015, p. 56). Neste mesmo capítulo do livro são apresentados inúmeros casos onde o socorro não foi feito por pessoas qualificadas, em função da pressa de retirada da vítima a fim de não criar alarde e não interromper o evento e foi isso que provavelmente aconteceu no incidente com Karen Sakayo. A festa na qual ela se apresentava não foi interrompida, certamente para que os convidados não soubessem. Apenas quem estava por perto viu o ocorrido com ela. Era um evento de uma grande montadora de carros que não tinha intenção de prejudicar sua imagem com o ocorrido.

Este acidente, além de abalar imensamente todo o grupo, mudou o rumo do processo de construção do espetáculo. Uma cena entre os artistas Emanuel Santana, Karen Sakayo e Caetano Maia estava em construção na época em que ela caiu. Já havia definições sobre os personagens destes três artistas, que mudaram drasticamente após o incidente. Emanuel Santana era o personagem *Marco Antônio*, que se vestiu de mulher para trabalhar no cabaré com objetivo de ficar mais perto de sua amada *Dora*. Para isso, ele se denominou *Dolores*. Numa cena bastante lírica e ingênua, o personagem de Santanna (*Marco Antônio/Dolores*) perseguiria a personagem de Sakayo atrás de uma flor maravilhosa que ela tinha roubado dele. *Marco Antônio* tinha a intenção de oferecer aquela linda flor para sua amada *Dora*, personagem feita por Cyntia Carla Santos. Já o personagem de Caetano Maia, um garçom apaixonado por *Dolores*, corre perseguindo sua amada. Na verdade, era uma cena clownesca, de três personagens que corriam em círculos, um atrás do outro, executando acrobacias inseridas ao contexto. Nesta cena também havia a presença do artista Chico Bruno, que era um garçom e tinha mania de empilhar taças de cristal. E nesta perseguição suas taças eram derrubadas, deixando-o desolado. A cena era nomeada de Perseguição, que se seguia de uma cena na qual Karen Sakayo subia no tecido para escapar de todos com sua flor. Com isso, Emanuel Santanna sacudia o tecido para que ela descesse. Este movimento de sacolejos

gerava um número circense executado por eles na corda indiana. Nesta ocasião, os nomes dos personagens ainda estavam por se definir, portanto alguns ainda não os tinham. Como já mencionado, por volta do mesmo período, Chico Bruno e Caetano Maia também saem do trabalho por questões pessoais. Tudo isso gerou muitas transformações, porque era muito difícil fazer substituições, já que as particularidades técnicas de cada artista eram muito individuais e faziam muita diferença no contexto dramático.

Após o acidente com Karen, a história desses personagens se modificou e números foram remodelados para uma nova realidade. A cena da Perseguição foi reestruturada para uma nova dramaturgia e outros atores. O mote da flor foi deixado, mas não abandonamos a pesquisa de movimentos circenses. Grande parte do número foi adaptado, algumas movimentações foram modificadas, outras foram abandonadas, mas uma estrutura permaneceu. O número foi concluído com Emanuel Santana, Pedro Martins e Cyntia Carla Santos com grandes alterações nos personagens. A cena<sup>70</sup> passou a ter um contexto de um faxineiro apaixonado, *Arlindo*, feito pelo ator Pedro Martins, que perseguia o personagem de Emanuel Santana, *Marco Antônio/Dolores*. O roteiro da cena passou a ser *Dolores* correndo atrás de *Dora* para lhe entregar uma carta. Simultaneamente *Arlindo* corre atrás de *Dolores* para lhe confessar seu amor. *Dolores* foge dele por não estar se agradando do amor de *Arlindo*, já que na verdade ela é um homem vestido de mulher. *Dolores* só quer entregar a carta para confessar que é homem. A cena de corda indiana que vinha em seguida teve que ser abandonada, já que ninguém tinha habilidades no aparelho. Neste contexto, as características e ações de um personagem foram aproveitadas para uma nova situação dramática. Como o amor do garçom, que foi transferido para o personagem de Pedro Martins. Outros materiais acabaram por ser abandonados. Karen Sakayo, após o processo de recuperação, pois foi necessário um tempo de fisioterapia de adaptação à nova realidade na cadeira de rodas, voltou ao processo de criação, mas com novas funções, acompanhando os ensaios sempre que podia, e passou a exercer a função de operadora de som e musicista.

Segue parte da entrevista com Karen Sakayo, que traz sua maneira de pensar o circo e sua carreira depois do acidente:

**Pergunta:** O acidente mudou a forma que você pensa o circo?

**Resposta:** Eu nunca consegui deixar isso muito claro na minha cabeça. Porque da mesma forma que eu comecei a ver a necessidade maior de segurança eu também não consigo ver como isso pode ser feito. Por exemplo, se eu pudesse voltar a fazer tecido acrobático

<sup>70</sup> Vídeo de cena no QR code em anexo ou no link: <https://www.youtube.com/watch?v=tkApPf7Ub5Q>

numa apresentação, eu não faria com um colchão, com segurança embaixo. É difícil para mim dizer isso. É estranho.

**Pergunta:** Então, se você fosse voltar a atuar no circo, não teria diferenças na sua atuação em relação a sua segurança, ou até em relação a sua performance, em função do acidente?

**Resposta:** A questão é que não consigo imaginar uma maneira de colocar proteção e não interferir negativamente na estética do número. E a questão estética é fundamental para mim. Eu não consigo pensar numa forma de ter segurança agradável esteticamente com as ferramentas disponíveis. Eu não sei como fazer um número no tecido e colocar algo em baixo para proteger e que contribua esteticamente. Eu sei que tem formas, mas não são disponíveis. Algumas técnicas circenses admitem equipamentos de segurança mais adequados, como o trapézio e a lira que permitem a lonja<sup>71</sup>, mas mesmo assim ela limita alguns movimentos. Mas o tecido é mais desafiador, porque se embolaria com a lonja. Não é possível. E um colchão de proteção embaixo interfere visualmente na cena. Eu lembro que no *De Paetês* nós transformamos o colchão de proteção numa cama do cenário. Mas nem sempre é possível trazer sentido cênico a estes equipamentos de segurança.

Agora, mergulhando mais a fundo e lembrando de várias reflexões que tive sobre o assunto, eu refaço a resposta que te dei. Eu de fato não me apresentaria mais. Eu treinaria circo apenas em aulas e de forma segura, com os equipamentos adequados. Eu não me apresentaria mais exatamente por não encontrar uma forma de casar a parte estética com as possibilidades de segurança que temos disponíveis hoje. Eu treinaria como satisfação pessoal, mas sem exposição.

**Pergunta:** Depois que aconteceu o acidente teve mudanças na sua função e personagem dentro do espetáculo. Como foi este momento para você?

**Resposta:** Eu achei muito legal ter a oportunidade de continuar participando. Foi um processo em que eu estive presente desde o início e continuar nele com uma outra função foi muito bom. Nesta segunda fase da minha participação eu me coloquei tão dentro do processo quanto antes. Eu entrei num momento de mais maturidade, porque percebo que contribuí ainda mais depois do acidente, de uma forma que antes eu não conseguia. Eu achei muito mais participativo da minha parte. Achei uma experiência muito gostosa. Antes, eu não tinha condições de colaborar desta forma por uma questão de maturidade e vivência. Eu passei a ter uma visão muito mais crítica.

---

<sup>71</sup> Cinto de segurança sustentado por um fio quase imperceptível ao público usado em números acrobáticos no solo ou no ar.

**Pergunta:** Você usou as palavras “maturidade” e “vivência” como se tivesse passado muito tempo para que você se recuperasse, conseguisse usar a cadeira de rodas e voltar a fazer algumas das suas atividades. E foram apenas alguns meses para que você conseguisse voltar aos ensaios. Fale um pouco mais disso.

**Resposta:** Não foi um tempo grande, de fato. Mas parece que eu envelheci mais tempo do que de fato se passou. Mas eu cheguei com um novo olhar. Antes eu me enxergava como aprendiz e com certeza isso estava relacionado à insegurança. Porque eu via os outros integrantes com muito mais conhecimento, talvez por causa da formação acadêmica em artes, que eu não tinha.

**Pergunta:** Eu me lembro que você também estava pesquisando a yoga e você praticava e estudava. Era o início de um estudo onde você queria unir a prática da yoga e do circo dentro do seu trabalho artístico. Depois do acidente, você seguiu com este propósito artístico?

**Resposta:** Eu tentei brevemente continuar nesta área. Mas eu não dei sequência nesta adaptação. Eu não quis seguir nesta carreira por estar numa cadeira de rodas. Engraçado que, enquanto eu tive a clínica de reabilitação<sup>72</sup>, eu dizia para os outros cadeirantes coisas totalmente diferentes. Na clínica eu tinha mais contato com outros cadeirantes e o que eu procurava mostrar é que independente de eles estarem na cadeira eles podiam dar continuidade ao que faziam antes. Que não era porque estava na cadeira que ela precisava mudar os planos todos de vida. Mas para mim foi ao contrário do que eu sempre preguei. Na cadeira de rodas não era a forma que eu queria vivenciar e trabalhar com arte.

**Pergunta:** Qual foi sua ocupação depois do acidente?

**Resposta:** Primeiramente eu montei uma clínica chamada MOVING - Centro de Treinamento Neuromotor. Fisioterapia Neurológica Especializada. Depois fiquei um tempo trabalhando com vendas em casa mesmo. Revendia roupas de bebê. Depois eu cansei disso. Hoje me dedico a minha filha Ananda.

Esta entrevista retrata um pensamento bastante comum, especialmente para alguns profissionais do circo no Brasil, a respeito da relação de segurança no trabalho dentro da área e a valoração estética dos números. Ou seja, os equipamentos de segurança interferem na estética e até no sentido da cena circense. Isso muitas vezes pesa bastante na decisão de

---

<sup>72</sup> Pouco tempo depois de sofrer o acidente, Karen Sakayo esteve nos Estados Unidos e de lá trouxe algumas técnicas de reabilitação motora e decidiu montar uma clínica para atender a mais pessoas. Sua clínica se chamava MOVING - Centro de Treinamento Neuromotor. Fisioterapia Neurológica Especializada. Ela não soube dizer em que ano decidiu fechar a clínica para se dedicar a outros afazeres.

colocar ou não a segurança do artista como prioridade. Hoje, somente depois deste ocorrido com a Karen Sakayo, o grupo passou a ter um outro olhar sobre o risco de acidentes e busca se especializar neste sentido para garantir a integridade de seus artistas.

*Descobri que, em termos de criação, o desequilíbrio é mais frutífero do que a estabilidade.*

*Anne Bogart*

### 3 O SEGUNDO TRECHO DA VIAGEM - O Espetáculo *Avenca*

Para navegar é preciso ter equipamentos de segurança e que deem suporte na orientação do trajeto para que os tripulantes não se percam no oceano. As cartografias marítimas, o conhecimento dos astros, bússolas, luneta são imprescindíveis para obter a posição e a direção de uma embarcação. Nesta parte da viagem da *Trupe de Argonautas* já tínhamos mais experiência com o mar e buscamos nos equipar e orientar com ajuda de marinheiros mais experientes.

*Avenca* foi a quinta montagem da *Trupe de Argonautas*. O grupo estava mais amadurecido neste momento, por ter um número maior de espetáculos em seu repertório. Nesta montagem, eram apenas dois atores em cena, Emanuel Santana e Livia Bennet, ambos com formação em dança e teatro. Antes da entrada no grupo, Santanna já tinha algum contato com o circo, pois experimentou algumas técnicas com seu tio e irmão que já trabalhavam na área. Mas tanto o ator quanto a atriz tiveram formação mais aprofundada em circo posteriormente à entrada no grupo. Ambos eram bailarinos e a partir desta formação profissional foi definida uma vontade de usar suas habilidades a favor da cena, aproveitando de fato suas potências corporais.

O processo de *Avenca* começou em 2008 com um projeto dentro de uma disciplina na Universidade de Brasília chamada Introdução à Direção, com a professora Simone Reis. O então aluno da disciplina Raphael Balduzzi precisava fazer um projeto em que dirigiria uma cena. Ele chegou a convidar vários atores para sua montagem, mas teve problemas com seus convidados, que saíram do projeto por questões pessoais. Até que ele decidiu dirigir a si mesmo em cena, pois lhe faltaram alternativas, já que o semestre letivo estava chegando ao fim. Com a autorização da professora na época, ele me chamou para lhe dar um auxílio como assistente de direção. Foi quando ele me apresentou o conto de Caio Fernando Abreu, *Para Uma Avenca Partindo*, na qual ele basearia sua cena, e acabei me apaixonando pelo texto. Depois de concluída a disciplina, eu convidei Raphael Balduzzi para fazer um novo projeto comigo usando o mesmo conto. Desta vez faríamos uma peça de fato e eu dirigiria ele e outro ator representando o mesmo papel, cada um mostrando uma vertente do mesmo personagem. Ou seja, versões diferentes das características psicológicas e morais de um mesmo personagem. Então, fomos aprovados para um edital de fomento de 2010 do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal. Mas antes mesmo de começarmos a criar, o outro ator convidado, Pedro Martins, teve que se afastar do projeto. Nenhum outro ator do grupo estava

disponível no momento e não queria chamar ninguém de fora da *Trupe de Argonautas*. Portanto, decidi chamar a atriz Livia Bennet. Por ela ser mulher, mudei toda a ideia inicial e ela seria uma parceira que tinha relações íntimas com o personagem de Balduzzi. Assim, decidimos que seria um dueto em que os personagens dariam vida a uma relação frágil, insegura. No conto de Caio Fernando Abreu, um dos personagens está de partida. Vai pegar um ônibus e sair da vida do outro. Em entrevista, Raphael Balduzzi conta um pouco deste momento:

Acho que o ponto de partida do espetáculo *Avenca* foi a partir de uma criação minha dentro da disciplina Introdução à Direção, ministrada pela Simone Reis, na Universidade de Brasília, em 2008. Eu chamei a Súlían Princivalli para me ajudar, pois eu teria que me autodirigir, já que meus convidados atores tiveram que sair do processo. Neste momento ela me auxiliou organizando o material cênico que eu já tinha. Verificamos juntos novas possibilidades e conexões entre as ideias. Passado um bom tempo, Súlían me perguntou se ela poderia mandar um projeto para o Fundo de Apoio à Cultura do DF com a temática inspirada no meu exercício de cena. Eu fiquei bem feliz, pois ela mandou e fomos aprovados. O projeto seria diferente do que fizemos na UnB, pois eu teria um parceiro em cena. E a gente começou a se encontrar no antigo Espaço Mosaico, um espaço de apresentações e cursos de Brasília que fechou suas portas há alguns anos. Levamos para sala de ensaio, vários materiais sensíveis que falavam sobre amor, despedidas, e também sobre incomunicabilidade. No entanto, tive que me retirar do projeto. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019)

Raphael Balduzzi esteve conosco por alguns meses e com sua saída convidei o ator Emanuel Santanna. Prezei sempre que os artistas do projeto tivessem uma formação em dança, teatro e circo, e Emanuel Santanna preenchia este quesito. Era interessante poder trabalhar com atores com estas formações para poder usar isso em cena e por já ter experiências anteriores que lidavam com estes fatores. Pedro Martins discorre sobre a premissa da dança desde o princípio do projeto de *Avenca*:

Fui convidado a participar como ator do espetáculo *Avenca*, quando ele ainda era um projeto a ser enviado ao edital de fomento, mas não pude assumir a função. Mas me lembro da premissa de se trabalhar com teatro e dança dentro do mesmo ambiente e com a mesma importância. Ou seja, os movimentos dos atores deveriam ser tão expressivos e importantes quanto o texto. (Entrevista realizada em 11 de junho de 2019)

Apesar de a inspiração inicial de *Avenca* ser a crônica de Caio Fernando Abreu, depois adicionamos outros materiais e textos à obra, como poesias, crônicas e letras de música. Usamos também muitos materiais pessoais, como relatos; lembranças dos atores e

direção, cartas, diários, letras de músicas, textos, dores e alegrias que nos tocaram durante a vida. Raphael Balduzzi relata como estes materiais eram recolhidos:

O texto de Caio Fernando Abreu nos trazia uma sensação de gaguejamento, incertezas, incomunicabilidade, sofrimento e amor. A partir destas sensações fomos incitados a trazer materiais, como poesias, cartas de amor, textos escritos por nós e lembranças. Também surgiu uma relação com objetos como livros, malas, folhas de papel e a gente começou a experimentar isso. As músicas também eram um ponto de partida. Improvisávamos movimentos a partir das músicas que a gente trazia e que nos tocavam. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019)

Coletamos muitos materiais pessoais, marcas íntimas e afetivas foram incorporadas e transformadas para a cena. Houve um processo de ampliação dos limites das marcas de vida de cada sujeito do grupo, levadas a uma outra fronteira que era ficcional. Segundo Salles (2017), à medida que estes elementos da vida real vão para cena, passam a ser ficcionais. Ela defende esta ideia usando um exemplo de que uma cidade real, usada em uma obra fictícia, passa a ser ficcional dentro daquela realidade imaginária, passando a ter características que são próprias desta nova condição, ou seja, “passam a fazer parte da realidade ficcional, ganham natureza artística, pois se revelam então como parte do roteiro, da sinopse, da ficção e passam a integrar a obra em construção” (SALLES, 2017, p. 49). Sobre a questão de colocar memórias, ações, sentimentos, entre tantas outras coisas pessoais como matéria bruta a ser trabalhada e levada à cena, Emanuel Santanna discorre sobre suas dificuldades:

A partir do texto *Para uma Avenca Partindo*, a gente trouxe o espetáculo para um lado mais pessoal. De certa forma, indiretamente, a gente respondia o que era o amor para cada um de nós, atores e direção, e como nós experimentamos o amor em nossas vidas. Ou seja, como é esta relação de amor com outras pessoas? Então eu levei materiais pessoais, e me custou muitíssimo, porque eu tinha uma ideia romântica do que era o amor, de que amor envolve necessariamente uma relação real com outra pessoa. Aí eu me deparei com a questão de que eu não tinha vivido estas histórias de amor desta maneira, dentro de uma relação com alguém. Eu já tinha me relacionado com alguém até aquele momento, mas não da maneira romântica que eu achava que tinha que ser, para ser considerado amor. Foi então que entrei em choque durante o processo, e falei para a equipe que eu não sabia o que era aquilo, porque eu não tinha vivido isso. E isso dificultou minha criação naquele momento. Mas em seguida, a partir daquele estado em que eu estava perdido me deparei com o vazio. Depois de um tempo vivendo este estado confuso percebi que de alguma forma estranha, apesar de sentir um oco dentro de mim, este estado vazio poderia ser preenchido. E naquele momento, estar vazio era estar comigo mesmo. Ainda dentro deste dilema, escrevi uma carta de amor para mim mesmo. Mas o trabalho era focado num duo em que estes personagens precisavam se despedir, eles se separariam por algum motivo no enredo da peça. E eu precisei usar esta minha descoberta criando uma analogia para estes personagens e usar minha

vivência do vazio para complementar a relação dos dois. Apesar de ter muito material externo, tudo era muito pessoal também, pois se complementavam e se tornavam íntimos para nós. Eram materiais de vida do próprio artista e isso era muito bonito, porque deixava o trabalho muito vivo e muito próximo da gente, porque tinha muita coisa real. A gente tinha a princípio o texto do Caio Fernando Abreu como guia, mas a gente o adaptou e trouxemos para a gente, para nossas vivências, para nossas histórias. Então era muito próximo, vivencial e verdadeiro, assim como o que a gente viveu. (Entrevista realizada em 16 de junho de 2019)

Santanna teve este salto para uma nova conexão olhando pela janela de seu quarto. Ao encontrar o vazio, ele enfrentou sua crise como artista e ser humano e assim descobriu uma nova oportunidade cênica. Ao olhar pela janela, ele encontrou o vazio sentimental. Esta vivência lhe permitiu uma nova perspectiva que parecia fazer mais sentido para ele do que o que a direção solicitava. Ele se apropriou disso e levou para a sala de criação. A nova proposta foi recebida por mim e começamos a investigar esta nova proposta. Segue abaixo foto da cena gerada a partir desta experiência.

Percebo que nesta experiência citada por Santanna, ele estava em meio a uma crise artística com seus próprios materiais pessoais que eram levados à montagem do espetáculo. Este estado nebuloso de procura e ao mesmo tempo de entrega permitiu que algo diferente e inesperado acontecesse. Se tivéssemos sido teimosos e seguidos à risca a primeira ideia, provavelmente teríamos nos desgastado numa coisa que não tocava profundamente o ator, não teríamos dado espaço para o novo e por consequência não chegaríamos a essa solução inusitada e interessante para o tema da peça. E assim, o ator agarra isso como um novo norte para sua criação. Neste contexto, faz todo o sentido a referência a um salto inesperado feita por Bogart (2011, p. 123):

Tanto no ensaio como na apresentação, é preciso dar um salto sempre que aparece um momento crítico. Toda vez que o ator entra no palco, ele tem de estar preparado para dar um salto inesperado. Sem esta disposição, o palco permanecerá um espaço domesticado e convencional. Se estiver preparado para dar um salto no momento apropriado, você nunca saberá quando este momento acontecerá. A porta se abre e você tem de entrar por ela sem pensar nas consequências. Você salta. Mas tem também de aceitar que o salto em si não garante nada. E isso não alivia o desconforto; ao contrário, aumenta-o.

De alguma forma, a composição de materiais como poemas, textos, piadas, objetos externos junto a cartas, histórias, objetos pessoais e vontades da atriz, do ator e da direção, que também levava coisas íntimas para dividir na cena, faziam com que tudo isso se mesclasse de forma a parecer que era tudo muito pessoal e íntimo. Ou seja, parecia que nada tinha vindo totalmente de fora, pois era facilmente incorporado, já que havia tanta

familiaridade com grande parte do que era trazido. Seguem fotos de alguns objetos pessoais trazidos para o processo:

Figuras 54 e 55 – Objetos pessoais dos atores



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Quando entro num processo criativo ou escolho trabalhar um tema para uma obra, tudo que vivencio no dia a dia passa a estar relacionado a isso de alguma forma. Neste momento, a questão foi liberada em meu inconsciente, ou no meu eu profundo, usando os termos de Bergson. A forma como meus materiais chegavam para inspirar a obra acontecia de maneira aparentemente muito espontânea e por acaso. Não significa que não havia uma pesquisa intensa. Na verdade, toda vez que estou em um trabalho criativo, boa parte da minha atenção fica voltada para qualquer possibilidade de contribuição para a obra. Minha mente faz conexões todo o tempo, mesmo que eu não esteja em local e horário de ensaio. No período de concepção, quase tudo parece ter alguma ligação com os temas das peças. Estes materiais que surgem dando ares de casualidade são fruto de uma investigação anterior e emergem, às vezes, depois de dias, através de uma música, uma paisagem, um objeto, uma palavra, entre tantas outras coisas que me levam a conexões diretas com o trabalho desenvolvido. Quando os materiais de inspiração ou de composição chegam até mim eles atingem minha sensibilidade e sei que me tocaram intensamente quando eles agem e provocam ideias e associações. Acredito que o período de processo criativo gere momentos em que, de alguma forma, eu me conecto mais com a intuição e isso me leva a ter mais lampejos de ideias e muita coisa se torna interessante.

Neste sentido, divido com Bogart um pensamento que dialoga com o conceito de duração contínua do tempo, que, segundo Bergson, não tem uma separação tão nítida entre passado, presente e futuro, estes se mesclam numa fronteira nebulosa. Assim Bogart (2011, p. 29) relata sobre seu processo criativo e os questionamentos surgidos dele:

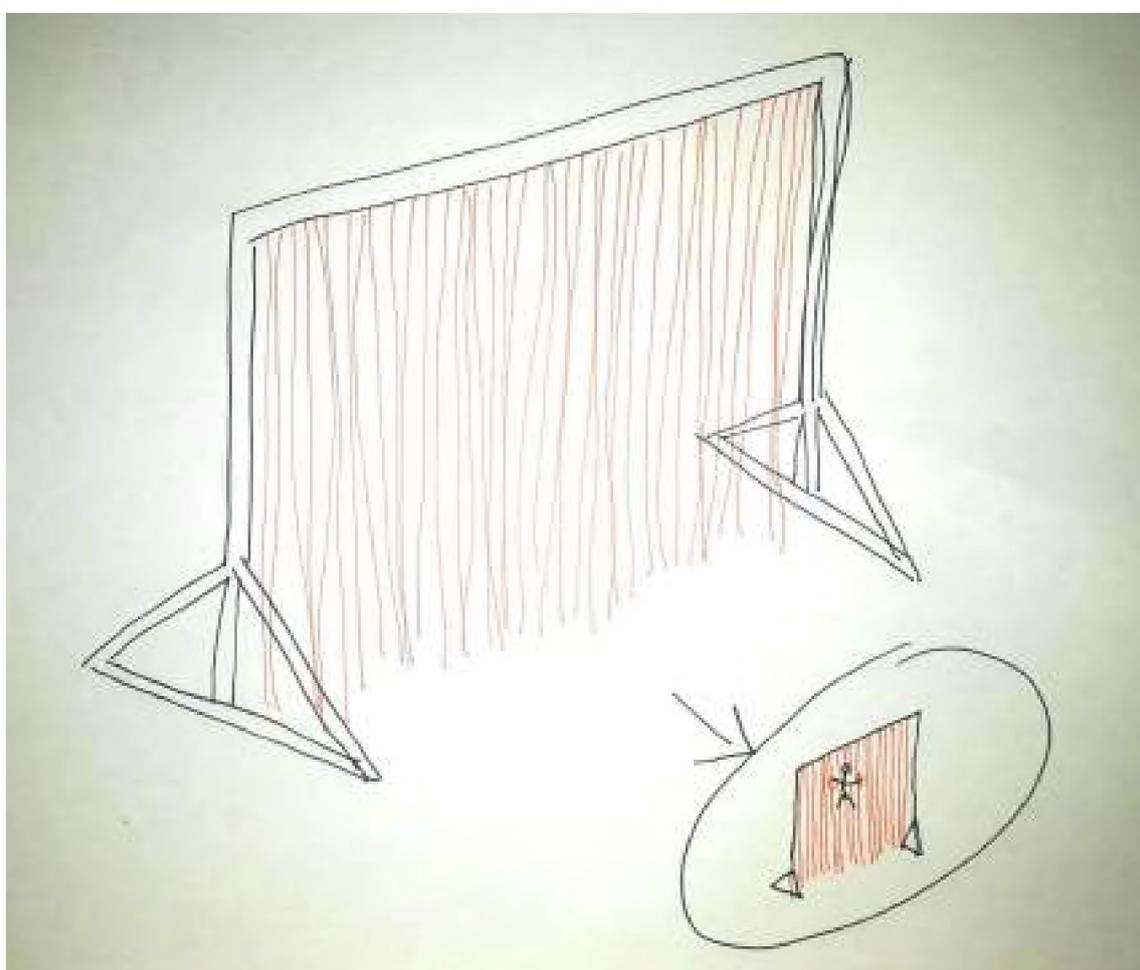
Ao dormir, meus sonhos estão imbuídos dessa questão. A doença da questão se espalha: para os atores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e, por fim, para a plateia. No ensaio, tentamos encontrar formas e modelos que possam conter as questões vivas no presente, no palco. O ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana. O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se teatro fosse um verbo, seria o verbo “lembrar”.

Em *Avenca*, a fusão entre teatro, dança e circo ainda era uma premissa. Não queríamos que uma linguagem se sobressaísse demasiadamente sobre a outra. Portanto o circo também seria englobado no contexto da peça, mas não foi isso que aconteceu. Uma das primeiras ideias, ainda quando o projeto estava no papel, era ter um aparelho circense, criado especialmente para a peça. Ele seria inspirado na estrutura interna do corredor de um ônibus, onde os passageiros se seguram quando estão de pé. Seria feito de tubos cilíndricos metálicos, onde os artistas poderiam se pendurar e apoiar seus corpos de diferentes maneiras. Em um

ponto menor da estrutura, haveria cordas penduradas, formando uma cortina deste material, onde também os artistas poderiam explorar seus movimentos acrobáticos.

No entanto, após o projeto aprovado, tínhamos disponível pouca verba e locais de baixo pé direito para a realização do espetáculo. A altura do espaço influenciava bastante na opção de ter ou não aquelas acrobacias aéreas, que necessitavam de maiores alturas. Mesmo com o impedimento do espaço físico, ainda era possível realizar o aparelho mais baixo e realizar acrobacias menores, adequadas a pequenas alturas. Segue rascunho sobre a ideia de cenário que se transformava em aparelho circense:

Figura 56 – Esboço do que seria o aparelho circense



Fonte: produção da autora.

No entanto, o viés da peça passou por uma transição, e os significados do cenário também, até que esta ideia do cenário como equipamento circense foi deixada de lado. Além disso, somou-se o fator financeiro, que também foi decisivo e pôs um ponto final na

concepção do cenário. O projeto não contemplava muito dinheiro para cenografia e a falta de verba a tornou inviável. Aos poucos, a ideia deste aparelho ficou no esquecimento e foi substituída por outras composições de cenário.

Portanto, defendo que em *Avenca* o circo está presente de forma mais sutil, tanto na movimentação corporal quanto na sua estrutura dramática, que é baseada em clímax, como em um roteiro de circo. Pois, como já foi mencionado, o circo trabalha com a expectativa da plateia em relação à surpresa gerada nela através de números surpreendentes que se sucedem, sempre chegando a emoções mais fortes, ligadas à estética do número ou ao risco de vida dos artistas. Os espetáculos circenses têm uma ordem de cenas que levam ao medo, surpresa, encantamento, alegria, admiração, entre outras emoções. Portanto, a aproximação do espetáculo *Avenca* com o circo tem a ver com as características da dramaturgia, que privilegia o sensorial ao intelectual no que diz respeito à recepção dos espectadores

Hoje percebo que, de alguma forma, acabei seguindo estas características por trabalhar por tanto tempo com espetáculos circenses. A construção do roteiro da peça parte de uma lógica que considera a possível expectativa da plateia. Dentro da minha cabeça, crio gráficos que tentam prever as possíveis emoções e surpresas de quem vai assistir, mesmo que desta vez eu não os tenha colocado no papel como fiz no *De Paetês*. Então, a dramaturgia de *Avenca* se assemelha aquele já mencionado esquema circense de sucessão de números dentro de um gráfico de tensões, mas sem a incidência direta do risco. Esse gráfico é analisado por tensões dramáticas.

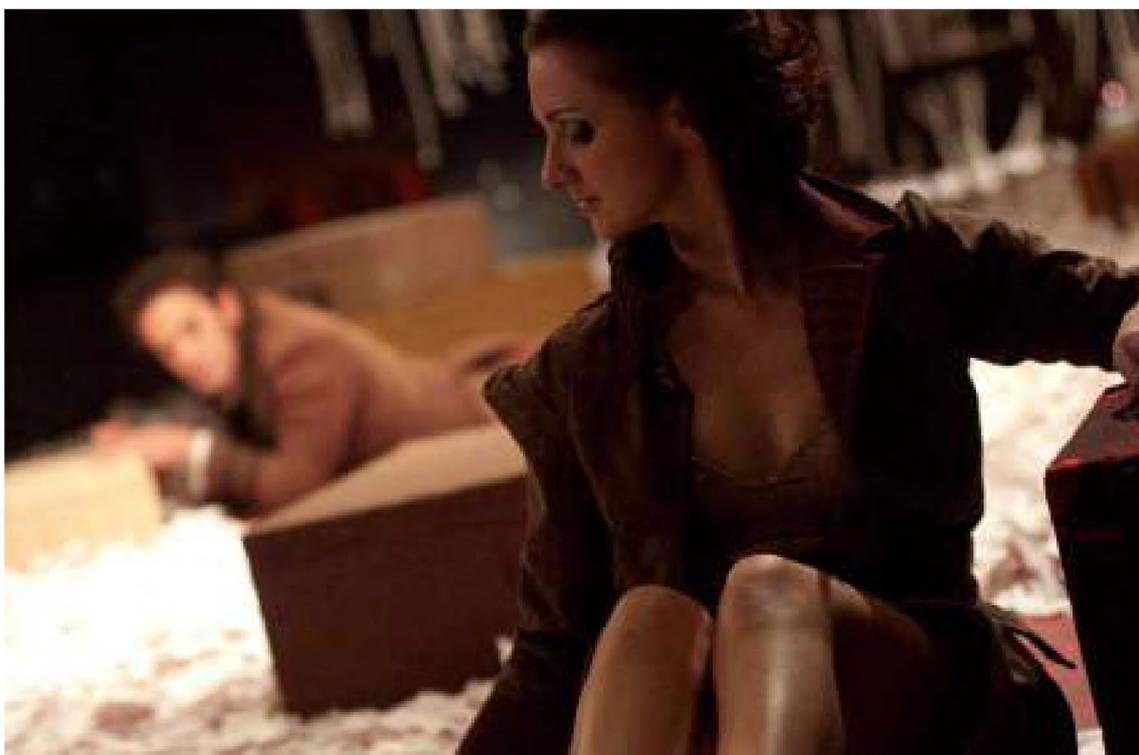
*Avenca* foi um espetáculo pensado especialmente para criar emoção através das imagens criadas pela movimentação dos atores, cenário, luz, músicas e figurino. O roteiro das cenas e o texto têm igual relevância, mas só fazem sentido dentro de um contexto composto por todos os elementos citados, que juntos formam um conjunto pensado para levar o público a um caminho de emoções. O corpo age como linguagem subjetiva e diversas sensações são passadas pela movimentação dos atores, criando uma narrativa que é recebida de diferentes maneiras pelo público, ou seja, cada espectador pode ter uma leitura bem diferente do outro.

Portanto, *Avenca* foi pensado para criar emoções e tocar o público de diferentes maneiras personalizadas por cada espectador e suas próprias vivências. Ao entrar em contato com o conceito de Barba da dramaturgia evocativa explicitada anteriormente, identifiquei grande parte dos objetivos que eu como diretora pretendia alcançar nos espectadores. Assim como relata Barba em seus trabalhos, eu queria que a narrativa reverberasse “de modo diferente nas cavernas biográficas de cada espectador”. (BARBA, 2014, p. 40) Como diretora, e por isso a primeira espectadora, eu me mantinha atenta aos ensaios para perceber esta

reverberação. Eu procurava observar o espetáculo com a mesma sensibilidade e olhar de outros espectadores e a partir disso eu intervinha no processo criativo dos atores para estimulá-los a penetrar em profundidade no trabalho. Também com este objetivo, fizemos vários ensaios para convidados a fim de receber o retorno deles a respeito do que entenderam e do que sentiram ao assistir a peça.

Os personagens não têm nome, apenas são um homem e uma mulher. O espetáculo começa e os dois já estão em cena. O homem aparenta certo nervosismo. A mulher está em outro plano, como se não estivesse no mesmo espaço que ele. Seguem fotos desta cena:

Figura 57 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 58 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Neste momento inicial do espetáculo, tudo é mais lento e a vibração da cena é mais baixa. Já a segunda cena é mais insinuante e tem intenção de levantar a energia da peça atingindo mais intensamente a plateia. Em seguida, esta mesma cena caminha para lugares mais cômicos para finalizar com uma música bem animada na qual a atriz dança loucamente por todo o palco, como pode ser visto nas fotos a seguir.

Figura 59 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 60 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Ou seja, vê-se neste trecho um gráfico que vai subindo em termos da energia da composição das cenas. Uso este ápice do clima para descer em seguida para um momento bastante dramático, somente com o ator no palco, onde o personagem se apresenta desolado. Minha pretensão ao montar o roteiro foi de levar a plateia junto com os atores para estas nuances climáticas. Outras cenas dão continuidade a esta dinâmica, até que chega o fim, com uma cena<sup>73</sup> mais dinâmica, os atores dançando bruscamente, ao som de uma música agitada, dando uma conotação de confusão, raiva, ciúmes, revolta, ou seja, o *grand finale* circense. Seguem fotos da última cena da peça.

Figura 61 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

---

<sup>73</sup> Vídeo da cena pode ser acessado por *QR Code* em anexo ou *link*. <https://youtu.be/XvggqX21WF0>

Figuras 62 e 63 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

E vale ressaltar que estes artistas tinham um corpo treinado para acrobacias em solo e isso apareceu ao longo da criação. As movimentações acrobáticas<sup>74</sup> surgiram em meio a movimentações de dança ou até mesmo entre os gestos propostos por eles. Acredito que isso acontecia porque estavam acostumados a criar livremente dentro de uma gama de linguagens que dominavam. Durante os exercícios de improviso surgiram movimentos feitos em duplas, onde a atriz era suspensa pelo ator, acrobacias usando os objetos, principalmente as malas, entre outras movimentações ditas circenses, como pode ser visto na foto abaixo.

Mas acabou que os movimentos que tinham linguagem acrobática não foram utilizados na montagem final, talvez porque outros movimentos surgiram e se encaixaram melhor no contexto da peça. Mas vale ressaltar que movimentos simples e não tão arriscados podem ser considerados circenses. Não precisa ser necessariamente virtuoso e arriscado para fazer parte do ambiente circense. No entanto, para um olhar geral dos espectadores e se tivéssemos que classificar, ele seria um espetáculo de dança-teatro, já que não se vê o circo claramente neste espetáculo.

Dentro deste olhar mais amplo, pode-se ver o circo subjetivamente, nas movimentações super alongadas da atriz Lívia Bennet, como na foto abaixo. Se vê o circo nas movimentações do ator Emanuel Santana ao usar os conhecimentos técnicos da mímica em sua atuação, como pode ser visto nas fotos a seguir.

---

<sup>74</sup> Vídeo do processo de criação com movimentos mais acrobáticos pode ser visto acessando o *QR code* em anexo ou o *link*. <https://youtu.be/j-oWYxKzzY>

Figuras 64 e 65 – Espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Até porque a dança contém em si muitos virtuosismos, como a bailarina na ponta da sapatilha que gera um estado de apreensão por se colocar num desequilíbrio corporal, sobretudo ao elevar uma de suas pernas acima da cabeça, equilibrada sobre as pontas dos pés da outra perna, e ainda curvando sua coluna ao máximo para trás simultaneamente. Assim vão se elevando os níveis de risco também no balé. Dentro desta perspectiva do risco e virtuosismo, que movimentos podem ser considerados circenses ou da dança? Nós não acreditamos nestas definições tão delimitadas, até porque os corpos desses dois artistas foram marcados por seus treinamentos variados, e isso reverbera em todos os seus trabalhos de forma mais ou menos acentuada, mas sempre presente. O corpo a que me refiro foi transformado com o passar do tempo e de sua dedicação às variadas técnicas, passou a ser “um corpo contaminador e contaminável de culturas, (...) geneticamente programado para conservar informações, (...) pronto para atividades simples e complexas, com sutilezas e virtuosos.” (FREITAS<sup>75</sup>, 2006, p. 4)

Ou seja, estes corpos contamináveis e contaminadores estão repletos de tudo aquilo com o que tiveram contato. São corpos mestiços de várias fontes culturais, conhecimentos de gêneros artísticos diversos, gerando uma interpenetração de formas e fenômeno da hibridação. Esta contaminação de conhecimentos gera uma universalidade de conceitos na qual fica difícil determinar onde começa uma coisa e termina outra ou responder questões como: Onde começa a dança ou o teatro em *Avenca*? O circo está presente na peça ou de fato foi deixado de lado? E se ele está contido, onde está? Está nos movimentos virtuosos da dança? Não venho aqui responder isso objetivamente, mas analisar que a margem de cada linguagem é borrada e há uma parte disso tudo que se mescla e que está em constante movimento. Mas existem momentos das artes que historicamente se tornam marcantes dentro deste âmbito da hibridação que leva a novas composições culturais e necessidades de nomenclatura.

No século XX houve mais uma mudança na constituição da dança que foi agregada a novas técnicas e estreitou sua relação com as artes cênicas e dramaturgia. Inclusive surgiram novas nomenclaturas como dança moderna, pós-moderna, contemporânea, para tentar explicar estas mudanças. Ou seja, a fim de torná-la mais compreensível, a dança foi colocada em “caixas” bem separadas. Mas na prática estas fronteiras são indefinidas. De fato, neste período, aconteceram mudanças na maneira de perceber, pensar e produzir a dança e os processos de criação. Segundo Freitas, o desenvolvimento da dança ao longo da história

---

<sup>75</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica: Signo e Significação nas Mídias. Docente da Faculdade de Informação e Comunicação - FIC (Graduação - Jornalismo), e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – PPGCCOM. Atualmente realiza pesquisas referentes às narrativas contemporâneas e à cultura transmídia, visando o desenvolvimento de estratégias didáticas para a educação no ensino superior.

também contribuiu muito para a formação destes artistas mestiços e hiperaparelhados de novas técnicas, levando a novas organizações corporais e até mesmo de espaços destes corpos, ao mudar “o modo de pensar a organização coreográfica, como uma produção linear com determinismos concretizados” (FREITAS, 2006, p. 08). Já Laurence Louppe<sup>76</sup> afirma que esta mestiçagem, que ela também aborda como “corpo eclético”, é comum em várias práticas artísticas. No entanto, Louppe enxerga a mestiçagem como um perigo para o bailarino uma vez que a considera uma perda de linhagens e uma estética do momento. Para ela, esta formação constituída por diversas correntes pode levar a uma perda do referencial corporal constitutivo. Ela considera que todas estas misturas podem ser ilusórias se o corpo do bailarino não for de fato tocado. “Essas misturas funcionam apenas na superfície. Elas afetam unicamente o mosaico (ou seria o marketing) que servirá para montar o espetáculo”. (LOUPPE, 2000, p. 28). Em outras palavras, ela avalia a possível consequência sobre o trabalho desses artistas hiperaparelhados:

A reunião de elementos diversos que podem servir à elaboração de uma fantasia imaginária pessoal, sem que a identificação consciente dos materiais e a aliança corporal sensível e ideológica dos atores que os põem em jogo sejam minimamente necessárias (LOUPPE, 2000, p. 32)

No entanto, mesmo com todas as suas ressalvas em relação a este corpo múltiplo de técnicas e sabedorias, Louppe (2000) abre uma possibilidade de existir um corpo realmente mestiço. Ela pondera que se houver um trabalho mais dedicado sobre os tónus musculares do bailarino, e sobretudo que estas novas técnicas unidas venham a ser objeto de mutações e misturas que possibilitem uma nova relação deste artista com o mundo, se possa de fato existir uma nova cultura que não seja apenas uma enunciação de figuras justapostas. Mas ela faz ainda a ressalva de que isso pode levar uma vida inteira.

Sobretudo, percebo que os corpos destes artistas mestiços desenvolvem uma capacidade de articular estes conhecimentos de forma fluida. Se houver uma infiltração de linguagens em seus corpos com mais profundidade, seja ela em temporadas de longa aprendizagem e experimentações nas novas técnicas que foram adquiridas, ou até mesmo em tempos mais curtos de treinamento, mas realizado com intensidade e de maneira aprimorada, acaba-se por abrir espaço para um uso mais livre destas técnicas, sem ficar somente nos aspectos formais, mas adentrando nas instâncias reais do movimento. Sobre isso, Louppe (2000, p. 34) aceita a existência de um corpo efetivamente eclético com algumas ressalvas:

---

<sup>76</sup> Laurence Louppe (1938-2012), historiadora, conferencista e investigadora. É uma das maiores teorizadoras da dança contemporânea. Crítica de dança no jornal Libération e na revista Art Press, foi frequentemente convidada a lecionar em centros coreográficos. É autora de diversos livros e artigos.

Se as condições favoráveis ao ecletismo estiverem presentes, como a possibilidade de se escolher entre opções diferentes, e de se passear descompromissadamente de uma a outra. Na medida do possível em que este “passeio” possa acontecer no espírito — sem incorrer em uma “castração mental” (...), isto é, na incapacidade de se construir como ser pensante.

Portanto, em *Avenca* temos artistas, que independente da nomenclatura, podem se dizer múltiplos em suas técnicas e formados por vários saberes e culturas. Até porque, como defendo no início deste trabalho, somos todos resultados de interferências culturais dos que nos cercam e dos que vieram antes de nós, e isto está na nossa forma de ser, pensar, agir, e também na forma de nos mover.

Com isso, uma pergunta pode surgir: “Onde começa a dança?” (BARBA, 2009, p. 46). Esta é uma pergunta que Barba se fez ao questionar se o movimento do bailarino começa no olhar ou na cabeça que gira logo em seguida. Em seu discurso ele questiona até que ponto há uma separação rígida entre teatro e dança. Ou seja, até que ponto o primeiro passo do bailarino ao entrar em cena não se assemelha ao primeiro passo do ator. Barba defende que a rígida separação entre dança e teatro poderia criar uma enorme lacuna na qualidade física das ações do ator e também na expressividade do movimento do bailarino, levando “o ator ao mutismo do corpo, e o bailarino em direção ao virtuosismo”. (BARBA, 2009, p. 46). Segundo Barba, em outras culturas, principalmente as orientais, esta distinção não se faz presente, e não faria sentido para um ator Nô ou Kabuki, por exemplo.

Em o *Papel do Corpo no Corpo do Ator*, Azevedo apresenta uma ideia a respeito do balé, onde os movimentos devem conter mais do que virtuosismos, mas necessitam expressar emoções e ideias e esta deve ser a principal preocupação de um artista. Ou seja, o bailarino deve sim se preocupar com a manutenção de sua técnica, treinamentos na barra, a fim de ganhar mais alongamento, força, rapidez, qualidade de movimento, mas na hora da criação, ou ao se apresentar, precisa se expressar mais livremente. Ela defende que, no momento de criação, o intérprete precisa se libertar, deixar o movimento ser guiado naturalmente, ou seja, com mais espontaneidade, e que a dança precisa estar repleta de emoção e que seu corpo seja transformado pelas sensações. A linguagem do corpo deve estar intimamente ligada à linguagem dos sentimentos.

O balé deve conter ideias dramáticas, desenvolver uma ação: passos e coreografias precisam ser pesquisados e desenvolvidos com esta finalidade: a de se dirigir, não só aos olhos, mas à alma do espectador. Nesse sentido é que o intérprete da dança há de procurar, por todos os meios, expressar e comunicar as ideias presentes em seu trabalho. Essa deve ser sua

principal preocupação: movimentos e gestos só poderão ser utilizados quando têm função expressiva. (AZEVEDO, 2014, p. 52)

Na dança, o bailarino deve se expressar, seus movimentos corporais, faciais, atitudes, seus olhos, todo e qualquer movimento deve ter algum sentido. E o bailarino precisa se desvencilhar de qualquer regra ao dançar, explorando seu interior, deixando que o corpo flua a partir das emoções propostas no roteiro da dança. O intérprete precisa considerar em seu treinamento não só a manutenção corporal, mas um aprofundamento em estudos do seu eu interior, para que possa trazer à tona movimentos da alma. O que não significa deixar de lado um forte treinamento corporal. A autora defende que o artista deve perpassar seus estudos entre corpo e espírito, trabalhando todo tipo de emoção, para que os movimentos possam estar em consonância.

Todas as paixões precisam ser trabalhadas pelo bailarino: o furor, o ciúme, o despeito, a dor, a vingança, a ironia. A cada uma corresponderão diferentes maneiras de pressão; o ritmo também sofre modificações correspondendo a esses estados de alma; assim, numa passagem grave, não é possível se colocar passos ligeiros, nem passos lentos em movimentos extremamente vivos. (...) O bailarino deve, desde sua formação, dividir-se entre técnica e os movimentos naturais, próprios à expressão das paixões; precisa desenvolver juntamente com a linguagem do corpo, uma linguagem dos sentimentos. Não pode se esquecer de que, como os atores, tem uma intenção a expressar, precisa aprender a deixar-se penetrar a afetar pelos papéis que representa, fazendo com uma verdade tal que chegue até o público, tornando-o participante dos acontecimentos do palco. (AZEVEDO, 2014, p. 53)

Considerando estas ideias sobre o balé, acredito ser possível fazer um paralelo com o trabalho da *Trupe de Argonautas*, já que as exigências físicas e treinamentos intensos são uma constante no grupo, e há o risco de que o movimento pelo movimento encoberte as relações que o intérprete precisa ter com seu interior, uma conexão integral do corpo, estendida ao eu interno, sua alma e sentimentos, para que os movimentos possam ser mais expressivos. Percebo que, dentro da prática da *Trupe*, esta sempre foi uma batalha a ser vencida. Pois muitas vezes esta conexão interior acaba se perdendo diante de tantas exigências físicas.

Ao ler sobre os caminhos da dança na história, que perpassam por um balé tradicional mais enrijecido, com normas muito definidas, para fluir para um balé que dialoga mais com outras artes como arquitetura, pantomima, iluminação, música, valorizando-as igualmente, como no Balé Russo, para chegar até os pensamentos de Isadora Duncan, que buscou uma organicidade no movimento através dos sentimentos, dançando não só com corpo, mas com a alma, percebo que o caminho da *Trupe* tem alguma semelhança com este movimento histórico. De uma forma não consciente, a *Trupe de Argonautas* percorreu um

caminho que começa em seus primeiros espetáculos, incluindo *De Paetês*, em que geralmente a forma do movimento prevalecia, pois buscávamos um requinte acrobático através de truques cada vez mais difíceis que nossos corpos podiam alcançar, para em seguida encaixá-los na dramaturgia ou no significado que queríamos passar. Muitas propostas e movimentos partiam da dificuldade de executá-los e o virtuosismo era extremamente presente em nossos espetáculos. Talvez, neste primeiro momento do grupo, esbarrássemos na desconexão de corporeidades incompatíveis às quais Louppe se referiu ao falar do hibridismo, já que tudo era muito novo para nós e as técnicas não estavam arraigadas em nossos corpos. No entanto, queríamos experimentar, entrar num espaço de liberdade do artista de tentar algo novo para si.

Já em *Avenca*, o que nos interessava era o significado de cada movimento. A dança com a alma, integrada ao corpo por inteiro, ligada ao sentimento que o contexto da peça nos incitava. Cada palavra do texto podia trazer uma emoção e essa emoção seria transformada em gestos, em dança ou em acrobacias circenses. Esta procura pela emoção, pelo movimento e ações dos artistas com foco no sentimento acabou distanciando o virtuosismo do contexto da peça *Avenca* e as acrobacias deixaram de ser tão visíveis e claras, como já foi abordado. Os movimentos extremamente complexos e acrobáticos não dialogavam com a expressão contida em *Avenca* naquele momento. Por isso, ao assistir *Avenca*, talvez o público não possa percebê-lo com influências circenses. No entanto elas estão lá, escondidas pela não necessidade de um virtuosismo, já que este não expressava o que a peça pedia. Quando necessário, era intitulada como uma peça de teatro e dança, no caso de editais e materiais gráficos. No entanto, afirmo, o circo está lá, em suas raízes, apenas não pode ser visto de forma tão clara.

Percebo que, num primeiro momento do grupo, o movimento partia de condições externas, de uma vontade de realizar algo incomum para nós, de nos desafiar e colocarmos nossos corpos em situações de risco. Ou seja, trata-se de um estímulo externo, de realizar uma proeza e colocá-la no palco através de uma história, dentro de um contexto dramático. Num segundo momento, o movimento foi criado a partir de estímulos interiores, ao deixar brotar a vontade de se mover, de dançar, e até mesmo de se colocar em risco, de realizar uma ação. Assim percebo *Avenca* como um espetáculo em que os artistas foram estimulados a se deixar levar mais pelo emocional do que pela lógica de construção das cenas. Eles eram estimulados a dançar de maneira que se agradassem e se sentissem confortáveis e livres para criar. Em *Avenca* os movimentos partiram de uma necessidade interior do intérprete de expressar determinada emoção dentro do contexto da peça. Não havia a necessidade de iminência do risco para o artista, simplesmente porque esses movimentos

não dialogavam com aquele contexto. Apesar de acreditar que, em outras situações, saltos incríveis, quedas fantásticas, malabarismos e corpos suspensos em equipamentos possam trazer significados que partem de uma necessidade interna de se expressar, para isso acontecer o foco de interesse deste tipo de movimento deve partir de impulsos internos e não de uma necessidade de superação quanto à intensidade do risco.

Ao contrário do que possa parecer, em *Avenca* o treinamento físico continuava intenso a fim de proporcionar mais possibilidades aos artistas criadores, com intuito de levá-los a um patamar em que pudessem explorar seus corpos de maneiras mais complexas e não cotidianas, trazendo cada vez mais expressão aos movimentos.

Em *Avenca* os artistas pensavam através do movimento. Frequentemente eu solicitava aos atores terem uma imagem ou inspiração na cabeça e deixar fluir o movimento livre a partir dela. Muitas vezes eu expunha uma proposta e propositalmente não deixava claro tudo o que eu pensava, dando espaço para que eles completassem as lacunas da maneira deles. Por exemplo, eu queria a imagem de um homem sozinho discorrendo sobre suas angústias, mas resumi transformando em apenas uma ideia de solidão que foi exposta para os atores trabalharem em cima. Em seguida foi solicitado aos intérpretes que se movimentassem a partir deste elemento resumido. Depois de explorado o tema, os movimentos e ações foram levados ao contexto mais abrangente do personagem. Esta liberdade gerava mais possibilidades cênicas.

Outro estímulo bastante usado por mim no processo de *Avenca* foi escolher no texto palavras-chave que pudessem gerar movimentos. Tirei este tipo de indução de um curso que fiz com Eugênio Barba, onde ele nos solicitou que separássemos alguns verbos no texto, depois nos solicitou que pensássemos em verbos que expressassem o contrário, quase como um antônimo. Depois, a partir destas palavras, começamos a criar movimentos que as expressassem. E isso gerou material para a montagem da cena no exercício com Barba. Em *Avenca* eu não segui exatamente este padrão, mas usava as palavras do texto para que os artistas improvisassem ou gerassem alguns movimentos que depois eram empregados na cena. Para mim, era uma forma de criar gestos vivos e cheios de expressão. A composição das ações foi muito importante no processo. As palavras de Bogart para traduzir o trabalho de Martha Graham traduzem muito do que eu pensava naquele momento:

Para criar um personagem em suas danças, ela pegava a fonte e desconstruía o texto em uma série de gestos que expressavam a vida emocional por trás das palavras. Segundo Martha Graham, o intérprete tem de procurar os sentidos por trás dos gestos e da expressão e depois remontá-los, compondo

com eles um padrão, um desenho, um propósito — uma coreografia. (BOGART, 2011, p. 44)

No processo de *Avenca*, a criação se dava inicialmente através de improvisos, guiados por um tema, ou objeto, ou emoção. Tudo era registrado em vídeos ou de forma escrita, e retomado para a criação da cena. Alguns elementos eram descartados quando não faziam sentido cênico, não pareciam tomados da emoção necessária e não nos tocavam. Todo material cênico que era produzido passava por um crivo subjetivo e intuitivo. Os elementos que ficavam eram rearticulados, como quem monta um quebra-cabeça. Na função de diretora, eu me permitia sentir as ações e propostas dos atores dentro do improviso. Depois havia um diálogo sobre como havia sido, o que os tinha tocado como executores da proposta e a mim como espectadora. E assim chegávamos aos materiais cênicos mais repletos de emoção, vida e presença. Numa segunda etapa, lapidávamos o que tinha sido produzido, colávamos com outros materiais, testando a junção, e depois ainda fazíamos um trabalho de manutenção para que os materiais continuassem vivos no corpo dos atores, com a mesma energia de quando foram criados em improvisos.

Um desafio do processo era manter a vitalidade que existia no momento de criação através de improvisos. No improviso, quase sempre as ações dos atores estão repletas de energia e vitalidade. Depois, o caminho natural é esta energia esmorecer. A partir de então, o ator tem um trabalho difícil pela frente de manter, ressignificar ou recriar esta energia. Bogart reflete sobre o árduo trabalho de repetição do ator a fim de manter a eficácia da cena:

A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz dos atores heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011, p. 51)

Segundo Bogart, ao ensaiar os atores procuram formas de tornar este estado de espontaneidade sempre presente, criando estratégias de repetir as ações com estas correntes de força vital. A repetição dentro do ensaio é uma maneira de reencontrar as emoções que foram vivenciadas durante os improvisos de criação. Revisitar aquela situação até que ela se torne parte intrínseca do material cênico. Inclusive, nos dias de apresentação de *Avenca*, antes de começar a peça, eu sempre pedia para os atores realizarem pelo menos uma cena. Para isso, eu escolhia uma cena que tivesse forte energia, e que representasse bastante o espetáculo como um todo. Isso “esquentava os motores”, levava os artistas a estados alterados, mais ativos, mais vivos e presentes na realidade da peça.

Tanto para mim quanto para os atores, o momento de criação através do improviso precisa estar solto, liberto de qualquer concepção. Os atores precisam estar com a cabeça livre e evitar racionalizar demais na hora da concepção. “A análise, a reflexão e a crítica devem ser feitas antes ou depois do ator criativo, nunca durante”. (BOGART, 2011, p. 56). Inclusive, Bogart toma emprestada a palavra japonesa *irimi*, que tem uma tradução literal de “entrar” ou “escolher a morte”, para usar como metáfora de se deixar experienciar com total aceitação, entrar por inteiro, se arriscar e estar disposto a morrer: se trata de um estado de plenitude.

*Descobrir-se em desequilíbrio representa um convite à desorientação e a dificuldade. Não é uma perspectiva agradável. De repente, você se encontra fora de seu elemento e fora de controle. É aí que a aventura começa.*

*Anne Bogart*

### 3.1 Uma Bússola - Pontos de Referência em Barba

Após a primeira experiência, ainda na UnB, com o ator Raphael Balduzzi, retomamos o processo de criação de *Avenca* e iniciamos um estudo do texto de Caio Fernando Abreu com objetivo de retirarmos de lá elementos para a composição corporal do ator, como verbos e estados. Neste momento o grupo já se preocupava um pouco mais em embasar sua criação e se inspirar no que outros artistas tinham feito ou faziam na época.

A partir dos elementos dos textos escolhidos, experimentou-se criar ações físicas em diálogo com elementos da antropologia teatral, proposta por Eugênio Barba como *equilíbrio de luxo, oposição e dilatação*.

A Antropologia Teatral é um estudo criado por Eugênio Barba sobre o desenvolvimento do comportamento cênico pré-expressivo no trabalho do ator ou do dançarino, ou seja, sobre a base de diferentes gêneros artísticos ou estilos do teatro ou da dança: o estudo do comportamento humano em situação de representação organizada. Para Barba (2009, p. 26),

Os escritos sobre o ator privilegiam quase sempre as teorias e as utopias, omitindo a virtude empírica. A Antropologia Teatral dirige sua atenção a esse território empírico, para traçar um caminho entre as diversas especializações disciplinares, técnicas e estéticas que se ocupam da representação. A Antropologia Teatral não tenta fundir, acumular ou catalogar as técnicas do ator. Busca o simples: a técnica das técnicas. Por um lado, isso é uma utopia, mas, por outro, é um modo de dizer com diferentes palavras, *aprender a aprender*.

O pré-expressivo, segundo Barba, está intimamente ligado à presença física e mental do ator e está na base da técnica, seja ela consciente ou não para ator. Segundo Barba (2009, p. 25),

Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. A utilização extracotidiana do corpo-mente é aquilo a que se chama 'técnica'. As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas; ou não conscientes, mas implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral.

Através de uma análise transcultural, o autor percebe alguns “princípios-que-retornam” (BARBA, 2009) e que estão aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos. Para ele, o âmbito da pré-expressividade surge ao se trabalhar sobre estes princípios. Estas tensões propiciam uma qualidade de energia que leva o corpo do ator ou dançarino a um estado mais vivo e mais crível, e por consequência atinge a atenção do

espectador antes mesmo de o artista transmitir qualquer mensagem. “Trata-se de um ‘antes’ lógico, não cronológico”. (BARBA, 2009, p. 25) Para Barba, o teatro é constituído por esta base pré-expressiva, ou seja, é um fundamento elementar.

Trata-se de técnicas denominadas por Barba de extracotidianas, que se contrapõem às técnicas cotidianas e funcionais do dia a dia, ações que necessitam de um mínimo de energia para serem executadas. Dentro de uma técnica cotidiana, sobre a qual não precisamos pensar muito para que seja executada, são realizados movimentos como andar, pentear os cabelos, pegar um objeto, passar um pano na mesa ou qualquer outra ação habitual. As ações cotidianas têm o princípio de usar a menor quantidade de energia para alcançar o máximo de resultado. As técnicas extracotidianas, pelo contrário, não respeitam os condicionamentos usuais do corpo e demandam muito mais atenção e energia, ou seja, usam o máximo de esforço, levando a um estado de presença do ator. “O desgaste de energia não basta para explicar a força que caracteriza a vida do ator” (BARBA, 2009, p. 34), ou seja, não basta se exaurir para chegar a um nível de maior vivacidade. Eugênio Barba entende que as técnicas extracotidianas “literalmente põem-em-forma o corpo, tornando-o artístico/artificialmente, porem crível”. Para Barba (2009, p. 34), “O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do *bios* cênico do ator, a sua ‘vida’, consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem as técnicas extracotidianas.”

Em seu livro *A Canoa de Papel*, Barba exemplifica que artistas que possuem uma técnica codificada e baseada nos princípios extracotidianos, em uma demonstração simples e fria de seus procedimentos, sem intenção dramaturgica, emanam de seus corpos uma energia que erradia e toca os sentidos dos espectadores. Para ele existe um nível de presença do ator em que ele está vivo e presente sem necessariamente representar nada, e por meio de exercícios desta dilatação cênica é que ele chega a este resultado. Barba (2009, p. 33) conclui que

Poder-se-ia pensar em uma “força” do ator, adquirida por anos de experiência e de trabalho, e em um dote técnico particular. Entretanto, a técnica é uma utilização particular do corpo. O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação, existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma extracotidiana.

Para falar desta força interior do ator, Barba exemplifica com o Teatro Nô, onde o segundo ator, o *waki*, por vários momentos representa o seu não estar em uma ausência de ação. Para isso, estes atores usam técnicas extracotidianas do corpo que não chegam a

representar nada, mas que demonstram extrema presença na sua capacidade de não personalizar. Outro exemplo desta energia, a que ele se refere como “estar em trabalho”, citado em *A Canoa de Papel*, é do mímico Pierre Verry que aparecia sozinho no palco, entre uma cena e outra, nas apresentações de Marcel Marceau. Verry se concentrava em alcançar o máximo de presença cênica, no seu estado pré-expressivo. Para isso ele usava técnicas de alteração de equilíbrio. Segundo Barba (2009, p. 36), “esses exemplos extremos mostram que existe um nível no qual as técnicas extracotidianas do corpo têm a ver com a energia do ator em estado puro, isto é, no nível pré-expressivo”.

Barba afirma que principalmente nas culturas orientais se utilizam equilíbrios extracotidianos que exigem um esforço maior, o que gera uma dilatação corporal e uma presença em cena antes mesmo que o ator comece a atuar, ou seja, ele se torna mais vivo em cena. De acordo com Eugênio Barba (1995, p. 35), “uma mudança de equilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que compromete e enfatiza a presença material do ator, mas numa fase que precede a expressão intencional, individualizada”.

A presença sugestiva do ator se baseia em uma alteração de equilíbrio e de uma elaborada estabilidade artificial de tensões. Barba elucida isso em várias tradições cênicas, como no teatro balinês, em que “o ator se apoia sobre a planta dos pés levantando o máximo possível a parte anterior dos dedos. Essa postura diminui quase pela metade a base de sustentação do corpo. Para não cair, o ator é obrigado a separar as pernas e dobrar os joelhos”. (BARBA, 2009, p. 38)

Outro exemplo citado por Eugênio Barba, e mais comum para nós, é o balé clássico, outra técnica codificada onde o artista se coloca em posições de equilíbrio precário. Modificações na postura corporal obrigam o ator a reposicionar seu corpo e criar outras tensões que o levam a se equilibrar. Modificações como posicionamento da cabeça, mudança nas bases dos pés, alterações no eixo da coluna, flexões ou mudanças de direcionamentos das pernas e joelhos, entre outras formas corporais, levam o corpo do artista à contração de outras partes musculares e reposicionamento de seu físico. Assim, se criam diferentes tensões que obrigam o corpo a encontrar um novo equilíbrio. Estas variadas técnicas foram chamadas por Barba de *equilíbrio precário* ou *equilíbrio de luxo*.

Esse princípio constante se encontra em todas as formas codificadas de representação: uma deformação da técnica cotidiana de caminhar, de deslocar-se no espaço, de manter o corpo imóvel. Essa técnica extracotidiana baseia-se na alteração do equilíbrio. Sua finalidade é um equilíbrio permanente instável. Refutando o equilíbrio “natural”, o ator intervém no

espaço com um equilíbrio “de luxo”: complexo, aparentemente supérfluo e com alto custo de energia. (BARBA, 2009, p. 39)

Este recurso do *equilíbrio de luxo* tem a finalidade de dilatação do corpo do artista fazendo crescer o fluxo de energia e potencializando sua presença, aumentando o poder de “sedução” do artista e atraindo a percepção do espectador.

Para exemplificar um momento da montagem de *Avenca* em que estes recursos da pré-expressividade foram amplamente utilizados, ao estudarmos o texto percebemos um personagem confuso, que não conseguia objetivar sua fala, que mudava de ideia constantemente e que tinha dificuldade de focar em um assunto. Por isso, num primeiro momento do espetáculo, foi feita uma ligação entre posições de equilíbrio precário como base para a movimentação do ator. Esta técnica auxiliou o ator a manter suas ações com energia e ainda foram associadas às ideias de confusão e desequilíbrio do personagem. Acreditávamos que assim poderíamos somar informações através das movimentações corporais do ator.

Eu enxergava no desequilíbrio uma forma de passar a informação de que aquele personagem estava inseguro e não conseguia se decidir sobre nada e de levar o ator a uma energia ampliada. Portanto, foi criada uma sequência de movimentos baseada no desequilíbrio do ator a fim de dilatar sua presença cênica. O ator buscou em seu corpo uma técnica extracotidiana baseada em um equilíbrio permanentemente instável, com muito gasto de energia, por gerar uma série de tensões em seu corpo. Este desequilíbrio foi gerado posicionando partes do corpo de forma não cotidiana, como levando a cabeça mais para frente ou para trás, ou o peso do corpo mais para ponta dos pés, ou um ombro deslocado, mas sem que necessariamente o espectador pudesse perceber este deslocamento. No entanto, em algumas cenas, foi apropriado deixar isso perceptível ao público, pois gerava alguns significados pertinentes para dramaturgia, como pode ser visto na cena da foto a seguir:

Figura 66 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Depois de trabalharmos bastante toda a movimentação do personagem dentro deste equilíbrio precário, foi inserida uma mala nas mãos do ator, o que ocasionou ainda mais instabilidade na movimentação, já que era segurada somente em uma das mãos, gerando um peso maior para um dos lados. Neste momento, entrou o trabalho de experimentação de movimentos junto com este objeto, que tinha grande significado para toda a obra, como falarei mais tarde. E outros movimentos foram somados a esta sequência. Conseguimos assim um corpo vivo, presente, e uma movimentação cheia de significados. Apenas em seguida foi inserido o texto, que foi se moldando às movimentações. Assim montamos a primeira cena da peça que pode ser vista na foto a seguir

Figura 67 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Em outro momento foi utilizada a ferramenta de *oposição* corporal como um potencializador do movimento, como propõe Barba (1995, p. 176):

De acordo com o princípio da oposição, se deseja ir para esquerda, começa-se indo para direita, então se para subitamente e volta-se para a esquerda. Para agachar, primeiro se levanta na ponta dos pés e então se agacha, (...)

para ampliar as ações, tornando-as mais perceptíveis, criando um efeito de surpresa e guiando a atenção do espectador.

Segundo Barba, na cultura japonesa é usado o termo *hippari hai* para designar estas forças opostas dentro de um mesmo corpo, tanto no sentido vertical quanto no horizontal. Basicamente, consiste em imaginar uma força interior puxando o corpo no sentido contrário do movimento que se quer realizar. Portanto, este mesmo indivíduo propõe uma força real contra esta força imaginária. “O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas.” (BARBA, 2009, p. 47) Nesta técnica extracotidiana, os membros se distendem ao mesmo tempo que se retraem. Os membros do corpo se esticam como que resistindo a uma força que os impele a flexionar, e assim em todas as partes do corpo. O *princípio da oposição* é uma tensão corporal entre forças opostas. Para Barba (2009, p. 48),

Nas diversas técnicas cotidianas do corpo, as forças que dão vida às ações de distender ou retrair um braço, as pernas, os dedos de uma mão agem uma de cada vez. Nas técnicas extracotidianas, as duas forças contrapostas (distender e retrair) agem simultaneamente. Ou melhor ainda, os braços, as pernas, os dedos, as costas, o pescoço, se distendem como que resistindo a uma força que os obriga a dobrar-se e vice-versa.

Portanto, a *oposição* foi amplamente utilizada sempre que era necessário criar um estado de contradições nas ações do personagem, para que os gestos não se tornassem óbvios e previsíveis, no intuito de criar uma expectativa na plateia e trazer esta potência energética ao artista. Seguem fotos de ensaio e cena onde este recurso foi amplamente utilizado:

Figura 68 – Registro de ensaio



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Figuras 69 e 70 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Débora Amorim e Lorena Lima

O *princípio da negação*, que se aproxima muito da oposição, conforme nomeia Barba, também foi amplamente empregado na montagem de *Avenca* para ampliar o gesto. Este princípio consiste em iniciar o movimento proposto no sentido contrário. Nas palavras de Barba (1995, p. 57), seria indicado assim: “comece a ação na direção oposta àquela para qual a ação será finalmente dirigida”.

É certo que muitos movimentos cotidianos, como saltar, por exemplo, iniciam a ação a partir do sentido oposto. Ou seja, para saltar, o corpo dobra o joelho antes de se elevar. Outros movimentos frequentemente usam esta premissa. Na ação extracotidiana este procedimento é aplicado mesmo em ações pequenas que não necessitam de impulso, e que normalmente não exigiriam o movimento contrário para se iniciar. Para Barba (1995, p. 57), este “é um dos meios que o ator usa para dilatar sua presença física”. Foi denominada assim, porque entende-se que antes de executar a ação o ator a nega e executa seu oposto complementar. Este princípio “é um modo de inflar o gesto”, diz Barba (1995, p. 57), ou seja, uma ação dilatada. Dentro da condição criativa, o *princípio da negação* prepara para o salto do resultado. O *princípio da negação* prepara o vazio no qual um significado inesperado pode surgir. Segundo Barba (1995, p. 58),

O “princípio da negação” aponta numa direção bem oposta, liberando-a da ordem preestabelecida, da dependência do resultado que se *deseja* obter. É como se o ponto de partida fosse transformado, por meio de seu oposto, numa gota de energia que pode desenvolver potencialidades expressivas reais *saltando* de um contexto para outro.

Como exemplo da aplicação do *princípio da negação* na criação de *Avenca*, em determinado momento, para se aproximar do ator Emanuel Santana, Livia Bennet primeiramente dava um passo atrás, o que gerou uma sensação inicial de indecisão, que para o enredo da peça era essencial. Ou se o ator precisava entregar flores, primeiramente ele sutilmente as recolhia junto ao peito para depois oferecê-la, tudo isto feito de maneira quase imperceptível, dando um ar de naturalidade, mas ao mesmo tempo inflando a ação, ou seja, dando mais potência ao movimento. Segue registro de cena onde este recurso foi usado:

Figura 71 – Registro de ensaio



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Todos estes recursos da Antropologia Teatral foram utilizados como ponto de partida da criação de partituras corporais e ações e visavam criar limitações e obstáculos para os artistas, com objetivo de instigá-los ainda mais. Estas limitações serviam como mediação para a criatividade dos intérpretes/criadores a fim de ampliar suas realizações. Ou seja, criar obstáculos e desafios para ação dos atores os obrigava a se articularem. Este cercear é considerado por Anne Bogart em seu livro *A Preparação do Diretor*, como um “ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas outras alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda. (BOGART, 2011, p. 53). Usar recursos que aparentemente dificultam o trabalho de criação, tirando-o de sua zona de conforto, pode levar a novos meios de o artista se expressar. Segundo Bogart a plateia é capaz de sentir quando o ator se põe a prova a partir destas limitações corporais, estruturais ou materiais.

Figuras 72 e 73 – Cena de *Avenca* na qual o *princípio da negação* foi usado



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Para Bogart, com estas limitações o ator se põe em risco para que em seguida venha um progresso de enfrentar e transcender aqueles obstáculos propostos. Por isso eu buscava estas situações corporais não cotidianas, entre outros elementos que pudessem tirar Bennet e Santanna do lugar comum, do estado de atuação em que estavam acostumados. Eu trazia elementos também para dificultar suas performances iniciais dentro da sala de criação. Como pode ser visto na foto a seguir que mostra uma cena em que inseri uma maçã nos gestos da atriz a fim de desestabilizar a conduta de Bennet na cena e levá-la a lugares não tão comuns para ela. Segue foto desta cena:

Figura 74 – Cena do espetáculo *Avenca*



Segue

Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Lorena Lima

Lívia Bennet se recorda de alguns destes objetos e ações aparentemente aleatórias que eu propunha para levá-los a outro estado.

Eu me recordo de alguns objetos que eram desconcertantes para nós, como no dia que você levou uma maçã para eu dizer meu texto enquanto a comia. Aparentemente era uma coisa simples, mas que para mim, gerou uma apreensão inicial, pois não esperava por isso. Eu estava acostumada a dizer o

texto simplesmente, mas ao comer a maçã, tive que dar outros ritmos e respirações ao falá-lo. Você também levou uma cebola para o Emanuel para que ele falasse com ela sem tirar da boca, foi estranho, mas depois passou a fazer sentido. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2020)

Pequenos estímulos podem gerar este desconforto inicial que funciona como obstáculo limitante, como manter as articulações dos joelhos hiperestendidas enquanto se move por exemplo. Por isso, eu também exigia dos corpos dos atores posições, formas e equilíbrios não cotidianos, que pudessem gerar novas articulações.

Ainda dentro da ideia de oposição, mas agora no campo das ideias, Bogart (2011, p 61) afirma que “é na discordância que certas verdades sobre a condição humana são reveladas. É possível perceber a verdade quando imagens, ideias ou pessoas discordam”. Ela afirma que a verdade estaria no espaço entre opostos, ou divergências de ideias ou imagens. Para isso ela exemplifica a cena do filme *O Último Tango em Paris* onde os personagens amantes estão sentados em um salão onde se dança tango. Mas as personagens interpretadas por Maria Schneider e Marlon Brando estão em um diálogo em que ela diz que vai deixá-lo e que não quer mais vê-lo. Neste momento a câmera se afasta e vemos a imagem dela se masturbando por baixo da mesa. Esta imagem de extrema oposição leva a verdade velada ao espectador diante de dois polos opostos. Por isso, muitas vezes eu optava por uma linguagem dramática que deixasse este espaço entre informações aparentemente antagônicas, gerando tensão e criando várias verdades para estes personagens, pois a veracidade de um relacionamento complicado não poderia existir no espaço de apenas uma ideia. Até mesmo as oposições físicas criadas para cada corpo das personagens traziam uma diversidade de sentimentos e diferentes visões a serem expostas ali de forma sutil. “Essa associação entre dois opostos estabelece uma experiência, não fornece uma resposta” (BOGART, 2011, p. 63) óbvia e totalmente exposta, mas leva a uma verdade velada na tensão criada ali.

A partir disso, na criação da dramaturgia de *Avenca*, seguimos por um raciocínio não retilíneo e também partindo das oposições de ideias, com o objetivo de não correremos o risco de apenas ilustrar o que os textos já informavam. Por isso, a princípio, fugimos das ações com sentido muito lógico. Extraímos do texto dados que pudessem nos instigar a criar movimentações que aparentemente pareciam aleatórias ou contraditórias, mas que ao longo do processo foram encontrando um sentido mais subjetivo. Por seguir este caminho menos lógico e retilíneo encontramos materiais ricos e que friccionavam e contribuíam com a peça, criando contradições oportunas e significados inesperados por nós. Barba também dialoga sobre isso ao aproximar a ideia de dilatação do corpo físico com a dilatação do pensamento, pondo em prática a negação da ação também no campo do intelecto, se opondo às primeiras

ideias e criando um vazio inicial que bloqueia as expressões óbvias, e criando previamente partituras corporais que podem partir de elementos não tão diretos.

A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental. O pensamento deve atravessar de forma tangível a matéria: não só manifestar-se no corpo em ação, mas também atravessar o óbvio, a inércia, a primeira coisa que surge quando imaginamos, refletimos, agimos. (BARBA, 1995, p. 58)

Por muitas vezes eu tive a sensação de que o espetáculo é que me conduzia. Por exemplo, um pequeno gesto do ator me suscitava ideias que não eram necessariamente ligadas ao que foi feito naquele momento, mas que faziam um sentido subjetivo. Isso foi moldando minha maneira de criar e dirigir. Para conduzir o processo assim, foi preciso ter calma, segurar a ansiedade e me permitir ouvir a intuição.

Deixei que surgissem soluções inusitadas e às vezes até um pouco contraditórias com o que a razão me dizia. Eu e os atores nos obrigamos a entrar no campo do desconhecido, despretensiosamente, sem ter a certeza de que a descoberta estaria lá. Descartamos as ideias prontas e nos abrimos para uma nova dimensão do pensamento e da lógica, na busca de um resultado não tão imediato. Muitas vezes foi um processo doloroso para os atores. Propositalmente eu os deixava às escuras, sem muita informação do que exatamente estava propondo. Até porque eu também estava experimentando sem muita certeza do que iria gerar. Não queria que eles se influenciassem demais pelas minhas palavras, por isso eu procurava de maneira mais subjetiva, para dar espaço à imaginação dos atores. Às vezes, eu até sabia relativamente qual era meu desejo a ser explorado, mas eu não a dizia de forma clara, ou não contava tudo que imaginava. Eu oferecia apenas coordenadas de exercícios que acreditava que chegariam em situações cênicas interessantes, para não engessar a proposição. Em entrevista, Emanuel Santanna fala de como via o trabalho de direção nesta peça: “A função da direção foi ser um guia do trabalho. Ela nos estimulava e direcionava, dava ânimo, o que ajudava os intérpretes a proporem cenicamente. Ela nos orientava e nos organizava, mas sem limitar o pensamento ou a ação”. (Entrevista realizada em 16 de junho de 2019).

Por não informar meu desejo exato, os atores muitas vezes acabavam encontrando soluções muito além das que eu havia pensado, ou até mesmo soluções que iam por um caminho que eu nem imaginava. Em muitas ocasiões isso era difícil para eles, que frequentemente queriam se manter no campo da razão e lógica e se sentiam perdidos com minhas proposições não muito claras. Mas ao mesmo tempo que era um campo escuro, era

uma possibilidade mais livre, onde fragmentos de materiais que pareciam não se ligar num plano claro depois faziam todo o sentido.

Foram inúmeras vezes que cheguei com objetos aparentemente descontextualizados, ou propostas de movimentos que pareciam não ter tanta ligação com a cena, como quando cheguei com uma garrafa que parecia ter entrado no processo de criação aleatoriamente, mas depois fez tanto sentido que aparece em pelo menos três momentos diferentes da peça. O primeiro<sup>77</sup> é quando Santanna baila com uma garrafa, que ora parece fazer seu par na dança, ora tem um significado mais habitual e ele simula beber e cambalear pelo efeito da bebida, depois gira a garrafa simulando uma brincadeira em que a direção que o bocal aponta leva a pessoa a realizar algo no jogo. Tudo isso numa mesma cena, como pode ser visto nas fotos a seguir:

Figura 75 – Registro de ensaio



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

---

<sup>77</sup> Vídeo de cena pode ser acessado pelo *link* ou pelo *QR code* em anexo. <https://youtu.be/5w3yGJbwFIk>

Figuras 76 e 77 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Débora Amorim e Lorena Lima

A garrafa ainda aparece numa cena de Bennet em que ela conta uma história sobre uma ocasião em que esteve num estabelecimento com uma amiga, tomou um vinho e conversaram sobre seus momentos de vida. Nesta cena ela senta-se dentro de uma mala de onde também tira vários objetos que simbolizam o bistrô em que elas estiveram, como um vaso de plantas, pratos, entre outros. Dentre os objetos, ela tira uma garrafa de vinho que continua a usar até o final da cena. Ela convida de forma bem insinuante alguém da plateia a ajudar a tirar a rolha. Depois ela segue se embriagando até dançar loucamente pelo espaço, sempre com a garrafa em seus braços, que parece lhe servir de conselheira e ponto de conforto, já que a personagem a abraça e beija. Seguem fotos de ensaio e da cena:

Figura 78 – Registro de ensaio



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: Súlían Princivalli

Figuras 79 e 80 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Débora Amorim

Num terceiro momento, a garrafa retorna. Lívia Bennet serve a plateia com champanhe para, ao final, Santanna fazer um brinde à desilusão. Esta cena foi retirada quando nos apresentamos em escolas de ensino fundamental e médio, por ter bebida alcóolica. Com isso, a peça sofreu algumas perdas, mas sem perder seu sentido geral. Fotos das cenas a seguir:

Figura 81 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 82 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Estímulos para movimentações também eram propostos por mim e muitas vezes nem eu nem os atores tínhamos clareza de onde poderíamos chegar. Eram estímulos que inicialmente nos deixavam inseguros e perdidos, mas geravam uma abertura de nossos caminhos para o inusitado. Assim, ao experimentar e se deixar levar pela proposta, chegávamos a resultados inesperados e interessantes. Não significa que em todos estes experimentos chegamos a um ponto significativo. Nem sempre foi gerado material que foi aproveitado na peça. Mas posso dizer que nos jogar neste abismo do desconhecido, ampliava nossas possibilidades de ação.

Outro exemplo disso foi a proposta de colocar no corpo microações inspiradas num momento de espera. Uma imagem de inspiração foi a fila demorada de um banco, que aparentemente não tinha conexão com a peça. Os atores se dedicaram a procurar em seus corpos movimentos que seriam executados dentro deste momento de espera e de aparente não fazer nada. Cada um deles criou uma partitura de movimentos baseada nesta proposta. Depois

sugeri que eles juntassem as duas sequências. Deste material, surgiu uma cena<sup>78</sup> em que os atores se separam e cada um parte para um lado do palco. Com uma mala na mão, se dirigem para trás de uma cortina formada por cordas. Ali executam as ações simultaneamente, gerando uma possível leitura que estão de partida, na espera de o ônibus chegar. Aliás, a espera deste ônibus é referida no início do espetáculo pelo texto proferido por Santanna. Ao final da peça, vem esta cena de “espera”, que conclui a ideia de que cada personagem vai buscar seu novo rumo. Segue foto da cena:

Figura 83 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

No entanto, é preciso saber receber abertamente estes estímulos incertos, e se deixar ir além da insegurança inicial, para poder enxergar outros potenciais de relação entre estes materiais. Júlia Valey, atriz do *Odin Teatret*, deixa explícita sua posição a este respeito na seguinte afirmação:

Quando se explora algo, não se conhece, a priori, o resultado e como será utilizado. No início de um espetáculo, o diretor se concentra nas primeiras

<sup>78</sup> Vídeo da cena pode ser acessado pelo *link* ou pelo *QR code* em anexo. <https://youtu.be/tJ45zYNSGas>

tarefas a resolver sem prever a saída. Sugestões e perguntas estranhas e também confusas instigam a curiosidade e induzem a desvios ao longo do caminho. É importante conhecer os princípios técnicos que sustentam o processo, mas não é produtivo querer antecipar qual e como será o espetáculo que está crescendo. Ele precisa saber como proceder, como intuir o próximo passo, como identificar o traço que nos orientará e, sobretudo, como esperar de maneira ativa. (VARLEY, 2010, p. 182)

O ser humano tem a tendência de querer classificar, engessar e colocar tudo dentro de uma coerência muito clara que separa certo e errado. Fomos criados a partir de julgamentos, de aprovações e desaprovações de nossas ações. E dentro dos processos teatrais é natural cairmos nesta tentação de classificar todo material cênico e julgarmos como bom ou ruim. Ou queremos entrar num formato de construção deste material, muitas vezes partindo para soluções mais óbvias e fáceis para nós, seguindo por caminhos e formas que já conhecemos. Mas, segundo Spolin (1987), no teatro, se um diretor conhece centenas de maneiras de solucionar um problema, o ator pode lhe apresentar um centésimo primeiro recurso. Ou seja, não existe uma fórmula absolutamente certa de resolver um problema, e o diretor precisa estar atento a isso. A expectativa de um julgamento de certo ou errado pode levar a um aprisionamento do artista e conseqüentemente a uma falta de liberdade para criar, e esta liberdade está intimamente ligada à intuição, agir sem julgamentos imediatos. Em meu trabalho como diretora é claro que eu conduzia o processo, mas também me deixava conduzir por ele. Permitia-me fluir pela intuição e me dava mais tempo para as soluções menos óbvias surgirem.

Nessa perspectiva de deixar o espetáculo nos conduzir para as soluções dramáticas, eu evitava muitas conversas ou excesso de discussões a respeito das propostas e ideias. Eu acreditava que isso poderia limitar o material cênico, já que, em outras montagens, tínhamos a mania de retrucar muita coisa ou julgar o que era trazido sem nem mesmo experimentar. Acabávamos por perder tempo demais nessas enormes conversas e isso tem relação com o conceito de processo colaborativo apontado por Araújo (2006, p. 132):

O excesso de discussão pode ser uma tônica dentro de uma prática coletiva como esta, e, portanto, precisa ser evitado. Além disso, teorizações e confrontos argumentativos não devem, de maneira alguma, substituir a experimentação prática e concreta. É fundamental deixar que o resultado cênico seja o principal balizador dos caminhos e das opções artísticas. Daí ser necessário ouvir e responder ao que a cena pede, mais do que conjecturas mentais.

Dentro do processo de construção de *Avenca*, depois de ter uma quantidade significativa de materiais brutos coletados para se ter liberdade de fazer combinações, eu,

como um misto de diretora e dramaturga, pude improvisar na montagem dos materiais propostos pelos atores. Modelei, cortei, intensifiquei ou reduzi, colei estes materiais; a fim de experimentar, reuni ou descartei possibilidades que se mostravam não expressivas. Isso gerou um segundo material que, por ter influências variadas sobrepostas, resultou num produto que ainda não estava totalmente lapidado, mas que já aparentava ser mais significativo. Ou seja, a partir daí, tivemos uma primeira ideia do que viria a ser a peça, mesmo que ainda não acabada, pois muitos materiais cênicos ainda estavam por ser criados.

Como diretora, tratei o processo de criação do espetáculo a partir da ideia de viver uma experiência e me deixar afetar por ela, para só a partir disso poder criar junto aos atores. Um exemplo disso foi o seguinte: como os atores são bailarinos, tive vontade de vê-los dançar. Há muito tempo não assistia a um espetáculo onde os bailarinos dançassem com prazer. Eu sentia falta disso, ver o prazer da dança no corpo deles. Portanto propus que trouxessem uma música que eles tivessem vontade de dançar, algo que os inspirasse. Deste exercício de dançar, sem pensar em nenhum momento no contexto do espetáculo, surgiram materiais que foram incorporados à peça. Meu exercício como diretora era apenas assistir e me deixar tomar por aquela dança. Deixar que surgissem sensações, ideias e visões a partir disso. O exercício<sup>79</sup> dos atores era apenas dançar, registrar o que sentiam, se perceber e se deixar levar pela música, o que gerou material para as cenas<sup>80</sup> ilustradas nas fotos a seguir:

---

<sup>79</sup> Vídeo destes improvisos pode ser acessado pelo *link* ou *QR code* em anexo. <https://youtu.be/AuO0PrIqzc0>

<sup>80</sup> Vídeo da cena pode ser acessado pelo *link* ou *QR code* em anexo. <https://youtu.be/vCdWd55xm8I>

Figuras 84 e 85 – Registro de ensaio



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Súlían Pncivalli

Figuras 86 e 87 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Roberto Ávila e Débora Amorim

Figura 88 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Débora Amorim

Muitos dos procedimentos foram realizados assim, como neste exemplo, através do se deixar experimentar as pequenas atividades do processo, o que levava os artistas a um outro tempo, ou seja, levava-os a entender a experiência como o que nos toca. Voltando inevitavelmente a dialogar com pensamento de Larrosa (2014, p. 25):

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

Foi necessário, como diretora, transformar-me num sujeito receptivo e me despir um pouco dos saberes e da informação para não julgar o trabalho antecipadamente e para não chegar em resultados pobres e sim em respostas mais elaboradas, que só poderiam vir com paciência e atividade de espera e contemplação.

Aos atores também foi necessária paciência para escutar e não saber de tudo, apenas se deixar levar pelos comandos sugeridos pela direção e perceber a potência destas atividades, sem pré-julgamentos.

Claro que não foi fácil para ninguém se despir da necessidade humana que temos de nos antecipar, de achar soluções breves e estarmos informados de tudo. Em muitos momentos tivemos crises e foi necessário retroceder e achar novamente este estado mais receptivo. Entendo o sujeito da experiência no processo de montagem de *Avenca*, como descreve Jorge Larrosa (2014, p. 25):

Vamos agora ao sujeito da experiência. Esse sujeito que não é o sujeito da informação, da opinião, do trabalho, que não é o sujeito do saber, do julgar, do fazer, do poder, do querer. Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutarmos em francês, em que a experiência é “*ce que nous arrive*”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar.

Portanto, em vários momentos tive que me colocar numa posição de recepção para poder ficar aberta ao inusitado, permitindo deixar-me tocar pelos acontecimentos que surgiam nos ensaios. Eu sabia que o material cênico proposto era bom quando ele me tocava ao ponto de me chamar a atenção e me levar a ter interesse de investigar mais aquilo. Para saber se algo me interessava, eu ficava atenta à reverberação que acontecia no meu corpo, como o tronco que se inclina para a frente, uma respiração que acelera ou fica suspensa por um momento. O interesse não pode ser forjado, ele de repente aparecia, eu o detectava e me aprofundava nele. Para Bogart (2011, p. 80),

O interesse pode ser seu guia. Ele sempre aponta na direção certa. Ele define a qualidade, o vigor e o conteúdo de seu trabalho. Você não pode fingir ou falsificar o interesse ou decidir se interessar por alguma coisa porque aquilo foi recomendado. Ele nunca é recomendado. É descoberto. Quando você sente essa aceleração, tem de agir imediatamente. Tem de perseguir esse interesse e agarrar-se a ele.

Eu percebia que este momento de interesse era um momento de arrebatamento, de uma sensação de ir no rumo certo, de ser guiada por algo, com uma ligação bem forte com a intuição. Talvez todos estes estados — de interesse, arrebatamento, lampejos, revelações, insights — tenham forte ligação com o contato com o eu profundo e conseqüentemente nos levem à intuição. Ao mesmo tempo em que são estados de desorientação, porque o processo

não é tão lógico, também são de entusiasmo e de ser conduzido, puxado por este interesse. E toda vez que resolvi seguir este interesse, esta intuição, houve um retorno positivo com novas inspirações. “O interesse volta espontaneamente para afetar sua vida, modificando-a inevitavelmente”. (BOGART, 2011, p. 81). Ainda sobre esta sensação Bogart (2011, p. 81) descreve;

Tento estar consciente, em todos os momentos, daquilo em que estou interessada. É uma sensação leve e, no entanto, é minha ligação com o processo. Às vezes, aquilo em que estou interessada não foi planejado e, apesar de uma possível ruptura, tenho de perseguir isso.

Até mesmo meu corpo dá sinais de mais ou menos interesse. Se eu percebo que está muito difícil de manter uma postura atenta, ereta, ativa, como mencionei anteriormente, é possível que o material cênico provavelmente não seja interessante, do ponto de vista do significado desta palavra mencionado por Bogart, um interesse que gera relação, atenção e conexão de quem observa.

Eu procurava manter um ambiente onde os atores entendiam que eu estava atenta às suas propostas, com minha escuta bem ativa, e por outro lado eles também estavam abertos a mim e ao universo que nos rodeava enquanto temática.

Na verdade, o material cênico surgia quase sempre de uma proposição não muito delimitada que partia da direção, para em seguida me deixar levar, como diretora, pelas ações dos atores, que modificavam e intervinham na proposta. Como por exemplo no caso em que pedi aos atores que trouxessem cartas, diários e coisas escritas que lembrassem casos de amor que já tiveram na vida. Cada um começou a contar um pouco das suas histórias amorosas e Livia Bennet foi a primeira a fazer. Ela começou a contar e eu me coloquei em total posição de receptividade. Algo em mim acontecia, algo me tocava profundamente. Eu me dei conta, assim como o ator Raphael Balduzzi, que ainda fazia parte do processo neste momento, que a maneira com que ela agia e falava já era a cena praticamente pronta. Aquilo tocava a mim e a ele de uma forma que nós dois nos olhávamos e tínhamos a sensação de que pensávamos a mesma coisa. Quando ela acabou de contar, foi ele que exclamou veementemente: “A cena é isso!” E a cena permaneceu praticamente igual até a conclusão do espetáculo. Apenas com algumas correções de vícios de linguagem, como a repetição que a atriz Livia Bennet costuma colocar entre as frases usando o termo “af” repetidamente. A questão depois passou a ser outra: como manter aquela vivacidade que ela havia demonstrado no improviso com o passar do tempo? Porque várias vezes isso acabava se perdendo e tínhamos que retomar, para que não se tornasse mecânico. Ou seja, se, no momento de exercício de ouvir um pouco da vida

dela, nós não tivéssemos nos colocado nesta posição de receptividade e disponibilidade para não interferir, apenas sentir, provavelmente não teríamos percebido que a cena já estava ali, pronta. Segue foto da cena que foi gerada deste material:

Figura 89 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Minha forma de dirigir nunca foi muito impositiva. Sempre acreditei que, para muitos tipos de trabalho, o diretor não era responsável por criar resultados, achar as soluções, trazer materiais prontos e definidos. Para o trabalho em *Avenca* era preciso dar espaço, possibilitar um ambiente mais amplo para criação ao elaborar temas para improvisos ou jogos que pudessem levar à produção de materiais cênicos. Então, eu levava propostas bem abertas e com bastante espaço de respiração para os atores mergulharem e trazerem algo lá do fundo. Eles produziam em cima do que entendiam ou do que os tocava. Eu procurava instigar os intérpretes/criadores e a partir disso eles criavam. Este modo de agir combina bastante com a forma de pensar a direção de Bogart (2011, p. 125):

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas sim, criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si só. Com uma mão firme nas questões específicas e a outra estendida para o

desconhecido, começa-se o trabalho. Em certos momentos-chave tenho de me manter fora do caminho dos atores. [...] Tenho de dar espaço para eles poderem fazer o seu trabalho.

Entendo como jogo estratégias de exercícios, que podem ser físicos, psicológicos, vocais, que levem à produção de material cênico. O jogo necessariamente está em relação a alguém ou algum objeto. Para isso me baseio nas palavras de Augusto Boal<sup>81</sup> (2008, p. 87):

Utilizo a palavra “exercício” para designar todo movimento físico, muscular, respiratório, motor, vocal que ajude aquele que o faz melhor se conhecer e reconhecer seu corpo, seus músculos, seus nervos, suas estruturas musculares, suas relações com os outros corpos, a gravidade, objetos, espaços, dimensões, volumes, distâncias, pesos, velocidades e a relação entre essas diferenças de forças. O exercício é uma *reflexão física* sobre si mesmo. Um monólogo, uma introversão. Os jogos, em contrapartida, tratam da expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagens. Os jogos são um diálogo, exigem um interlocutor, são *extroversão*.

O jogo sempre foi uma estratégia de levar os atores a experiências, que por consequência geravam material para peça. E o jogo também tinha o potencial de conduzir os atores para a criação de climas e sensações propícias à cena. As movimentações geradas pelo jogo conduziam os atores a uma emoção. Segundo Spolin (1987, p. 4),

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. (...) As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer — este é o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las.

A situação de jogo propicia esta abertura dos atores, uma certa despreensão que é favorável para a criação. O jogo gera certa ingenuidade e inventividade para solucionar os problemas gerados pelo próprio jogo. Quando o ator se coloca na situação do jogo, ele adentra a experiência de uma forma mais tranquila, sem cobranças extremas, que poderiam limitar a criação.

Segundo Spolin (1987), a situação de jogo nos coloca numa posição de liberdade psicológica, criando uma condição em que as tensões e preocupações são dissolvidas, e potencializa a capacidade de satisfazer as demandas geradas pelo jogo. Esta liberdade gerada pelo jogo foi um recurso amplamente utilizado na criação de *Avenca*.

---

<sup>81</sup> Diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, uma das grandes figuras do teatro contemporâneo internacional. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social. Suas técnicas e práticas difundiram-se pelo mundo, de maneira notável nas três últimas décadas do século XX.

Para citar mais um exemplo onde o fator experiência foi essencial na composição e criação das cenas de *Avenca*, houve um jogo<sup>82</sup> proposto por mim de manusear um saco plástico dobrado ao meio; um saco desses de compra de supermercado. Cada um tinha uma sacola e objetivo do jogo era tentar pegá-la da mão um do outro. Para isso, só poderia ser feito um movimento único, preciso e objetivo em direção ao objeto que se pretendia pegar. Quero dizer com movimento objetivo e preciso que o ator não poderia dar voltas com o movimento, ser o mais retilíneo possível com os movimentos do corpo. Um jogo de concentração, precisão e poder. Acreditava que este tipo de jogo pudesse dar mais concentração aos atores na hora do ensaio. Mas deste ponto de partida percebi que o jogo gerou uma certa ansiedade, energia e vigor nos atores, pela necessidade de pegar o objeto da mão do outro e não conseguir.

Sempre que eu fazia uma proposta, ou seja, estando numa posição de indicadora e propositora da ação, eu em seguida me colocava na posição de total espera e recepção. De maneira que, dali em diante, eu não podia mais controlar a proposta e podia somente observar, não numa posição passiva, mas numa posição de me deixar levar por aquilo que era feito, de me deixar experimentar as sensações do que via.

Portanto, ao perceber as atitudes e emoções que este jogo gerava nos atores e em mim, como observadora, eu pude propor que parte do jogo se inserisse em uma cena, na qual os personagens da peça brigavam pelo domínio da ideia de como seria um relacionamento ideal. E exatamente devido à disputa pelo domínio, não tinham o que almejavam: um bom relacionamento. O vigor gerado pelo exercício cabia para a cena de briga. Seguem fotos do resultado desta cena onde a embalagem de mercado foi substituída por um punhado de flores<sup>83</sup>:

---

<sup>82</sup> Vídeo da cena pode ser acessado no *link* ou no *QR code* em anexo. <https://youtu.be/Nj10KNNr9eA>

<sup>83</sup> Vídeo do jogo de improviso pode ser acessado *QR code* em anexo pelo ou *link*. <https://youtu.be/c3EX5rGaPpw>

Figuras 90 e 91 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Em *Avenca*, os exercícios de fisicalidade, jogos corporais, foram muito utilizados como mote para criação cênica e composição dos personagens. Inúmeras vezes foram propostas atividades com jogos físicos que pudessem levar o ator a uma construção dos sentimentos de seus personagens. As tensões de cada tipo de movimento eram exploradas. O ator descobria sensações e emoções através de movimentações simples como caminhar, ou mais complexas como tentar capturar algo das mãos do outro, carregar uma mala, torcer seu corpo. Cada movimentação pôde trazer algum tipo de emoção que depois era lapidada e levada à cena. Os jogos físicos, como no exemplo da sacola plástica que os atores deviam tomar da mão do outro, também geravam cenas, ou trechos de cenas. Ou seja, o trabalho corporal era notadamente transformador do campo interpretativo.

Com esta percepção a cada proposta de novos jogos e improvisos, eu pude me colocar, enquanto diretora, nesta posição de proponente e também de receptora, sem julgamentos, apenas percebendo o que era proposto, apenas vivenciando tudo que aquela atriz e aquele ator tão generosamente podiam oferecer. Ao avaliar o trabalho do diretor e do professor de teatro, Spolin considera que os julgamentos impedem um relacionamento livre nos trabalhos de atuação também no viés da direção: “O julgamento por parte do professor-diretor limita tanto a sua própria experiência como a dos alunos, pois ao julgar, ele se mantém distante do momento da experiência e raramente vai além do que já sabe.” (SPOLIN, 1987, p. 7) Depois da fase de receber os materiais propostos através de jogos, improvisos ou vontades pessoais dos atores, eu seguia para a fase de análise destas sensações e depois propunha novas ações e direcionamentos em vista do material recebido. Com isso, havia uma espécie de circuito onde a direção transitava nas ações de propor, receber, analisar e definir o material. O importante aqui foi a necessidade de separar bem esses estágios, não incorrendo no risco de receber o material com muitos julgamentos. Deixando para julgar na fase de análise do material proposto pelo ator. Ou seja, nesta fase de recebimento, era necessário estar com atitude de escuta e percepção aguçadas. Escutar e sentir o material oferecido pelos atores foi fundamental no processo. E segui com este procedimento, como no caso da proposta do ator Emanuel, que trouxe um pandeiro e uma música, que para ele faziam sentido para seu personagem. Ele cantou tocando e me coloquei na posição de receber aquela experiência. O jeito de cantar, a maneira que o ator olhava, o ritmo que ele impôs à música, aquele material me induziu a uma sensação de solidão, mas ao mesmo tempo de certezas e objetividades daquele personagem. Em seguida propus que ele apenas começasse a andar em linha reta, cantando vagarosamente, cruzando todo palco. Aquilo deu potência à cena e à sensação que ele buscava, de um samba triste, uma pessoa derrotada, mas ao mesmo tempo pontual com

seus sentimentos; com o fim do relacionamento daquele personagem, mas com uma força de quem caminha para a frente, devagar mas certo. Aquela ação e qualidade do movimento trouxeram mais intensidade à interpretação do ator, até chegar ao final do palco, quando ele dá um último toque mais forte no instrumento. A sonoridade do toque final parece pontuar uma decisão ou uma certeza daquele personagem que depois sai de cena. Segue foto deste momento da peça:

Figura 92 – Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Lorena Lima

Ainda comparando com os relatos de Azevedo, percebo o quanto este caminho em comum é utilizado também por outros profissionais:

Houve mesmo ocasiões em que, a partir de um exercício de desempenho gestual muito lento, um ator penetrava em zona inexplorada de sua personalidade; ou quando uma atriz, operando com movimentos de sovar (propositadamente intensos), conseguia destravar uma emoção violenta, necessária à sua personagem. São muitos os casos que poderiam ser lembrados, o que eu poderia perceber é que sempre, ou quase sempre que ocorriam modificações na qualidade da produção interpretativa, o trabalho

de corpo que estava sendo executado naquele momento tinha alguma relação com mudanças na interpretação. (AZEVEDO, 2014, p. XIX)

Ainda dentro dos conceitos apresentados por Spolin (1997), ela afirma que a improvisação só pode nascer no tempo presente e está em constante transformação. É que a qualidade do material que surge na improvisação está intimamente ligada ao período de vida que os atores estão atravessando em termos de espontaneidade e resposta intuitiva. Ou seja, a improvisação se dá no presente e a análise deste material, num momento futuro. É preciso estar entregue no desenvolvimento da improvisação, e a intuição estar fortemente presente. É neste sentido que me refiro à presença, tanto na execução dos jogos e propostas para a criação de *Avenca* quanto no recebimento deste material por parte da direção. O exercício de estar o mais plenamente inteira ao assistir um improviso ou ver uma proposta do ator para determinada cena era algo difícil de realizar, mas extremamente potente para o processo. Como diretora, também procurava manter um ambiente bastante livre, sem posicionamentos de certo ou errado, ou seja, sem julgamentos, aberta a possibilidades, e evitando ao máximo podar a criação dos atores. Tudo era bem-vindo e experimentado, para somente num segundo momento entrar em fase de análise. Evitávamos ao máximo propostas que não viessem da prática. Eu dizia “não me conte, faça”. Pois uma ideia que é contada não é vivida em sua plenitude. Eu precisava, ver, ouvir, sentir a proposta.

Quando Raphael Balduzzi teve que se ausentar do projeto e foi substituído pelo ator Emanuel Santanna, houve um período de adaptação para a entrada do novo artista. Balduzzi já havia trazido muito material individual que começava a se transformar em cena. Mas muitos destes materiais não serviam para Santanna, porque não o tocavam, não faziam parte da sua história e não faziam sentido para ele. Uma parte dos materiais cênicos que partiram de jogos pôde ser incorporada aos materiais do novo ator. Refizemos os jogos, que geraram outros materiais, mas de alguma forma com a mesma essência, o que permitiu não mudar muito estas cenas. Mesmo assim, estas cenas tinham outra energia, outro ritmo, e geravam outras sensações quando executadas por Santanna. Já aqueles materiais cênicos que partiam com mais vigor da vivência e história de vida de Balduzzi, e que não tocavam Santanna, foram descartados. Inicialmente tentamos reproduzi-los, mas não tinham força, não traziam nenhuma sensação enquanto eu assistia. Santanna também relatava que não se sentia à vontade realizando estas cenas. Não havia para Santanna um entendimento, sensorial e expressivo sobre o que o outro havia proposto. Emanuel Santanna descreve como foi este momento:

Eu entrei para substituir o ator Raphael Balduzzi no meio do processo de criação. Já existia bastante material que foi criado por ele. Eu tive que me inserir e colocar à minha maneira. Foi superinteressante, foi como encontrar o meu jeito e trazer coisas minhas com relação ao tema. A princípio tive uma resistência, seguida de muita vontade de trabalhar. Tive muita dificuldade no início para entrar numa coisa já criada e respeitar o que estava sendo criado e saber até onde eu podia intervir e modificar o que já existia de material. Eu queria dar minha cor e meu tempero. Eu estava superaberto e levei muito material e a equipe estava muito receptiva para minhas propostas. (Entrevista realizada em 16 de junho de 2019)

Assim como havíamos feito com Livia Bennet e Raphael Balduzzi, passamos a uma fase de conversas e reflexões sobre as vivências de Emanuel Santanna sobre o amor e os relacionamentos, que eram muito diferentes de Balduzzi. Emanuel Santanna relatou suas experiências de relacionamento e suas emoções a respeito do tema. Um dos relatos mais fortes foi de que ele não acreditava ter amado ninguém até aquele momento. Havia sim vivido amor familiar ou de amizades, mas não o amor que estávamos procurando. Portanto o caminho com ele foi completamente diferente, buscamos uma relação com o vazio<sup>84</sup> que ele sentia, como ele relata na entrevista transcrita nas páginas 209-210.

Ou seja, voltamos brevemente ao tema já discorrido sobre a singularidade de cada indivíduo, na formação de uma personalidade que vem totalmente influenciada pela cultura, contexto histórico em que viveram, experiências de vida, tradições, memórias, que levam a uma sensibilidade e fazer artístico completamente diferentes. Segundo Barba (2009), o trabalho do ator é composto por três princípios de organização. O primeiro está ligado à personalidade do ator, sua sensibilidade e inteligência artística que o tornam único. O segundo nível se concentra na particularidade da tradição cênica e do contexto histórico e cultural que o ator vive e que vem a influenciar sua personalidade. E o terceiro expressa a utilização, pelo corpo e mente, de técnicas extracotidianas que são transculturais e que a Antropologia Teatral define como campo da pré-expressividade.

---

<sup>84</sup> Vídeo da cena pode ser acessado pelo *QR code* em anexo ou pelo *link*. <https://youtu.be/s6zB8BOzmdQ>

*Metáfora é aquilo que é levado além da literalidade da vida.  
Arte é metáfora e metáfora é transformação.*

*Anne Bogart*

### 3.2 Por Dentro da Nau - A Atmosfera Cênica

Elementos de cenografia, figurino e iluminação também foram muito relevantes na criação do espetáculo *Avenca*. Como já foi abordado, estes elementos eram considerados por mim como parte intrínseca da dramaturgia.

O figurino foi elaborado por Cyntia Carla Santos, a iluminação cênica foi pensada por Pedro Martins e a cenografia construída por mim, os três éramos integrantes da *Trupe de Argonautas*, o que facilitava muito as trocas, já que as experiências prévias nos possibilitavam um tipo de diálogo fácil, rápido, e todos se entendiam muito bem. Havia muitas conversas entre direção e equipe técnica para que tudo ficasse acertado e tivesse uma linguagem em comum. Pelo fato de já trabalharmos há muito tempo juntos, parecia que pensávamos de forma semelhante e que tínhamos uma estética em comum. Então toda negociação aconteceu de forma fluida. Cenário, figurino e iluminação pareciam seguir a mesma linguagem graças a estes fatores de diálogo frequente e tempo de trabalho em conjunto. Combinamos cores, formas e texturas dentro dessas três linguagens.

Cyntia Carla Santos e Pedro Martins foram inseridos no meio do processo. Fiz questão de que eles se sentissem pertencentes, mesmo no meio do processo, quando já havia algum material para que eles se embasassem. Eles acompanharam o desenvolvimento da peça assistindo a vários ensaios. À medida que as cenas se desenhavam, eles complementavam com ideias dentro de suas áreas. Como foi o caso de Martins, que, ao ver uma cena onde Bennet chegava com uma mala de rodinha, criou propostas para aquele material cênico que interagiam com a movimentação sensual e insinuante da atriz e o conceito da cena. Ela abria a mala e retirava de lá alguns objetos inusitados como, vela, isqueiro, vaso de flores, espelho e batom. Sentava-se dentro da mala aberta, se arrumava e preparava seu ambiente com estes objetos para contar um momento de sua vida para a plateia. Ao ver o ensaio, Pedro teve a ideia de colocar luzes dentro da mala para trazer um encantamento e magia, iluminando o rosto dela ao retirar seus pertences. Dialogamos sobre o assunto e a cenografia construiu uma mala que pudesse abarcar tudo isso, já que anteriormente estávamos ensaiando com uma mala convencional. Seguem fotos desta cena:

Figuras 93 e 94 - Cena do Espetáculo *Avenca*



Fonte: Acervo do grupo. Fotografias de Roberto Ávila

Cyntia Carla Santos também se integrou à peça aos poucos, ao assistir os ensaios. Ela percebeu os encontros e desencontros dos personagens, suas inseguranças e desequilíbrios emocionais. Em diálogo com a direção, quisemos representar estas emoções também pelo formato do figurino. As peças do figurino foram desenhadas com detalhes assimétricos na gola, punho, barra do vestido e bolsos. Estas diferenças se davam na mesma peça através de cores e formatos; cada lado era de um jeito, como pode ser notado nas fotos a seguir:

Figura 95 - Detalhe da gola do figurino



Figura 96 – Detalhe do figurino



Fonte: Acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 97 - Detalhe do sobretudo do figurino



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 98 - Detalhe do figurino



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 99 - Detalhe da assimetria da gola do casaco do ator. Figura 100 - Detalhe da assimetria da gola do colete.



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Lorena Lima e Débora Amorim

Figura 101 - Detalhe da assimetria da manga do sobretudo



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Para Santos, o espetáculo remetia a acontecimentos passados e longínquos e por isso ela optou por cores sépia no figurino, dando uma estética de coisa antiga, guardada há tempos, como relata abaixo:

Nos ensaios, eu me atenho ao que vejo e como vejo, depois coletei informações em conversas com a direção. Em cima disso, eu comecei a trabalhar a proposta do figurino, que tinha uma ideia de desconstruir algo que era muito presente, trazendo um desequilíbrio para as peças do vestuário. Também tinha uma questão da antiguidade, mas um antigo que estava lá o tempo todo, vivo, se decompondo, ou sendo destruído pelo tempo, e ao mesmo tempo se renovando, retratando estas oposições que a peça me apresentava. Havia este apego ao passado por parte dos personagens e suas memórias. Além disso, havia a preocupação de ter um vestuário maleável e que proporcionasse grandes movimentações executadas pela atriz e ator, que utilizava a dança em cena. (Entrevista realizada em 05 de agosto de 2019)

Pedro Martins também se adequou a estas cores. Saiu um pouco da paleta apenas em algumas cenas específicas nas quais ele queria quebrar propositalmente com isso. Neste caso, trouxe contrastes que auxiliavam na energia das cenas, uma cena que ele usou a cor verde, outra que ele trouxe os tons de rosa e azul. Como pode ser visto nas fotos a seguir:

Figuras 102 e 103 – Detalhes da iluminação cênica



Fonte: acervo do grupo. Fotografias de Lorena Lima e Débora Amorim

Figura 104 – Detalhes da iluminação cênica



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Também no cenário, optei por estes mesmos tons sépia, como marrom, cor de terra, salmão, creme, entre outros. Apenas em um pequeno detalhe usei o vermelho na estampa da

mala que a atriz carregava, pois era um momento de sensualidade que eu queria acentuar com um pequeno detalhe especial para ela. Era uma mala especial da personagem, já que existiam tantas outras malas no cenário. Como pode ser observado nas fotos:

Figura 105 - Mala com detalhes vermelhos



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Figura 106 - Detalhe da cortina de cordas a malas



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Além de ter uma preocupação em viabilizar o movimento bastante amplo dos atores, já que utilizavam técnicas de dança na composição do espetáculo, o figurino era composto de várias camadas para cada personagem, que eles iam tirando e algumas vezes colocando de volta. O figurino do ator era uma calça longa, meias, sapatos, camisa, colete e blazer. Já a atriz vestia primeiramente um vestido com um colete por cima, sapatos, casaca, além de calcinha e sutiã especiais para uma determinada cena. Seu vestido era feito de tecidos leves que de alguma forma colaboravam com estas qualidades da movimentação da atriz e com as características da personagem. Já as peças da roupa do ator eram de tecidos mais robustos, impregnando de peso a composição do personagem. Apenas algumas peças da roupa da atriz eram feitas do mesmo material que a dele. Mas ao longo da peça ela se desfazia dessas partes. O ator também se despia de algumas camadas do vestuário, mas o tecido de todas elas tinha mais peso e uma textura mais grosseira. O curioso é que o uso destas camadas e a retirada gradual destas cascas dialogava com a primeira montagem experimental que eu e Balduzzi fizemos na disciplina da UnB, onde nós fazíamos referências a cebolas, ele manipulava uma e várias cascas de cebola ficavam espalhadas pelo chão. Já nesta época, as cebolas eram

imagens para nós das camadas emocionais e de personalidade do personagem do conto *Para uma Avenca Partindo*. Na montagem profissional a cebola ficou presente apenas em uma cena, não fazia mais parte do cenário em função da dificuldade de manutenção de algo orgânico para cada temporada. Além disso, seria preciso coletar uma quantidade muito grande para cobrir todo o palco com cascas de cebola, além da possibilidade que o odor ficasse muito desagradável de uma sessão para outra. Na montagem da UnB, a área de palco era bem menor, então utilizamos bem menos cascas, além disso, foi somente um dia de apresentação. Segue foto onde o ator manipula a cebola no espetáculo *Avenca*:

Figura 107 - Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Para fazer alusão às cascas de cebola e trazer mais alguns significados que surgiram na montagem, optei por cobrir todo o chão com páginas arrancadas de livros. Todo o piso do palco era coberto de páginas e abaixo delas havia um piso vermelho que, propositalmente, também destoava dos tons sépia, assim como a mala que a atriz usava. No início da peça havia somente um pequeno pedaço de piso vermelho à mostra em formato de coração e que o personagem logo destruía. Veja foto deste detalhe do cenário.

Figura 108 – Detalhe do cenário



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Lorena Lima

Eu tinha a intenção de que, à medida que os atores fossem se deslocando pelo palco, as páginas rasgadas também se movessem deixando à mostra o piso vermelho, o que trouxe uma dramaticidade ao cenário ao se chocar com os outros tons da peça. Esta ideia dos papéis soltos pelo espaço foi concebida para fazer alusão às memórias dos personagens, como se fossem partes de vários diários, ou como se fossem fragmentos de livros que contassem várias histórias sobre eles. Certa vez, quando fizemos esta apresentação num Colégio Objetivo em Taguatinga, havia um bate-papo dos espectadores com a equipe ao final, e um aluno comentou sobre o cenário, especialmente sobre os papéis no chão que para ele representavam um “mar de ideias”. Fiquei bastante satisfeita com esta leitura que o garoto de cerca de 14 anos fez; para mim foi uma surpresa ele receber a mensagem desta maneira.

Além das páginas, havia uma ideia inicial de ter uma montanha de livros de aproximadamente um metro e meio em um canto do cenário e que os atores pudessem subir nela como um pequeno palco elevado. Esta ideia foi abandonada, principalmente pela dificuldade de execução de conseguir tantos livros sobretudo pelo peso a transportar. Esta

ideia também se tornou obsoleta diante de tantos outros elementos. Por isso, a imagem dos livros foi reduzida para uma quantidade pequena que ficava disposta ao lado de uma mesa que fazia parte do cenário. Inclusive, existia uma cena em que Livia Bennet manuseava estes livros contando alguns fatos que se misturavam com a vida pessoal da atriz. Neste momento, a personagem lia cada trecho em um livro diferente, como pode ser visto na foto a seguir:

Figura 109 - Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Lorena Lima

Quando ela abandonava uma parte da história e partia para outra em outro livro, ela colocava o objeto na cabeça. Aos poucos tinha uma porção de livros empilhados sobre ela, que passavam a ideia do peso e dificuldade de equilibrar suas próprias memórias. Ao final da cena, Bennet tira todos da cabeça, rasga uma página do livro e entrega para o personagem de Emanuel Santanna. Neste momento é como se ela quisesse eliminar a parte do livro que continha a história que estes personagens tinham vivido juntos. Com isso ela tenta se desfazer desta memória e a entrega para ele. Segue foto desta cena:

Figura 110 - Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Em outro momento, ela dança e arranca algumas folhas de outro livro. Ao final desta mesma cena, ele também rompe com seus próprios sentimentos e entrega um livro que ele lia anteriormente, levando-o às mãos dela ao final da coreografia.

Outro elemento do cenário eram diversas malas empilhadas em pequenos blocos e espalhadas pelo chão e penduradas em cortinas de cordas, dispostas por todo lado, apenas respeitando alguns espaços de passagem dos atores, por isso elas tinham localização bem definidas. Havia muitas malas de diferentes tamanhos, cores, estampas e texturas, sempre respeitando a paleta de cores, em degradê de tons terrosos. Segue foto com detalhes do cenário:

Figura 111 - Disposição do espaço e cenografia



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

Os atores retiravam alguns objetos pontuais de dentro das malas. Muitas vezes estas malas eram manipuladas, erguidas, movidas de lugar, praticamente como uma coreografia. Inicialmente ensaiávamos com malas que tínhamos conseguido como doação. Eram três malas de ensaio. Depois foram feitas cerca de vinte e seis malas com estrutura de madeira e revestidas com tecido de estofaria. O mesmo tipo de tecido de que eram feitas algumas peças

de roupa dos artistas, aquele tecido pesado ao qual me referi no figurino do ator. Essas malas representavam diretamente as bagagens que eles usavam na partida, mas também representavam todo o contexto do que eles carregavam de sentimentos, emoções e memórias de suas vidas. Ou seja, tudo que a capacidade humana é capaz de carregar consigo em sua existência e que acaba por pesar no seu dia a dia, porque não se consegue abandonar e deixar passar. Elas tinham tamanhos e cores diferentes para representar os diferentes momentos e cargas que estes personagens puderam suportar em suas vidas. Além disso, foram fabricadas malas de diferentes tamanhos, sob medida para que elas pudessem caber umas dentro das outras, facilitando o transporte do cenário. Eram conjuntos de malas onde uma mala maior era capaz de comportar mais quatro malas dentro dela. Apenas uma mala tinha rodinhas, para que a atriz pudesse levá-la elegantemente. Algumas malas tinham aberturas em uma das suas faces para que o elenco pudesse encaixá-las na cabeça, obstruindo suas visões, o que dava a ideia de personagens ainda mais perdidos e confusos em suas memórias e sentimentos, como mostra a figura seguinte. Ou seja, o cenário não serve só de ilustração, ele a todo momento é usado, modificado e ressignificado pelos artistas.

Figura 112 - Mala com detalhe para colocar a cabeça



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Débora Amorim

As cortinas nas quais algumas malas ficavam penduradas eram feitas de inúmeras cordas cruas, do mesmo material de cordas do uniforme dos capoeiristas, na cor creme, dentro da paleta, que não soltam fiapos e têm um contato suave com a pele. Exatamente porque a primeira intenção era que fossem usadas como aparelho circense, e os artistas se pendurariam nelas realizando figuras e movimentos acrobáticos. Esta ideia de usá-las acrobaticamente foi abandonada, mas as cordas ficaram como elemento cenográfico. Em algum momento da minha criação como cenógrafa, as cordas lembravam a ideia de suicídio, que poderia ser cometido por algum dos personagens, mas depois esta imagem se dissipou em minha mente por não se conectar com a peça. Isso porque a composição e ideias do cenário foram se desenvolverem junto ao processo de criação do espetáculo. Várias ideias surgiram e depois foram abandonadas porque o caminho da peça foi se modificando. Outros objetos do cenário tiveram sua concepção transformada, mas acabaram se mantendo, como nesse caso. As cordas passaram a ter outros usos, em algumas cenas os atores ficavam semivelados atrás delas, usando este local como espaço íntimo dos personagens, como pode ser visto nas fotos:

Figura 113 - Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

Figura 114 - Cena do espetáculo *Avenca*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Roberto Ávila

As cordas, assim como o piso, serviam para delimitar o espaço de cena, já que o formato do palco não era tradicional. O espaço de cena era formado por um largo corredor, e a plateia era disposta de um lado e do outro, como mostra a foto.

Figura 115 - Espetáculo realizado no Colégio Objetivo de Taguatinga



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

O piso vermelho também era um grande tapete, como que uma passadeira para a cena. Nos extremos desta passadeira havia os objetos de cenário e as cortinas de corda, sinalizando o fim do espaço. Em um dos extremos foram posicionadas uma mesa e uma cadeira, que foram compradas em loja de antiguidade e tinham aspecto de envelhecidas. Atrás da mesa estava a cortina. Aos pés desta mesa havia alguns livros que restaram da ideia da montanha de livros. No outro lado do corredor havia apenas uma grande mala que era usada para o ator sentar em um momento e atrás dela outra cortina de cordas.

Figura 116 - Espetáculo realizado no *Espaço Lábios da Lua* no Gama para alunos do Centro Educacional 08



Fonte: acervo do grupo. Fotografia: autor desconhecido

Em função deste formato alternativo de palco, Pedro Martins teve alguns desafios na concepção da iluminação cênica. Em diálogo com ele, primeiramente passei alguns conceitos que eram importantes e alguns movimentos de luz que eram necessários. Por exemplo, cenas que era preciso ter uma iluminação bem fechada em determinada ação ou ocasiões onde haveria luz na plateia para envolvê-la na cena. Como já relatei, Martins participou do processo ativamente, dando sugestões ao longo dos ensaios. Tudo foi bastante dialogado. Seu maior desafio foi diante do espaço de cena proporcionado, com pé direito baixo e plateia de ambos os lados, que geravam uma dificuldade de fazer uma luz geral que não agredisse a visão dos espectadores como Martins relata abaixo:

Na criação da iluminação eu tive bastante liberdade para propor tecnicamente, com ideias e imagens que me surgiam. Tive carta branca para poder criar relações entre espaço, personagem e plateia. A direção também tinha alguns conceitos bem definidos de sensações e imagens que ela queria para determinados momentos, como: “Esta hora é importante abrir a cena”. “Este momento é importante que os personagens não se encontrem e isso será delimitado pela luz” ou “Agora é um espaço mais íntimo”. Minha maior dificuldade foi a disposição da plateia. O espaço acontecia em formato de passarela com o público dos dois lados. Isso significa que a iluminação foge do formato do padrão tradicional de palco italiano, frontal ou semiarena.

Então a luz da cena não poderia afetar negativamente prejudicando a visão da plateia do outro lado. É o que um lado da plateia assiste não é exatamente o que a outra plateia vê, pois, os pontos de vista são opostos. Além disso, a plateia faz parte do campo de visão de quem está do outro lado, interferindo diretamente, positivamente ou não, na cena. (Entrevista realizada em 11 de junho de 2019)

Como diretora, viabilizei e estimulei o encontro entre a equipe técnica a fim de que estas áreas trabalhassem em harmonia, buscando conceitos que dialogassem. Para mim, era bastante importante manter esta troca entre os profissionais de cenografia, figurino e iluminação, para que estes elementos fossem de fato usados como estímulos de comunicação com a plateia, ou seja, que complementassem as ideias da peça por meio de novos significados, já que considero a narrativa como algo mais complexo do que somente o texto, mas que pode ser dado por muitos outros elementos, como já foi explicitado.

1. *Alguma coisa ou alguém o arrebatava.*
2. *Você se sente atraído.*
3. *Sente a energia e o poder.*
4. *Ele o desorienta.*
5. *Você faz o primeiro contato; ele corresponde.*
6. *Você vivencia um relacionamento prolongado.*
7. *Você é transformado em caráter permanente.*

*Anne Bogart*

#### 4 UMA AVENTURA SEM FIM – Considerações Finais

Chegando em terra firme foi imprescindível analisar a viagem, o percurso que fizemos e os aprendizados que vieram com a experiência. Como comandante desta Nau, foi inevitável que, ao final da elaboração deste trabalho, eu viesse pensar sobre meus processos como diretora. *De Paetés* foi de fato minha primeira inserção neste campo de atuação. Outras peças vieram depois, além de *Avenca*. Mas colocando estes dois espetáculos lado a lado verifico diferentes percepções na maneira de dirigir e evoluções deste fazer. Considero o diretor como um observador, mas não de forma inativa. Observar não é uma atividade passiva. E a qualidade da minha observação sempre fez diferença no momento de criação e na obra final. De acordo com Bogart (2011), a qualidade de interpretação de um ator pode ser alterada pelo nível de atenção da observação do espectador. Sendo o diretor um primeiro espectador da peça ou de seus fragmentos de criação, acredito que meu nível de integração no momento de ver os improvisos e ensaios altera o resultado da obra e do trabalho dos artistas. Segundo Bogart (2011, p. 78), “atenção é uma tensão, uma tensão entre um objeto e o observador, ou uma tensão entre pessoas. É um ouvir. Atenção é uma tensão permanente”. A encenadora ainda se coloca diante do significado de observar: “A física quântica nos ensina que o ato de observação altera a coisa observada. ‘Observar’ não é um verbo passivo. Como diretora, aprendi que a qualidade de minha observação e atenção pode determinar o resultado de um processo (BOGART, 2011, p. 77). Ao entrar na sala de ensaio, faço o exercício de me desligar ao máximo do mundo lá fora. Não uso telefone, não me alimento e não uso nada que possa me tirar do foco e me desligar do que está sendo feito. “Tento estar presente de maneira mais plena possível, ouvir com todo o meu corpo e então reagir instintivamente ao que acontece” (BOGART, 2011, p. 127). Crio cronogramas onde há um tempo de lanchar, ir ao banheiro, ou fazer qualquer outra atividade necessária do cotidiano. Neste momento, podemos nos desligar momentaneamente. Aprendi muito disso usando um exemplo que vi no LUME, onde participei como aluna de um workshop com Jesser de Souza. Ele nos solicitou que não conversássemos ao entrar na sala de ensaio. Então, se chegávamos mais cedo, nos mantínhamos do lado de fora para dialogar, se entrássemos teríamos que manter o silêncio e concentração. Ele acreditava que falar dentro da sala, mesmo que antes do início da aula, dispersava a energia. Esta conduta era necessária por ser um curso intensivo, onde era necessário estar bastante imerso. Na nossa sala de ensaio não é necessária esta rigidez, mas gosto de manter a equipe bem concentrada e esta experiência no Lume foi inspiradora neste

sentido. Na sala de ensaio sou apenas eu, os objetos de cena, meu caderno de anotações e os atores. Anoto tudo o que é possível, mas não gosto nem de olhar para o papel para não perder nenhum detalhe do que é realizado pelos atores. Para Bogart (2011, p. 79),

O trabalho do diretor é estar ligado com o palco, física, imaginativamente, emocionalmente. O diretor tenta ser a melhor plateia possível. (...) O diretor deveria observar o ator como se fosse o membro mais diferenciado e atento da plateia. A qualidade de atenção que se oferece no ensaio é a chave para um processo fecundo.

Na sala de ensaio procuro manter uma postura corporal que auxilie a me manter ativa e atenta a todos os detalhes do que é criado ou ensaiado. Busco manter a coluna reta, levemente inclinada para a frente, numa posição de maior atitude, entrando subjetivamente no trabalho. Não significa que fique o tempo todo pensando nisso, porque isso me tiraria do foco. Mas quando percebo que estou inclinada, ou com a coluna curvada, sentada de maneira relaxada, meu corpo entra num estado de descanso que não condiz com a postura que preciso manter para estar ativa, emanando energia para os artistas criadores. Por vezes gosto de me manter em pé, mas grande parte do tempo fico sentada para poder fazer anotações no caderno. Mas, mesmo sentada, vejo que divido a mesma sensação que Bogart no seu ato de dirigir seus atores,

Sei que não posso ficar sentada quando tem gente trabalhando no palco. Se eu me sento, a apatia se instala. Eu dirijo a partir de impulsos em meu corpo que reagem ao palco, aos corpos dos atores, a suas tendências. Se eu me sento, perco a espontaneidade, a ligação comigo mesma, com o palco e com os atores. (BOGART, 2011, p. 89)

Ao chegar ao ensaio também procuro ter um momento só meu de me concentrar para assim poder oferecer o que tenho de melhor para os atores, que é minha atenção. Assim como cobro dos atores sua presença em cena, também ofereço minha integridade naquele momento. Procuro ouvir com todo o meu ser e estar vigilante durante todo o ensaio. Para Bogart, é preciso se manter disponível e atenta às portas que se abrem inesperadamente, nas quais se deve entrar num salto rápido, porque elas se fecham rapidamente e se perdem do momento de consciência. Estas portas são oportunidades cênicas que se perdem se não estamos conectados.

Acredito que os atores percebam o nível de atenção que dou a eles e ao trabalho e me devolvem na mesma intensidade. Procuro ter uma atenção cuidadosa, paciente, e que proporcione trocas mais intensas. Procuro inclusive me desvencilhar do ego de produzir algo com soluções práticas ou que venham do desejo de sucesso imediato no que está sendo

trabalhado. Acredito que a paciência proporcione um caminho que vai nos levar a resultados menos imediatos e mais interessantes. Bogart (2011, p. 79) faz uma comparação sobre o relacionamento de atores e direção na sala de ensaio:

É um local onde existe a possibilidade de arrebatamento. Na sala de ensaio, assim como quando fazemos amor, o mundo externo é excluído. Trata-se de um processo de excitação, de sensações intensas, de terminações nervosas vivas e picos repentinos. É um acontecimento extremo desligado de nossa vida diária e que nos permite conhecer o outro.

Existe também outro fator que é a qualidade da minha atenção. Procuro perceber a que estou atenta, para não me perder em elementos que não são tão importantes. Desde a montagem do espetáculo *De Paetês*, isso seguiu como prática do meu trabalho em direção, eu divido os focos de atenção. A cada momento decido qual foco vou dar ao observar o trabalho dos artistas. Por vezes me foco na movimentação, outras vezes decido por me ater às palavras, ou na técnica acrobática, até mesmo em detalhes de como o figurino se comporta com a movimentação da cena, ao uso dos objetos, entre outros elementos. Faço esta divisão porque sinto que aprofundo mais o meu olhar quando determino fixar minha atenção em determinada parte e assim consigo perceber alguns detalhes com mais clareza. Desta maneira, não me perco em informações que não eram pertinentes para aquele momento. Claro que em outros momentos também decido desfocar a atenção para perceber como funciona o conjunto, mas até para isso é preciso definir o campo do meu olhar como mais abrangente.

Eu procurava manter um ambiente onde os atores entendiam que eu estava atenta às suas propostas, com minha escuta bem ativa, e por outro lado eu estimulava que eles também estivessem abertos a mim e ao universo que nos rodeava enquanto temática. Conforme Bogart (2011, p. 126),

Ensaiar não é forçar as coisas a acontecerem; ensaiar é ouvir. O diretor ouve os atores. Os atores ouvem uns aos outros. Você ouve o texto coletivamente. Ouve pistas. Mantém as coisas em movimento. Experimenta [...]. Você presta atenção na situação à medida que ela evolui. Penso no ensaio como um jogo com a tábua Ouija, que consiste em todos porem as mãos juntos sobre um indicador móvel, o qual percorre o tabuleiro respondendo a perguntas e enviando mensagens. Você acompanha até que a cena revele seu segredo.

Eu cuidava das condições de trabalho para que os estímulos e inspirações tivessem um espaço organizado energeticamente e fisicamente. “Se você cuidar das condições em que está trabalhando, as coisas começam inevitavelmente a acontecer”. (BOGART, 2011, p. 126). Sempre cheguei antes, cuidei da organização do espaço, tanto no zelo geral da sala, quanto

nos detalhes, organizo meu material de cadernos, anotações, músicas que serão usadas e harmonização de tudo.

Com foco na direção e seus desafios, encontro algumas diferenças entre os dois espetáculos na maneira de criar. Em *De Paetés* havia uma euforia na criação por parte dos integrantes, que tinham acabado de fundar o grupo e estavam sedentos para criar. Por isso, havia uma necessidade muito grande por parte dos artistas de levar material cênico e ideias para o processo de construção do espetáculo, o que muitas vezes gerava uma afobação coletiva. Agregado a isso, começamos o processo sem ter uma figura no papel do diretor, como já foi relatado. E isso a princípio criou um ambiente mais conturbado, onde todos queriam propor, mas não havia ninguém para definir em cima do que era sugerido. O grupo era grande, tínhamos muito material oferecido por cada artista, materiais que por vezes não dialogavam e que, por serem propostos por pessoas diferentes, acabavam por gerar impasses, ou seja, havia certo conflito de egos nesse sentido. Os materiais eram colocados, mas não havia um método para filtrar, costurar ou levar a novas conduções em cima do que havia sido proposto. De maneira geral, meu trabalho quando assumi a direção foi organizar e dar uma forma para aquilo que já havia sido construído. Precisei conduzir um barco que já estava navegando há tempos de forma desordenada. Sendo assim, procurei definir nossa rota de trabalho e objetivos.

Em *Avenca* só havia dois atores e, desde o início, havia uma diretora presente. Portanto, havia uma estrutura de trabalho mais definida. Onde a direção dava uma primeira proposta, que era entendida pelos atores e recolocada por eles fisicamente em cena, para que houvesse nova interferência do diretor e novas ações dos intérpretes em cima daquilo, como uma espiral. Portanto, o processo foi mais claro desde o início. Em *Avenca*, eu sempre levava uma provocação inicial, para que ela se desenvolvesse por Balduzzi e Bennet, e posteriormente por Santanna. Depois que eles geravam material, eu modificava o que havia sido criado. Bennet relatou sobre estas diferenças nos dois processos em entrevista:

Acho que tem uma diferença nos dois processos. No *De Paetés* os atores “jogavam” muitas propostas de cena, a gente se propunha a muita coisa, havia muitas vontades. Por exemplo: “ah, eu quero fazer uma cena no tecido”, “eu quero uma coreografia com bengalas”, “vamos treinar pirâmide para colocar em cena?”, entre tantas outras proposições. Era de fato muita coisa, porque estávamos sedentos já que tínhamos acabado de criar o grupo, era tudo muito novo e instigante. Então uma das atribuições da direção era “costurar”, e peneirar todas as possibilidades de cena que lhe eram apresentadas. Em *Avenca* a direção teve maior oportunidade de explorar um método de condução onde você chegava com proposições para que nós trabalhássemos em cima dela ou seja, você tinha maior poder de manipular o

material. Você solicitava um improviso, por exemplo, usando um boneco de papel, e nós executávamos de acordo com nossas propostas e entendimentos. A partir disso geravam-se novas necessidades e novos direcionamentos. Na maioria das vezes, todos propunham, mas segundo suas diretrizes. Ou seja, além de “costurar”, você tinha um papel propositivo mais intenso. No *De Paetês* o trem já estava se locomovendo quando você assumiu a direção e a gente continuou jogando lenha na locomotiva e você recebia tudo isso. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2020)

Na primeira experiência como diretora, eu me perdia em meio a tantas provocações artísticas vindas dos atores. Eram tantas as propostas, e de tantas pessoas, que eu me via obrigada a colocar tudo aquilo em cena. Até porque os atores tinham apego ao que tinham criado e por afetividade eu receava ferir os sentimentos de pertencimento deles. Alguns dos conflitos expostos neste trabalho provavelmente vieram destas incertezas geradas pelo fato de que inicialmente não havia uma hierarquia entre atores e direção. Dentro desta proposta de coletividade na criação, muitas vezes ficava mascarada uma falha na hierarquia e divisão de funções, e a direção ficava impelida a evitar confrontos e conflitos com os integrantes da equipe. Este receio pode ter me levado a optar por levar à cena alguns materiais supérfluos e perder o poder de síntese para a montagem. Dentro de um contexto de comparação entre processos autoritários e pretensão “coletivismo” Antônio Araújo (2006, p. 128) reflete sobre este desvio no processo:

A vertente oposta a essa é a de uma democracia artística exagerada, em que cada aspecto é debatido (...), sem haver alguém que encaminhe ou proponha uma síntese final sobre determinado quesito polêmico. Em geral, a contribuição de todos tem necessariamente que ser incorporada ao resultado final, muitas vezes levando a obras flácidas e adiposas, e colocando em risco a clareza e a precisão do discurso cênico projetado.

E, de fato, esta insegurança aconteceu comigo muitas vezes durante o processo do espetáculo *De Paetês*. Mas ao final, com a chegada da data de estreia, fui me incomodando com o produto final e passei a agir de maneira mais pontual, assertiva e rígida em relação ao que iria ficar em cena e o que seria descartado. Isso de fato gerou conflitos. A meu ver, nos levou a mais desgastes, já que os integrantes do grupo estavam acostumados com uma relação mais “leve” e horizontal hierarquicamente. Portanto, penso que se sentiram lesados ou desrespeitados a princípio com minha nova postura mais firme. Mas com o desenvolver do processo e do material cênico foram se habituando ao novo sistema. Em processos criativos assim, “se os integrantes não tiverem maturidade o suficiente para dar sustentação a tal dinâmica de grupos, as brigas e as rupturas são inevitáveis, e muitos espetáculos acabam nem vindo à cena por essa razão.” (ARAÚJO, 2006, p. 128). No princípio, em *De Paetês*,

gastávamos muito tempo em discussões para alterar uma cena. Sobre este assunto, o artista Diogo Mafra coloca que,

A estrela é o espetáculo, não é o diretor e nem o ator. Na hora de definir uma cena, de tirar alguma cena ou material cênico, tem que deixar o ego de fora. Se o ego do diretor ou do ator estiver em jogo, fica comprometida a decisão. É preciso decidir, lapidar e tirar o que não funciona, sem apego à ideia. O diretor tem que ter este tato de lidar com isso do melhor jeito possível. Nem sempre é fácil. Tem profissionais que se apegam a umas ideias que não funcionam e vão sustentando elas até o fim, com insistência. (Entrevista realizada em 02 de junho de 2019)

Já em *Avenca*, estas relações estavam muito mais claras e o processo fluiu de forma mais leve e sem atritos. Os intérpretes/criadores ouviam meus estímulos sem retrucar, levavam para a cena suas indagações, provando se aquela proposta era viável ou não em ação, dentro do jogo de improviso. Somente ao experimentar a proposta era possível verificar se era interessante ou não. Estas indagações que eles levavam para a cena nos permitiam viver de fato o exercício proposto sem discussões desnecessárias.

Outra consideração bastante relevante entre os dois espetáculos, *De Paetês* e *Avenca*, foi o tamanho da produção em termos de quantidade de profissionais na equipe, quantidade de cenário e equipamentos. *De Paetês* tinha uma produção mais complexa que tornava mais difícil a apresentação em outros locais. Em algumas temporadas chegamos a ter cerca de 25 pessoas trabalhando diretamente no projeto. *De Paetês* necessitava de cerca de três contrarregras, dependendo do teatro a ser apresentado, e também precisava de dois ou três maquiadores, técnico de segurança, técnico de som, montador de luz, produtor e assistente e operador de som. Somente no núcleo da equipe era formado por elenco principal com 8 pessoas, mais cinco músicos, operador de som e produtor, totalizando 15 pessoas. Sobre isso, Marcelo Augusto Santana relata,

Acho que foi o primeiro grande espetáculo da *Trupe de Argonautas* que conseguiu uma devolutiva muito boa da plateia. Onde a gente apresentou, conseguimos lotar a casa de espectadores devido à divulgação boca a boca. O espetáculo poderia ter crescido se tivesse mais tempo de apresentação, de rodagem. Por ter muita gente em cena foi muito difícil esta questão de buscar pautas comuns a todos. A questão financeira também interfere. Não sei quantas pessoas eram na equipe, cerca de 15 ou 20, não sei ao certo. Pagar um valor justo a todas estas pessoas é complicado. Era necessário um aporte financeiro muito grande para fazer temporadas maiores. Infelizmente a gente não teve. (Entrevista realizada em 03 de julho de 2020)

Esta quantidade de profissionais dificultava demais realizar viagens. Não era viável para nós participar de festivais de circo ou de teatro como era nossa vontade, já que os custos de deslocamento e hospedagens ficavam muito elevados. Também a quantidade de cenário e

equipamentos circenses em *De Paetês* gerava maiores custos de frete, mesmo em temporadas locais, além de custos de armazenamento entre as apresentações. *Avenca*, por ser um espetáculo menor em todos estes quesitos, mais adaptável e economicamente mais viável, nos possibilitou viajar e levar a peça para locais alternativos como galpões e salas de aula. Éramos apenas seis pessoas na equipe

Até mesmo o tamanho do teatro e a estrutura física eram um diferencial muito grande entre os dois espetáculos. *De Paetês* só podia ser apresentado em teatros grandes que comportassem todo o aparato cênico usado na peça. Os números acrobáticos aéreos dependiam de que o pé direito do teatro fosse de pelo menos 6 metros e que tivesse pontos de ancoragem para prender os equipamentos circenses no teto, ou seja, treliças, estruturas metálicas, ou varas muito fortes de cenário, pois não é em qualquer lugar que se pode fixar os aparelhos com segurança.

Criar espetáculos menores foi uma estratégia de sobrevivência do grupo. *Avenca* foi nossa primeira experiência neste sentido. Depois do espetáculo *De Paetês* veio *O Baile e Zumm...*, que também eram muito grandes e difíceis de levar para outros lugares. Com *Avenca* passamos a entender que não era necessário todo mundo estar em cena ao mesmo tempo. Poderíamos ter uma variedade maior de espetáculos com menos gente no elenco e ainda assim, todos estarem trabalhando. Isso levou o grupo a ter maior produtividade e mais trabalhos acontecendo ao mesmo tempo, o que colaborou também com a manutenção financeira da *Trupe de Argonautas*.

Outro paralelo entre os dois espetáculos referidos nesta pesquisa está ligado à quantidade de focos de trabalho. Em *De Paetês* a preocupação com o treinamento circense era bastante grande e tomou a maior parte das horas de encontro do grupo. Isso ocorreu devido ao que já foi falado sobre a vontade do grupo de adquirir novas habilidades acrobáticas naquele momento. Além disso, o treinamento da técnica circense acaba por tomar muito tempo, já que temos uma questão de segurança envolvida. Ou seja, se a técnica não estiver muito bem dominada, os riscos para a integridade dos artistas aumentam muito.

Mesmo sabendo que a vontade inicial era que *Avenca* também tivesse esta fusão com circo, como já foi relatado, o processo não nos levou para isso. Sendo assim, em *Avenca*, tivemos muito mais tempo de cuidar da interpretação, da relação entre os personagens, de suas ações e comportamentos. O trabalho foi mais profundo nas práticas teatrais. Também a direção pôde se ater aos mínimos detalhes da atuação, ainda mais porque em *Avenca* tínhamos

um texto mais complexo e de maior intensidade emocional. Diogo Cerrado<sup>85</sup>, ao assistir ao espetáculo *Avenca*, pôde observar:

*Avenca* é um espetáculo que não utiliza recursos circenses, a não ser em alguns momentos de solo que têm algum virtuosismo acrobático, mas aparentemente muito mais relacionado à dança. É um espetáculo mais focado na atuação e na proposta de um texto mais complexo. Também percebo que há uma direção experimentando outro nicho, que busca mais a interpretação como suporte. Diferente do *De Paetês* que tem como base o circo e outros elementos encantando o público. Em *Avenca* a interpretação é o elemento que amarra e estabelece a conexão. (Entrevista realizada em 03 de julho de 2019)

Até chegarmos em *Avenca*, segui me aperfeiçoando na direção através da experiência que ganhei em *De Paetês* e outras peças fora do grupo e nos meus estudos a respeito desta função, pois cheguei a cursar uma pós-graduação em direção na *Faculdade Dulcina de Moraes* (2011). Infelizmente, não concluí a pós em função de dificuldades financeiras pelas quais a faculdade passou e que resultaram no fechamento do curso faltando alguns meses para sua conclusão.

Acredito que haja muitas similitudes no desenho das cenas entre *De Paetês* e *Avenca*, e na forma que a narrativa se dá. Esta última também é uma narrativa não linear, onde as cenas foram criadas isoladamente, assim como em *De Paetês*, e depois foram costuradas para criar a história. Mas diferente da peça *De Paetês*, a mudança na ordem das cenas mudaria muito o entendimento do todo. No entanto, há uma sensação parecida entre as duas montagens, pois em *Avenca* também busquei criar as linhas de tensões que foram apontadas nos gráficos da montagem do *De Paetês*. Não cheguei a desenhar estes gráficos na ocasião, pois eu já conseguia visualizar estas mudanças de dinâmica na minha cabeça sem o auxílio do papel. Ou seja, eu procurava dinamizar as cenas conforme o impacto que eu acreditava gerar no público. Dentro desta ideia, Mateus Ferrari<sup>86</sup> ponderou:

Apesar de serem dois espetáculos aparentemente muito diferentes, eu vejo semelhanças ligadas ao estilo de espetacularidade. *Avenca* também tinha seus momentos que causavam comoção ou despertavam um frêmito. Havia umas imagens fortes e uns movimentos impactantes distribuídos na obra para criar “arrepio” na plateia. Algumas danças se assemelhavam a números circenses neste sentido, e vinham acompanhadas de uma música vibrante. Havia momentos fragmentados que unidos faziam sentido e a construção da

---

<sup>85</sup> Diogo Cerrado não fez parte da equipe em *Avenca*, mas sempre esteve muito presente em quase todas as montagens do grupo. Em entrevista ele fez um paralelo entre os dois espetáculos, *De Paetês* e *Avenca*, procurando estabelecer uma conexão entre os dois trabalhos do grupo, um que ele participou e outro a que só assistiu.

<sup>86</sup> Assim como Cerrado, Mateus Ferrari não fez parte da equipe de construção de *Avenca*, mas sempre foi parceiro de trabalho e possui uma experiência e entendimento grande da maneira de trabalhar da *Trupe de Argonautas*.

narrativa se propunha a impressionar a plateia. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Comparado a *De Paetês*, em *Avenca* a questão da dramaturgia expandida e especialmente relacionada à narrativa do corpo dos atores foi aprofundada. Em *De Paetês* temos uma dramaturgia do corpo, mas ela se dilui face ao virtuosismo. Já em *Avenca*, as ações dos intérpretes foram criadas a partir das emoções sugeridas pela direção, através de experimentações em jogos de improviso. No espetáculo *De Paetês*, grande parte da movimentação foi criada apartada do contexto sentimental, emocional, da peça e de seus personagens. Paradoxalmente, apesar de o circo levar a um arrebatamento de emoções, em *De Paetês* muitas vezes ele distanciou os aspectos emotivos da peça. Os atores tiveram menos profundidade nos aspectos teatrais, ou seja, faltava uma energia mais enraizada em seus personagens e contextos, portanto muitos movimentos eram repletos de imagens corporais fantásticas e arrebatadoras no sentido de desafiar o corpo humano cotidiano, porém com menos aprofundamento cênico.

Acredito que isso aconteceu em *De Paetês* porque o circo era um elemento muito novo para a maioria do elenco e um grande desafio para o grupo. Portanto, as práticas circenses nos tomavam muito tempo de treinamento, que acabou por levar a uma certa negligência no aspecto teatral.

Outra questão que provavelmente levou os atores a terem menos conexão com a dramaturgia e, por consequência menor profundidade na atuação, foi a separação em núcleos durante os ensaios. Apesar de todo o elenco ter se inteirado de todas as decisões referentes ao roteiro e nossos ensaios serem sempre no mesmo horário, com todo grupo junto, as cenas eram feitas em separado pelo espaço. Alugávamos por hora um espaço com dimensões que permitiam que cada artista ou grupos usassem cantos diferentes. Mas tudo acontecia ao mesmo tempo numa grande sala sem divisórias, como conta Mateus Ferrari:

Era curioso, um cantando ali, outros treinando lá, outro gritando do outro lado, um grupo passando coreografia, tudo acontecendo concomitantemente no mesmo recinto. Ou seja, separado mais juntos ao mesmo tempo e com a direção e suas assistentes para administrar estes núcleos. Todos tinham suas missões definidas pela direção no início de cada ensaio. E no final do processo, quando se juntou tudo, é que se pôde verificar o que se precisava melhorar, modificar ou adaptar. (Entrevista realizada em 16 de junho de 2019)

Talvez em função desta separação em núcleos formada a cada ensaio e pelo fato de termos juntado todas as peças de material cênico muito ao final do processo, o elenco teve dificuldade na fluidez e assimilação da peça. Somente depois de vários ensaios gerais é que os

artistas começaram a ter o entendimento geral do que estava sendo proposto em suas minúcias. Não que faltasse compreensão da história da peça, mas faltava um amadurecimento dos detalhes das suas ações perante o entrelaçamento com as histórias dos outros personagens. Neste sentido, Diogo Cerrado descreve:

Eu vejo a dramaturgia amadurecida ao longo dos ensaios e, arrisco dizer, ao longo das apresentações. Não porque ela foi alterada, mas porque o entendimento do grupo em relação ao que estava sendo feito foi cada vez mais aprofundado, foi sedimentado, e isso reverberou no palco. Os atores assumiram com muito mais propriedade a história que havia sido elaborada. Era uma dramaturgia fragmentada que buscava ligar vários universos, e a direção fez esta união, mas o grupo ainda estava inseguro nesta unidade. A história se tornou consistente quando os artistas se apropriaram da teia que dava a liga da narrativa. (Entrevista realizada em 10 de julho de 2019)

Quando comparo aqui os dois espetáculos, isso não implica necessariamente em achar o melhor ou o pior. Cada espetáculo chama atenção por suas particularidades, que podem ser consideradas boas ou ruins ao olhar da plateia. O que pretendo aqui é averiguar diferenças e equivalências na forma de construção e que podem levar para resultados diferentes ou semelhantes.

Hoje somos oficialmente somente 6 integrantes, eu, Lívia Bennet, Cyntia Carla Santos, Pedro Martins e Ana Sofia Lamas e nestes 15 anos a *Trupe de Argonautas* foi uma grande escola de artistas que cresceram junto, principalmente os que entraram em 2005, na formação da companhia. Percebo uma grande mudança de entendimento de comportamento de grupo e responsabilidades quanto à progressão artística e profissional da equipe. Fomos artistas que entramos com um nível de conhecimento e hoje temos uma pluralidade de habilidades muito maior que permite a manutenção do grupo, ou seja, houve um desenvolvimento pessoal muito grande para cada artista, como cita Lívia Bennet,

Eu acho que cresci muito profissionalmente, até em questão de responsabilidades. Dentro da *Trupe de Argonautas* eu comecei a coreografar, a dar aulas, a criar coisas. Eu me comprometi e criei para mim mesma certas obrigações com objetivo de crescimento do grupo.

Eu já participava de outros grupos, onde eu era apenas bailarina. Neste caso, tinha um diretor que designava certas atividades para nós. Atividades na função de bailarinos. Eu não tinha obrigações além disso. Chegávamos no ensaio, criávamos e pronto. Na *Trupe de Argonautas* eu tinha uma responsabilidade muito maior, que era também como coreógrafa, como diretora de movimento. Foi meu primeiro contato com companhia em que eu tivesse que tomar a frente em algo. Fora que na *Trupe de Argonautas* era tudo compartilhado, tínhamos uma ligação mais intensa com o trabalho e com isso também vinha mais responsabilidade, porque tudo, de alguma forma, era de todos. (Entrevista realizada em 23 de janeiro de 2019)

Com o passar dos anos, os integrantes entenderam seu melhor lugar no grupo e onde suas qualidades e habilidades poderiam favorecer a manutenção dos trabalhos e existência da *Trupe* até os dias de hoje. Ou seja, cada um percebeu que além de intérprete e criador havia outras demandas a serem supridas e que precisavam ser executadas por nós. E cada um se colocou e vem se adaptando até hoje na realização de outras funções. Neste sentido houve uma adequação de interesses e disponibilidades de cada integrante para agir na sustentação da *Trupe de Argonautas* e uma consciência do todo dentro da equipe, no sentido de que o trabalho de um interfere diretamente no do outro. Sobre esta consciência, Raphael Balduzzi percebe

que foi um caminho de formação, em vários aspectos. Formação de uma consciência de grupo, de criação coletiva, de conhecimentos dentro do mercado de trabalho e desenvolvimento de muitas técnicas exigidas nos espetáculos. Houve também uma formação em direção, até porque grande parte dos nossos trabalhos foram dirigidos por algum integrante do grupo que assumiam esta função sem nunca ter realizado algo assim. (Entrevista realizada em 14 de julho de 2019)

De fato, pude relatar neste trabalho algumas conquistas de conhecimentos num campo técnico do circo, do teatro e da dança. Mas conforme Balduzzi relata, também percebo um grande amadurecimento em outros campos de conhecimento artístico e produtivo. Os integrantes eram muito jovens quando fundaram o grupo e não sabíamos questões administrativas, financeiras, jurídicas, entre outras, que hoje colaboram para a manutenção dos nossos trabalhos e nossa existência como companhia artística. Acredito que grande parte de nós adquiriu diversas sabedorias a respeito de editais de fomento, apresentação de projetos, posturas socioculturais, formas de financiar um espetáculo ou produto cultural, divulgação de trabalhos, assessoria de imprensa, cadeia produtiva, projetos de pesquisa, entre tantos outros itens. A *Trupe de Argonautas* foi fonte de conhecimento, por meio de trocas entre os integrantes; foi motivo de pesquisa, já que muitas coisas se tornaram necessidades e tivemos que aprender para poder crescer como grupo; e foi espaço de exploração e experimentação, onde pudemos testar os novos conhecimentos que nos disponibilizamos a adquirir. Ou seja, nestes 15 anos a *Trupe de Argonautas* foi uma espécie de escola experimental para cada integrante e dentro das vontades e identificações pessoais, cada um da equipe pôde se aprofundar em alguma área mais específica que fosse do seu interesse. Ou seja, não foi uma escola onde todos são nivelados e uniformizados. Apesar de alguma forma todos terem uma base em comum, uma liga que nos torna um grupo, nossos conhecimentos pessoais ainda são

muito diversificados, já que cada um fez suas escolhas de verticalização em algumas áreas artísticas e produtivas específicas do seu interesse.

Diferente do que acontecia nos dois ou três primeiros anos do grupo, onde agíamos muito empiricamente, como foi relatado, o grupo se especializou ao longo do tempo. Muitos de nós nos tornamos professores, inclusive. Lívia Bennet tem seus próprios cursos particulares de dança contemporânea e *Alongamento Rítmico*, nome que ela deu para um curso que ela criou que alia técnicas de ganho de flexibilidade corporal e os ritmos de dança contemporânea. Bennet atua como coreógrafa de diversos grupos e espetáculos de Brasília. Pedro Martins fundou o *Espaço Cultural PÉ DiReitO*, sede da *Trupe de Argonautas*, que oferece aulas de circo, teatro, dança, entre outras modalidades, além de ter uma sala de apresentações. Martins também oferece aulas de dança e se especializou como técnico de montagem circense e iluminação. Ana Sofia Lamas ainda atua como professora de circo, com foco em acrobacias aéreas. Ela também fundou uma OSCIP que envolve arte, cultura, turismo esporte e trabalhos sociais, se chama *ASCETUR, Associação Cultural, Esportiva e Turística*. Além disso, ela criou uma modalidade que chamou de *Fit Fly*, que alia acrobacias em tecido, força e alongamento. Além das aulas, ela vem formando alguns professores para trabalhar em parceria com ela. Eu aprofundi meus conhecimentos em direção, maquiagem cênica, cenografia e figurino. Todos os integrantes usam seus novos conhecimentos a favor dos novos trabalhos do grupo. Acredito que, ao longo do tempo, a falta de verba para contratação de profissionais fez com que nos embrenhássemos em muitas questões para poder contar com uma estrutura artística sólida nos trabalhos da *Trupe de Argonautas*. Isso colaborou muito com a subsistência do grupo. Segue foto do *Espaço Cultural PÉ DiReitO*:

Figura 117 – *Espaço Cultural PÉ DiReitO* – Sede da *Trupe de Argonautas*



Fonte: acervo do grupo. Fotografia de Súlían Princivalli

Buscamos também um aprofundamento nos estudos teóricos que pudesse nos dar uma base mais firme. Procuramos novos estudos. Livia Bennet realizou uma pós-graduação em Educação Física pela *Faculdade Alvorada*, em Brasília, concluída em 2012. Está em via de conclusão de uma pós-graduação em Arteterapia Expressões Artísticas pelo Instituto Junguiano de Ensino e Pesquisa. Pedro Martins é especialista em atividades Gímnicas e Circenses pela *Faculdade Uningá*, 2019. Hoje cursa uma pós-graduação em Psicomotricidade pela *Faculdade Unileya*. Cyntia Carla Santos faz parte do corpo docente da Universidade de Brasília (UnB), é Mestre em Artes Visuais em Poéticas Contemporâneas, com dissertação intitulada *Os Livros de Lilith: A construção de um corpo performático*, também pela UnB. Atualmente está em Portugal fazendo doutorado em Artes Performativas da Imagem e do Movimento pela Universidade de Lisboa. Eu, Súlían Princivalli, pude explorar a área de direção cênica em uma pós-graduação realizada na *Faculdade Dulcina de Moraes*. Fui membro docente nesta mesma faculdade e também na Universidade de Brasília, como

professora substituta, ministrando aula de maquiagem cênica e teatro, e criei meu próprio curso, chamado *Funil das Artes* que alia técnicas de teatro, circo e dança.

Nestes 15 anos, cada um de nós passou a ter uma consciência de grupo, um senso de comunidade. Ao longo de todos os processos criativos, administrativos, financeiros e sociais, encontramos estímulo e inspiração na cooperação com os outros. Criamos uma atmosfera de criatividade e produção. Hoje o grupo tem uma segunda camada de trabalho que foi intitulada de *Laboratório Artístico de Pesquisa Estética (LAPE)*, criado em 2014, com foco em trabalhos paralelos de produção e manutenção do grupo por meio de outras atividades como criação de cenários, figurinos, maquiagens cênicas, iluminação cênica, montagem de equipamentos circenses, desenvolvimento de números circenses e cenas avulsas, produção de textos, publicações e desenvolvimento de novos projetos. O trabalho desenvolvido pelo *LAPE* pode ser realizado para os próprios projetos do grupo ou para outras companhias, mas buscamos sempre levar o nome da *Trupe de Argonautas* nas atividades realizadas em parceria com outras instituições. O *LAPE* promove ações de promoção do nome e da marca do grupo, no entanto, nem todos os integrantes estão comprometidos diretamente com o *LAPE*, apenas os que se identificam com o propósito deste trabalho. É também uma ação que visa a sustentabilidade do grupo, pois pode ocorrer paralelamente às criações e circulações de espetáculos.

Ao ler *Além da Ilhas Flutuantes* de Eugênio Barba, percebo uma aproximação com o grupo *Odin Teatret*. Longe de nos comparar à história deste grupo e sua imensa importância artística, mas quando Eugênio Barba comenta de sua dificuldade inicial de lidar quando os integrantes do grupo que começaram a ter outros interesses fora do núcleo do *Odin Teatret*, na busca de novos desafios e relacionamentos que não pareciam coincidir com os objetivos iniciais da companhia, percebo uma semelhança de momentos com a *Trupe de Argonautas*. Ele define o *Odin Teatret* como “um pequeno grupo de homens que têm uma história em comum e uma mesma atitude (...) diante dos fatos que os rodeiam” (BARBA, 1991, p. 18), ou seja, definem sua própria cultura através de suas habilidades individuais e sua ética profissional. Ele fala também de como é comum em grupos de teatro chegar a momentos em que seus integrantes procuram um caminho próprio em projetos individuais. Quando Barba fez esta reflexão sobre o *Odin Teatret*, o grupo tinha 20 anos de atuação e ele teve receio deste momento, até que criaram uma maneira de os projetos pessoais incidirem positivamente no crescimento do grupo.

Sempre tive receio de que trabalhos externos feitos pelos integrantes do grupo fossem dissipar a energia de produção da *Trupe de Argonautas*. Era uma preocupação de alguns de

nós que o tempo dedicado a outras relações de trabalho artístico pudesse comprometer a integridade do grupo, já que o tempo disponível ao grupo diminuía, e também a atenção dada aos projetos internos.

Com o tempo compreendemos, e até hoje passamos por este processo de entendimento interno, que podemos agrupar estes projetos individuais, que aparentemente não dialogavam com o propósito inicial do grupo. Cada dia mais, vemos que podemos abranger a gama de projetos em várias áreas e com maiores trocas com outros grupos e pessoas, já que cada indivíduo dentro da *Trupe* carrega uma bagagem em comum, mas tem suas próprias vontades, diferentes entre si. Sobre estas diferenças entre os indivíduos, Barba (1991, p. 19) afirma:

Pensa-se, com frequência, que um grupo de teatro tem uma unidade se seus integrantes se assemelham. Ao contrário, é necessário procurar a diferença recíproca, se se quer conseguir a totalidade. É através deste processo de diferenciações, baseado na confiança de uns para com os outros e na carência de ilusões, que se forma um sólido terreno unitário sob as diferenças. A unidade superficial, ao contrário, mesmo quando é unida de ideias ou intenções, se desvanece com o primeiro sopro de vento.

Barba continua este pensamento e conclui que as diferenças entre os integrantes são um bom sinal para as trocas de conhecimentos que levam a um desenvolvimento maior de suas artes. Para ele: “É um bom sinal quando o trabalho de cada um dos atores de um grupo começa a desenvolver-se ao longo de linhas tão diversas, que não parecem ter nenhuma relação, do ponto de vista técnico e estético, entre si.” (BARBA, 1991, p. 19).

Assim como na história do *Odin Teatret*, a *Trupe de Argonautas* começa a engatinhar no sentido de abertura do grupo para desenvolver novos rumos através de projetos aparentemente incompatíveis, mas que de alguma forma se complementam, se nutrem. As pessoas mudam com o tempo, seus interesses também, o grupo amadurece. Hoje percebo uma abertura maior para parcerias com outros grupos. Também existe um movimento maior de convidados que permeiam os trabalhos da *Trupe*. E também vejo que muitos de nós têm procurado diversificar, ou mudar totalmente a área de atuação exercida anteriormente na companhia. Um exemplo relevante disso foi a mudança de propósito de Livia Bennet dentro da equipe. Bennet costumava ser a pessoa que organizava nosso trabalho corporal enquanto dança. Ela coreografava e tomava a frente das funções pertinentes a esta área. Além disso, ela também estava sempre em cena. Hoje, Livia Bennet não tem mais o interesse de atuar em novos projetos. Ela selecionou alguns espetáculos antigos que ela ainda tem interesse de participar quando forem remontados. Bennet também não tem mais vontade de coreografar os trabalhos do grupo. A área da fotografia de arte passou a chamar atenção de Bennet.

Prontamente, o grupo passou a elaborar projetos onde sua nova habilidade pudesse ser usada e contribuísse para o crescimento do grupo. São vários os exemplos como este, de casos em que o grupo se articula para os novos planos e áreas de desenvolvimento de seus integrantes.

Voltando ao *LAPE, Laboratório Artístico de Pesquisa Estética*, que tenta abarcar as várias vontades do grupo e suas possibilidades de inserção no mercado artístico, a ideia do *LAPE* foi criar possibilidades, dentro do próprio grupo, de cada um desenvolver projetos pessoais e também projetos em parceria. Ou seja, em vez de o integrante sair momentaneamente para realizar trabalhos fora, ele traz para nosso núcleo este projeto e a *Trupe* colabora para seu desenvolvimento. O espaço do *Laboratório Artístico de Pesquisa Estética* também possibilita maior troca de conhecimentos e intercâmbio com outros artistas. O *LAPE* já é uma realidade, mas ainda está engatinhando para tomar a forma que o grupo intenciona.

Percebo que a intensidade dos trabalhos e o tempo de vivência do grupo nos levam a um nível de confiança entre os integrantes e nos processos que vivenciamos. A intimidade nos leva a um ambiente mais produtivo. Concluo este trabalho com um texto de Bogart, que tanto influenciou o meu pensamento e escrita até aqui:

A graça redentora do trabalho é o amor, a confiança e o senso de humor — confiança nos colaboradores e no ato criativo durante o ensaio, amor pela arte e senso de humor a respeito da tarefa impossível. São estes os elementos que atribuem graça a uma situação de ensaio e ao palco. Em face do terror, a beleza se cria e, daí, a graça. (BOGART, 2011, p. 87)

## FERRAMENTAS NÁUTICAS – *Links e QR Codes dos vídeos do Youtube*

1. Vídeo do espetáculo *De Paetês* na íntegra: <https://youtu.be/u0J6IF8eSLk>



2. Vídeo do espetáculo *Avenca* na íntegra: <https://youtu.be/WidsSjsFvwI>



3. Vídeo da cena de tecido acrobático do *Gaston Pegaford* em *De Paetês*: <https://www.youtube.com/watch?v=e9d29zoZGZY&feature=youtu.be>



4. Vídeo de um trecho de cenas onde se usa técnica de pirâmides humanas:  
<https://www.youtube.com/watch?v=89uPOezwiJk>



5. Vídeo de treino para cena de pirâmides humanas e o resultado em cena:  
<https://www.youtube.com/watch?v=CF9Gc-QIMAE>



6. Vídeo de treino para cena de tecido marinho e o resultado em cena:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KdFxSbo0MqY>



7. Vídeo de treino para cena de tecido em dupla: <https://youtu.be/BaJwvrGRSBI>



8. Vídeo de trechos de ensaio onde se repete o mesmo movimento e seu resultado na peça *De Paetês*:

<https://www.youtube.com/watch?v=1S6BosgXc1g>



9. Vídeo de trechos de cena do espetáculo *De Paetês* na qual se pode ver a figura dos “apresentadores”: [https://www.youtube.com/watch?v=fzaQ\\_A9Txl](https://www.youtube.com/watch?v=fzaQ_A9Txl)



10. Vídeo da cena na qual se usa a a cadeira acrobática (*Cena Radagásio e Arlindo*):

<https://www.youtube.com/watch?v=XT1KOqkTVQs&t=10s>



11. Vídeo do treinamento de Diogo Mafra na cadeira acrobática:

<https://youtu.be/gUF11oGIJe0>



12.. Vídeo da cena de perseguição com as personagens *Dora, Arlindo e Dolores*:

<https://www.youtube.com/watch?v=tkApPf7Ub5Q>



13. Vídeo da cena final do espetáculo *Avenca*: <https://youtu.be/XvggqX21WF0>



14. Vídeo do processo de criação de *Avenca* com movimentos mais acrobáticos: [https://youtu.be/\\_j-oWYxKzzY](https://youtu.be/_j-oWYxKzzY)



15. Vídeo da cena do espetáculo *Avenca* que usa garrafa: <https://youtu.be/5w3yGJbwFlk>



16. Vídeo do processo de criação da cena de gestos de espera do espetáculo *Avenca*:  
<https://youtu.be/tJ45zYNsGas>



17. Vídeo do processo de criação de *Avenca* com improviso em uma música que os artistas tivessem prazer de dançar: <https://youtu.be/AuO0PrIqzc0>



18. Vídeo da cena de *Avenca* que foi criada a partir do improviso em dança: <https://youtu.be/vCdWd55xm8I>



19. Vídeo da cena de *Avenca* que foi criada a partir do improviso com sacolas plásticas:  
<https://youtu.be/Nj10KNNr9eA>



20. Vídeo do processo de criação de *Avenca* com o improviso com sacolas plásticas:  
<https://youtu.be/c3EX5rGaPpw>



21. Vídeo da cena de *Avenca* inspirada no vazio que Emanuel Santanna sentia:  
<https://youtu.be/s6zB8BOzmdQ>



## **HERÓIS QUE CONTRIBUÍRAM COM A CONQUISTA DO VELOCINO DE OUTRO - Referências Bibliográficas**

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia** – São Paulo: M. Fontes, 2000.

ADAS, Alexandre; MARTINS, Pedro. História. In: TRUPE DE ARGONAUTAS. **11 anos – Trupe de Argonautas**. Ebook não publicado. Brasília, 2017.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga. **Ritual, Risco e Arte Circense – O Homem em Situações-limite**. Brasília: Editora UnB, 2008.

ARAÚJO, Antônio. **O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, v. 6, p. 127-133, 28 nov. 2006.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBA, Eugenio. **Além da Ilhas Flutuantes**. Campinas, SP: Editora Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_ **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_ **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

\_\_\_\_\_ **Queimar a Casa: Origens de um Diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_ **Teatro \_ Solidão e Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BELTRAME, Valmor. Transformações na Linguagem do Teatro de Animação: A Criação do Espetáculo Teatral. **DAPesquisa**. vol. 3. n. 5. p. 1211-1219, 2008. Disponível em < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15846/10381>> . Acesso em 10 out. 2019.

BENÍCIO, Eliene. **Saltimbancos Urbanos: O Circo e a Renovação Teatral no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não-Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor: Sete Ensaios Sobre Arte e Teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOLOGNESI, Mario Fenando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_ **Circo e Teatro: aproximações e conflitos**. **Sala Preta**. v. 6, p. 9-19, 28 nov. 2006.

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Tecendo os Sentidos: a Dramaturgia Como Textura**. In: Pitágoras 500 -Revista de Estudos Teatrais, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes UNICAMP, Campinas, SP, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Ator Compositor: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski à Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOUISSAC, Paul. Timeless circus in Times of Change. Disponível em [www.semioticon.com/bouissac.htm](http://www.semioticon.com/bouissac.htm) Acessado em: 23 abril de 2019

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica a Representação**. Campinas, SP: Editora da Unicampi, 2001.

CANCLINI, Nestor. Garcia. **Culturas Híbridas \_ Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

COELHO, Jonas Gonçalves. **Ser do Tempo em Bergson**. Interface - Comunicação, Saúde, Educação. UNESP, v. 8, n. 15, p. 233-246, 2004. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/882>>.

COHEN, Renato. **Cartografia da cena Contemporânea, Matrizes Teóricas e Interculturalidade**. Sala Preta, v. 1, p. 105-112, 27 set. 2001.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Editora Eletrônica, 2005.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e Grupos criativos: fantasia e concretude**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Setante, 2005b.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. Tradução de: Lígia Borges. In: Revista Sala Preta, n°08, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA/USP, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. Tradução de: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINE, Renato. **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.

FERREIRA, Diego Leandro. **Segurança no Circo: Questão de Prioridade**. Várzea Paulista, SP: Fontoura, 2015.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **O Corpo na Dança Contemporânea dos Anos 80**. In: Revista Eletrônica Aboré. Universidade do Estado do Amazonas. Ano 2. 2006. Disponível em: [www.revista.uea.edu.br](http://www.revista.uea.edu.br)

GERARDI, Silvia Maria. **O Estado de Ser e Não Ser das Artes Performativas Contemporâneas**. Revista Científica/FAP, [S.l.], dez. 2008. ISSN 1980-5071. Disponível: [periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1633](http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1633) Acesso em: 20 de julho de 2020.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005

GOUDARD, Philippe. **Le Cirque Entre L'élan et la Chute: une Esthetique du Risque**. Paris: Editions Espaces 34, 2010.

\_\_\_\_\_. Estética do Risco: do Corpo Sacrificado ao Corpo Abandonado. In: WALLON, Emmanuel. (Org.) **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 25-34

HAMON-SIRÉJOLS, Christine. Formas Teatrais no Circo de Hoje. In: WALLON, Emmanuel (Org.) **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 61-70.

HEWARD, Lyn. **Cirque du Soleil: a Reinvenção do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal Qual Apanhei do Pé**: Uma atriz do LUME em pesquisa. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editors Ed: Fapesp, 2006.

KERKHOVE, Marienne van. **Le Processus Dramaturgique**. Nouvelles de Danse, Contredanse, Bruxelles, Belgique, n° 31, p. 18-25, Périodique Trimestriel, Printemps, 1997.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Editora Summus, 1978.

LACHAUD, Jean-Marc. Sob o risco da mistura. In: WALLON, Emmanuel. (Org.) **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 53-60

LAMAS, Ana Sofia; BENNET, Livia. *De Paetês*. In: TRUPE DE ARGONAUTAS. **11 anos – Trupe de Argonautas**. Ebook não publicado. Brasília, 2017.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre a Experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

LAPOUJADE, David. **Potências do Tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução de: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONARDELLI, Patrícia. **Corpo da Consciência e Possíveis Dramaturgias da Memória que Dança**. Revista Cena n° 9. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade do Rio Grande do Sul, 2011.

LOBO, Lenora. **Teatro do Movimento: Um Método para um Intérprete Criador**. Brasília: LGE Editora, 2003.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. In Lições da Dança, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MARTÍNEZ, José Antônio Sánchez. **Artes de la Escena y de la Acción en España**. Editores: Universidad de Castilla - La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=pv14V9UcWWYC&hl=pt&pg=GBS.PP1> Acesso em 15/02/2020.

MARTINS, Roberta Silva. **Corpo e Bambu: Arte para Communitas do Conhecimento Sensível: Registro de Trajetórias, Métodos, Composições e Políticas do Cotidiano**. 2015. 249 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MERISIO, Paulo. **Confluências com o Melodrama dos Circos-teatros**. Sala Preta, v. 6, p. 45-53, 28 nov. 2006.

MICHEL, Vanja Ca. **Minidicionário de Teatro e Circo**. Porto Alegre, RS: AGE, 2018.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1987.

PAIS, Ana. **A Ressonância como Qualidade Sensível do Acontecimento Teatral**. Sala Preta, v. 10, p. 243-250, 28 nov. 2010.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A Construção do Personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIXOTO, Bianca Simões. **O Diálogo Dança/Circo na Cena Contemporânea Brasileira**. Dissertação de Mestrado em dança. Universidade Federal da Bahia, UFBA. Bahia, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7862>

QUERUBIM, Marlene Olímpia. **Marketing de Circo**. Mogi das Cruzes, SP: Oriom Editora, 2003.

QUINTEIRO, Eudósia Acuña. **Estética da Voz \_ Uma Voz para o Ator**. São Paulo: Editora Summus, 1989.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. 2ª edição. São Paulo: SENAC, 2001.

RIBEIRO, António Pinto. **Por Exemplo a Cadeira: Ensaio Sobre as Artes do Corpo**. Lisboa: Edições Cotovia, 1997

RICHTER, Ivone. **Multiculturalidade e Interdisciplinaridade**. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem Espetáculo? As Origens do Circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de Criação em Grupo: Diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SILVA, Erminia. **Arthur Azevedo e a Teatralidade Circense**. Sala Preta, v. 6, p. 35-44, 28 nov. 2006.

\_\_\_\_\_. **O Circo: Sua Arte e seus Saberes – O Circo no Brasil no Final do Século XIX a Meados do Século XX**. Campinas/SP. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da INICAMP – Universidade de Campinas, 1996.

\_\_\_\_\_. **Circo-Teatro: É Teatro No Circo**. Anais ABRACE. v. 10, n. 1, 2009. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/86>

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SAUMELL, Mercé. **Circo y teatro contemporáneos en Cataluña**. In: MARTÍNEZ, José Antônio Sánchez. **Artes de la Escena y de la Acción en España**. Editores: Universidad de Castilla - La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. Disponível em: [https://www.saberesdecirco.com/wp-content/uploads/2019/03/circoyteatrocatalunya\\_msaumell.pdf](https://www.saberesdecirco.com/wp-content/uploads/2019/03/circoyteatrocatalunya_msaumell.pdf) . Acesso em 15/02/2020. p. 55-182.

STANISLAVKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. **El Trabajo del Ator Sobre Sí Mismo - En el Proceso Creador de la Vivencia**. Barcelona: Alba Editorial, 2007

STEPHANIDES, Menelaos. **Jasão e os Argonautas**. Odysseus Editora. Edição digital 1016.

TORRES, Antônio. **O Circo no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

TROTTA, Rosyane. **Autoralidade, grupo e encenação**. Sala Preta, v. 6, p. 155-164, 28 nov. 2006.

VARLEY, Julia. **Pedras D'água**. Brasília: Editora Dulcina, 2010.

WALLON, Emmanuel. **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

SITES:

OS ARGONAUTAS. **A mitologia dos argonautas**. Disponível em <https://www.osargonautas.com.br/sobre-os-argonautas> Acesso em 11 dez. 2019.

## APÊNDICE A – TEXTO DA PEÇA *DE PAETÊS*

### **Arrumação de Madame Paitch**

#### **Coreografia animada invadindo a plateia**

##### **Texto Arlindo**

(Arlindo)

Boa noite! (Plateia responde). Vocês estão desanimados hoje... Boa noite! (Plateia responde)

(Radagásio) Arlindo sai daí.

Meu nome é Arlindo Paixão, seu criado e ao seu dispor. Eu sou o funcionário mais antigo da casa, como vocês podem ver, o mais importante. Eu trabalho aqui é de...

(Todos) Faxineiro.

(Arlindo) Eu sou o faxineiro aqui do estabelecimento, né? Mas faz muito tempo. Tanto tempo que faxineiro virou um sinônimo do meu verdadeiro e importantíssimo cargo que é o de...

(Todos) Faxineiro!

(Arlindo) Braço direito da Madame! Ou “ocês” acham que é fácil ficar aqui 10 anos sem um aumento, sem uma mudança de cargo, sem participar de um show, só para ser cargo de confiança mesmo. Mas eu adoro trabalhar aqui no De Paetês, principalmente por causa das minhas colegas de trabalho. Salva de palmas para as colegas. (Palmas da plateia). É tudo isso mas não é tudo isso.

(Dalila) Ah, mas não é mesmo.

(Dora) Cala a boca piranha!

(Arlindo) Agora, tem outra coisa que me faz gostar muito de trabalhar aqui. Que é para poder observar as pessoas, não é? Não que eu tenha nada a ver com isso não, longe de mim. Minha boca é um túmulo.

(Gaston) Ô Arlindo Paixão deixa de conversa. Vai trabalhar.

(Arlindo) Mas é porque eu estou acostumado a limpar a sujeira que certas pessoas escondem debaixo do tapete. (Meninas jogam o sapato) E vocês deviam ver o tipo de pessoa que passa por aqui todos os dias.

(Dolores) Arlindo!!!

(Arlindo) Mas um dia apareceu uma pessoa especial: A Dolores. A Dolores apareceu aqui por causa do anúncio de jornal para uma vaga de dançarina, profissional, hein! Para um show aéreo, erótico, difícilíssimo, de grande categoria, feito com... Dora Vid'água.

(Dolores) Minha amiga.

(Arlindo) Eu confesso que achei o nome até interessante: “Dora e Dolores”. “Dora e Dolores”, assim em neon azul piscando que nem dupla sertaneja famosa. E não é que as duas tiveram até bastante afinidade. E olha que é difícil puta se tornar amiga. Por exemplo, quando a Dolores chegou aqui, as outras meninas com inveja ficavam dizendo que ela era alta demais, magra demais, desengonçada, virgem.

(Gaston). Pega leve Arlindo!

(Arlindo). Eu confesso que eu achei ela um tanto quanto musculosa, né? Mas tudo bem, porque eu adoro estes pernões. Como não apareceu alguém tão bem-dotado para o cargo, a Madame Paitch acabou contratando a moça. Ainda bem! Porque um mulherão destes e virgem, é para casar

(Dora). Vai procurar o que fazer! (Resmungos)

(Arlindo). Eu trabalho aqui já faz um bom tempo, sabe? Eu adoro trabalhar no De Paetês, principalmente por causa das minhas colegas de trabalho. Mas o que eu gosto mesmo e de observar as pessoas. Não que eu tenha nada a ver com isso, longe de mim fazer fofocas. Minha boca é um túmulo! O negócio é que eu tô acostumado a limpar a sujeira que os outros escondem embaixo do tapete!

Vocês não têm ideia do tipo de pessoa que passa por aqui.

Mas um dia apareceu uma moça especial. A Dolores chegou aqui por causa de um anúncio no jornal de dançarina para um show sensual feito com Dora Vid’água. Achei o nome até simpático: Dora e Dolores. E até que elas acabaram tendo bastante afinidade, olha que é difícil puta se tornar amiga.

Lembro o dia que ela chegou aqui. Ai, ai, ai! (Suspiro). Todo mundo dizia que ela era uma garota estranha, que era alta demais, desengonçada... virgem! Eu só achava ela um pouco musculosa, mas eu adoro uns pernões. Como não apareceu mais ninguém para a vaga, Madame acabou contratando a moça. Ainda bem por que um mulherão desses...e virgem...é para casar.

### **Apresentadores antes da cena de trapézio e lira**

(Mateus) La apreciacion de um bom vinho pode ser....

(Diogo) Ornada as bordas de uma taça.

(Mateus) Ou entre bravejos de amigos em uma caneca.

(Diogo) Dora e Dolores

(Mateus e Diogo) Dos dançarinas, um só sabor!

### **Cena Dora e Dolores**

**Vinheta Paixão do faxineiro por Dolores: “Quando eu estou aqui, eu vivo este momento lindo...”**

(Madame) Puta que pariu, Arlindo!

### **Coreografias bengalas**

#### **Texto Apresentação (Bengalas)**

(Madame) Apresentando a todos, nossos queridos clientes, amigos e frequentadores de nosso salão DE PAETÊS:

(Madame) A escandalosamente divina e a mais experiente de nossa casa: Dora Vid’água!

(Madame) A glamorosa e magnífica: Dalila de Los Angeles!

(Madame) O boa pinta, galã, dono de iates e limusines: Gaston Pegaford!

(Madame) A nossa pequena mais não menos deslumbrante: Violet Del Vesúvio!

(Madame) O nosso convidado, exotérico e espiritualmente puro: Radagásio!

(Madame) E a nossa mais nova aquisição. A enlouquecedora de homens: Dolores Duran!

(Madame) E eu, Madame Paitch, a dona deste estabelecimento, agradeço a presença de todos e espero que se sintam bem à vontade em nossa casa.

(Arlindo) E eu Madame, tô aqui estalando há um tempão.

### **Show cabaré - coreografia com pirâmides**

#### **Transição texto “ei bonecas” do Gaston.**

(Dalila) Ai, ai ,ai, Gaston, porque esta mulherada fica pendurada em você?

(Violet) Opa,opa, opa! Hoje ele é meu. Solta piranha.

(Dora) Nossa, parece até um galã de cinema. Então vai, me mostra este talento.

(Dolores) Hum, tá podendo ein?

(Gaston) Calma bonecas, tem para todas!

(Dora) Descascava e chupava todinho.

(Dolores) Todinho?

(Dora) Todinho.

(Dolores) Todinho.

### **Cena de Tecido Marinho**

(Madame Paitch) Hoje ele é garçom, mas Gaston já foi cliente ilustre desta casa. No início vinha só de vez em quando, eu nunca dei muita confiança a ele. Era um reles estudante de Direito que recebia mesadinha do papai. Mas chegou um tempo que ele virou frequentador assíduo. E começou a gastar sem dó com as meninas em noitadas frenéticas. Ele chamava bastante atenção delas, mas a partir de então todas ficaram loucas por ele, claro! Descobri depois que ele havia ganhado muito dinheiro em apostas. Teve rios de dinheiro, andava com

os poderosos em sua limusine e tudo mais. Mas um dia sua sorte resolveu virar. Num dia de corridas seu cavalo quebrou a perna. Na mesma semana, seu iate afundou, dias depois o motorista bateu seu carro, ele ainda ficou preso no elevador.

(Gaston) E por isso perdi um negócio da china!

(Músicos) Ling, ling, ling...

(Madame Paitch) Mas foi então que ele teve um sonho e decidiu que sua sorte ia mudar. Sonhou com o vermelho 27 na roleta. E decidiu tudo apostar, com um camarada que se dizia muito amigo seu. O resultado não sei bem qual foi. Só sei que um dia ele apareceu aqui com os classificados de emprego em baixo do braço procurando pela vaga de garçom, que havia sido anunciada por mim.

Garçom – solo de tecido.

Transição do Rodrigo meditando na cadeira no meio da plateia.

Can-can – sátira de contorcionista.

### **Cena de Tecido Acrobático de Gaston Pegarford**

#### **Pequeno trecho de Radagásio na cadeira**

(Arlindo) Me ensina?

#### **Apresentador das Perninhas**

(Mateus) Vocês já as viram dançar. Já as viram rebolar, subir, descer e girar. Mas agora vocês vão as ver, como nunca as viram antes.

#### **Apresentador da cena de duelo**

(Madame Paitch) Ordem, frieza, dissimulação, combinadas com muito charme, sorrisos e sensualidade. Estas são as regras num puteiro! Mas de vez em quando as coisas saem do controle, e algumas raparigas se apaixonam. E tudo que não poderia acontecer, acontece.

#### **Duelo de Dalila e Violet**

#### **Duo de pirâmides com Gaston e Dalila**

#### **Tecido Acrobático – Balada da Arrasada de Violet Del Visúvio**

#### **História de Violet Del Visúvio**

(Madame) Violeta das Graças nasceu em uma família humilde, no interior, e foi para capital ganhar a vida.

(Dalila) Procura-se operadora de telemarketing para meio período.

(Madame) Ela já trabalhou em vários empregos dignos e todo mês mandava dinheiro para família.

(Dora) Precisa – se de manicure.

(Dolores) E pedicure.

(Madame) Ela nunca entendeu porque não conseguia parar em nenhum emprego, que ingênua!

(Radagásio) Precisa-se de empregada doméstica com experiência para casa de família.

(Madame) Mas quando procurei saber suas referências, descobri o porquê: Não eram os patrões que a demitiam, eles até que sentiam bastante “afeição” por ela.

(Gaston) Contrata-se babá com urgência.

(Madame) Eram as patroas dos patrões que colocavam ela no olho da rua, e por justa causa!

(Arlindo) Renda extra. Pergunte-me como?

(Gaston) Necessita-se de auxiliar de salgadeira.

(Dalila) Vendedora de bugigangas no calçadão.

(Dolores) Seja uma amiga revendedora Yves cosméticos.

(Dora) Precisa-se de costureira.

(Radagásio) Professora de Matemática, Ginástica, massagem... professora de pompoar.

(Madame) Precisa-se de dançarina exótica para estabelecimento de alto nível, pode dormir. Ótimos ganhos! Confira!

(Violet) Adorei!

(Todos) (Murmurinho)

(Violet) Qual o problema?

### **Chuva de papel picado**

(Violet) Prazer, Violet Del Visúvio. A seu dispor.

(Arlindo) Precisava sujar tudo?

(Violet) Hum, hum!

(Diogo Cerrado) Enquanto isso no quarto 69...

### **Depoimento Dora Vid'água**

(Dora)

Ela estava bem guardada, meu marido tinha pânico, por causa das crianças... Toda vez que eu fumo eu me lembro da fumaça branca que saia do cano da arma... Só comecei a fumar depois daquele dia. Aliás, eu fiz muitas coisas depois daquele dia. Antes, fiz poucas coisas, nada demais. Eu cuidava da casa, do marido, dos filhos... Eu nem me lembro mais o nome deles. Mas naquele dia eu queria mais. Eu queria ser outra pessoa.

O esmalte que uso hoje é o mesmo daquele dia, VERMELHO REBLU.

Eram seis e meia, meu marido estava no trabalho, carimbando.

Você quer que eu tire a roupa agora?

Me lembro de minhas mãos segurando firme a arma. Sai na rua com uma bala. Eu mesma coloquei.

Vamos falar de outra coisa?

Um tiro certo, no peito... Sorte de principiante. Um homem que andava desavisado pela rua, quando caiu, eu o reconheci. Era um vizinho, um poeta sorridente. Nunca mais os vi.

Sai com a roupa do corpo e a arma guardada no peito antes que o meu marido chegasse. Comprei um maço de cigarros e entrei num trem. Aí, em cada cidade, eu sempre encontrava pessoas de boa vontade...

Até que cheguei aqui. A casa é a mesma, o quarto é o mesmo, mas eu posso ser quem eu quiser, para quem eu quiser. Hoje eu posso ser Lolita e você me bate com sua régua de professor... Amanhã posso ser Cleópatra e teria você de escravo amarrado ao pé da cama. Hoje eu sou só sua. Mas amanhã, vê se me esquece. Nunca mais vou ser do mesmo homem. É que eu só gosto de novidade.

Mas um dia um cara pirou. Esqueceram de avisar para ele que comigo é só uma noite. Na noite seguinte ele voltou e na outra e na outra... Cada dia com um olhar mais triste. Uma vez ele tentou me enganar com um bigode falso.

Eu disse em alto e bom som: Durmo com qualquer um! Cortesia da casa, menos com você!

Nessa noite, tiveram que expulsar ele a pontapés. Nunca mais o vi. Disseram que ele ficava do lado de fora, até na chuva, implorando para me ver.

(Dolores) Dora!!! Dora!!! (Chama ela para explicar sobre a carta que estava escrevendo)

### **Cena Perseguição – Desmascaramento**

(Dolores) Fica aí, quietinho! Dora!? Preciso falar uma coisa.

(Dora) Fala logo!

(Dolores) Aquela carta...

(Arlindo) Dolores...

(Dolores) Aquela carta que eu estava escrevendo. Sai daqui! Aquela carta que eu estava escrevendo...

(Dora) Conta.

(Arlindo) Adoro mulher mandona!

(Dolores) Para com isso!

(Arlindo) Casa comigo?

(Dolores) É que eu sou homem, porra!

(Dora) Eu não acredito que é você de novo! Não bastava o bigode, agora você me vem de mulher?

**Depoimento Marco Antônio**

(Dolores) Eu era cardiologista antes de ser Dolores Duran. Lembro da primeira vez que te vi: Essa visão vem sempre a minha mente como se fosse um sonho, e nos meus sonhos você está esplendida, as formas arrebatadoras do teu corpo sinuoso me empreguam a pele e sua voz forte cantando...

(Dora canta) Negue o seu amor o seu carinho.

(Dolores) Me enfeitiçou.

(Dora) ...diga que você já me esqueceu...

(Dolores) Não consigo parar de pensar em ti desde aquela noite em que nossos corpos mútuos, entregues como dois animais selvagens, descobriram o real prazer da carne. Depois daquela noite eu decidi que era você a mulher da minha vida, dos meus sonhos. Voltei várias noites para te encontrar novamente. Queria sentir o teu cheiro, a tua pele, a tua boca, o teu corpo, mas me proibiram.

(Dora) Some da minha frente.

(Dolores) Fui barrado na porta. Lutei para que me deixassem entrar. Gritei pelo teu nome numa tentativa de socorro e de nada adiantou. Fui expulso e surrado como um cão. Depois tive uma chance de me aproximar de ti, foi quando surgiu à vaga para trapezista, era a oportunidade que eu tinha e não quis abrir mão dela. Eu estava de casamento marcado e larguei tudo para estar aqui. Eu me dispus a mentir, a inventar esta máscara. Mas agora eu tenho medo, medo que você... Como posso ter medo de ti se a ti que quero e desejo? Desejo que me angustia ao saber que não podes ser minha. Que destino cruel esse de amar sem ser amado! O que me resta são os delírios de um sonho e a esperança que me faz acreditar que ele pode ser real. Só te peço uma coisa, uma: piedade por esse amor que sinto. Piedade Dora!

(Música)

“Sou da noite um minguante

Desprezado pela amante

Angustia de quem não me quer

Uma estrela decadente

E sem brilho incandescente

Decidido a não mais viver

Um boêmio aprisionado  
 A este amor que foi negado  
 Mendigo do seu coração  
 Sem saber o que virá  
 Nas noites que hão de passar  
 Enfadado na solidão”

### **Sonho – duo no trapézio estático**

#### **Diálogo com os músicos**

(Musica desilusão)

(Arlindo) Vocês riem palma porque não é com vocês, né? É por isso que eu bebo tá? Para não ser o pior, para não amar a mulher errada.

(Mateus) O homem errado, não?

(Arlindo) Para esquecer que eu estou aqui há mais de 10 anos e ainda sou o faxineiro.

(Mateus) Que isso! Um brinde ao faxineiro. 10 anos de casa limpa!

(Arlindo) Maldito anúncio de jornal!

(Mateus) Sabe ler?

(Arlindo) Não!

(Diogo) Escrever?

(Arlindo) Não!

(Karem) Manter segredos?

(Arlindo) Sim?

(Sara) Então venha trabalhar em casa de amparo ao matrimônio. (Brinde)

(Arlindo) E até hoje eu tô aqui, limpando, preso a estas malditas mulheres.

(Mateus) Que isso? Que isso? Um brinde as mulheres!

(Arlindo) Continuam rindo porque não foi com vocês. Tá vendo aquele caboclo alí? Eu quero ser igual a ele que não gosta de mulher. O Radagásio pelo menos não quer saber delas. Tá certo ele.

(Mateus) Por falar em Radagásio, você não devia estar ajudando ele. Vai trabalhar.

(Burburinho)

(Arlindo) Corta onda você ein?

(Mateus) Vou tocar aqui para te dar um ânimo. (Musica desilusão)

#### **Cena acrobática na cadeira**

(Arlindo) Sabe Rada, eu estava falando ali com meus colegas que você é que tá certo em não querer saber de mulher.

(Radagásio) Meu amigo, não é bem assim. Por anos venho me preparando para minha iluminação: minha mente, meu corpo e meu espírito.

(Arlindo) Rapaz, eu lembro quando você chegou aqui. Parecia assustado, era uma noite chuvosa. Aí você foi pedir abrigo para Madame Paitch em troca de trabalho aqui no cabaré. Pelo menos é o que você queria que todos pensassem...

(Radagásio) Psssiu!!! Foram anos muito difíceis para fortalecer o espírito ainda viciado por uma vida mundana que nunca conheci.

(Arlindo) – Eu que não sou bobo nem nada dei meu jeito de entender isso melhor, né? Ele, em confissão a Madame, disse estar à procura de um mestre, alguém que iria prepará-lo em sua escalada rumo a iluminação.

(Radagásio) Meu caminho foi de muita luz até este meu último desafio.

(Arlindo) Como pode? Um monge em procura de iluminação vir parar num cabaré??? E ter como mestre uma dona de puteiro. (risos)

(Radagásio) Um desafio desigual. Em um terreno perfeito para uma luta que eu nunca fui preparado para lutar.

Arlindo – Tempos depois descobri algo melhor. Este aí, que se diz santo, foi expulso da “ordem” que vivia porque não conseguiu desapegar da carne. Ele ficava olhando as moças que passavam assim de canto de olho e depois ia... ummmmmmm... “meditar” sobre elas. (risos irônicos)

(Mateus) É muita mulher para pouco espaço. Direto da nossa gaiola suspense: Jazz-cubo-trio.

**Strip-tease – trio no cubo**

**Prostituta na cadeira –depoimento de Dalila de Los Angeles com coreografia**

(Dalila) Alguém tem um cigarro para me dar?

(Arlindo) Ôooo!

(Dalila) Que eficiência! Alguém poderia acendê-lo?

(Arlindo) Ôoo!

(Dalila) Você aqui? Olha, eu sei que te enganei, que eu agi mal, afinal de contas eu tinha uma casa, um marido e não soube muito bem aproveitar isso, não é mesmo?

(Dança)

(Dalila) Era um lar tão certinho, tão perfeito e cheio de regras, onde eu me acomodava tão bem... mas eu precisava de mais.

(Dança)

(Dalila) Por muito tempo convivi nos meus dois extremos. Durante o dia eu cuidava da casa, do marido, lavava, passava, cozinhava e fazia aquele amorzinho tranquilo. Mas a noite era o paraíso. Era naquele bordel que eu sentia as mais loucas...

(Dança)

(Dalila) Foi quando por um surto psicótico de ciúmes, você com esse seu jeito patético e inofensivo adentra por aquela porta e me senta aí, bem na minha frente. E me encontra assim, desse jeito, dançando e enlouquecendo os homens. Quer um pedido de perdão? Para que? Se eu mereço estar aqui. Se aqui é o meu lugar, amando você como sempre amei.

(Dança)

(Dalila) Tá vendo o que você perdeu?

(Sai abraçada com Gaston)

(Dalila) Agora dá licença que meu assunto é com aquele ali. (em direção ao Radagásio)

### **Tango Tecido Duplo**

#### **Final com tecidos acrobáticos (Texto de Arlindo)**

Gente, não é que aquele traveco mentiroso se matou. E eu ainda tomei uma bronca no dia seguinte porque os clientes chegaram e não deu tempo de limpar aquele sangue todo. Deu polícia e tudo. Uma correria danada, uma confusão. Mas graças a dedicação de nossas meninas os policiais não levaram ninguém preso. Rapaz, saiu foto dos clientes no jornal do dia seguinte. Choveu de repórter aqui. Eu dei até entrevista. Como eu não sou bobo nem nada, eu resolvi me aproveitar da situação. Eu resolvi montar uma peça de teatro e aqui estou eu com os músicos e atores Sara Mariano, Karen Sakayo, Diogo Vanelli, Diogo Cerrado e Mateus Ferrari!

E com vocês, no papel de dona do cabaré: Súlían Princivalli

No papel de Gaston Pegaford: Raphael Balduzzi

No papel de Dalila de Los Angeles: Lívía Bennet

Como Dora Vid'água: Cyntia Carla

Nosso monge especial, exotérico, mas não tão puro assim. No papel de Radagásio:

Nossa pequena, mas não menos deslumbrante, Violet Del Visúvio

No papel do cardiologista Marco Antônio e da maravilhosa Dolores Duran

E por último, mas não menos importante, no papel principal de Arlindo Paixão

(Todos) O faxineiro!

**FIM**

## APÊNDICE B – TEXTO DA PEÇA *AVENCA*

### **(Homem)**

— Olha, antes do ônibus partir eu tenho uma porção de coisas pra te dizer, dessas coisas assim que não se dizem costumeiramente, sabe, dessas coisas tão difíceis de serem ditas que geralmente ficam caladas, porque nunca se sabe nem como serão ditas nem como serão ouvidas, compreende? Olha, falta muito pouco tempo, e se eu não te disser agora talvez não diga nunca mais, porque tanto eu como você sentiremos uma falta enorme dessas coisas, e se elas não chegarem a ser ditas nem eu nem você nos sentiremos satisfeitos com tudo que existimos, porque elas não foram existidas completamente, entende, porque as vivemos apenas naquela dimensão em que é permitido viver, não, não é isso que eu quero dizer, não existe uma dimensão permitida e uma outra proibida, indevassável, não me entenda mal, mas é que a gente tem tanto medo de penetrar naquilo que não sabe se terá coragem de viver, no mais fundo, eu quero dizer, é isso mesmo, você está acompanhando meu raciocínio? Falava do mais fundo, desse que existe em você, em mim, em todos esses outros com suas malas, suas bolsas, suas maçãs, não, não sei porque todo mundo compra maçãs antes de viajar, nunca tinha pensado nisso, por favor, não me interrompa, realmente não sei, existem coisas que a gente ainda não pensou, que a gente talvez nunca pense, eu, por exemplo, nunca pensei que houvesse alguma coisa a dizer além de tudo o que já foi dito, ou melhor pensei sim, não, pensar propriamente dito não, mas eu sabia, é verdade que eu sabia, que havia uma outra coisa atrás e além das nossas mãos dadas, dos nossos corpos nus, eu dentro de você, e mesmo atrás dos silêncios, aqueles silêncios saciados, quando a gente descobria alguma coisa pequena para observar, um fio de luz coado pela janela, um latido de cão no meio da noite, você sabe que eu não falaria dessas coisas se não tivesse a certeza de que você sentia o mesmo que eu a respeito dos fios de luz, dos latidos de cães, é, eu não falaria, uma vez eu disse que a nossa diferença fundamental é que você era capaz apenas de viver as superfícies, enquanto eu era capaz de ir ao mais fundo.

### **(Mulher)**

Agora que sou uma mulher de 30, tenho que fazer tudo calmamente. Não rir muito alto, sorrir com o canto da boca. Não levantar muito o braço quando dou tchau. Tchauzinho apenas com as pontas dos dedos.

Ah! Nunca! O cavalheiro é quem deve chamar o garçom.

Falar bem baixinho. Cruzar bem as pernas. E se você como eu, quer alguém disposto a sair a qualquer hora, pelo tempo e onde você quiser ir... Adote um cachorro!

Hoje eu quero alguém que se contente em chegar na minha cama só para esquentar meus pés, que eu possa expulsar se roncar. Você quer alguém assim? Então adote um cachorro!

Se você realmente quer alguém que nunca toque no controle remoto, não se importe com futebol e que se divirta vendo filmes românticos ao seu lado; então adote um cachorro!

**(Mulher)**

Quando eu tinha 15 anos eu conheci o João [João é um nome que eu inventei para não comprometer ninguém]. Foi engraçado porque eu estava tomando sol na casa de uma amiga quando ele chegou. A gente bateu o olho um no outro e já sabia que ali ia rolar alguma coisa. Ficamos alguns meses enrolados e ele doido para namorar, mas eu tinha tanta dúvida, ao mesmo tempo que eu queria eu não queria. Enrolei ele um tempão. Aí um dia eu pensei... vai que eu digo não e me arrependo, então é melhor dizer sim, qualquer coisa eu termino. Foi só eu dizer sim, que no dia seguinte aparece um Marcos na minha vida. Marcos também é um nome inventado. Vai que ele está aqui na plateia! hahahahaha.

Eu conheci o Marcos na academia onde eu dançava. Ele foi ajudar um amigo a fazer nosso figurino. Era um figurino de mulher gato. Ele entrou na academia as meninas ficaram doidas. Cabelo grande, cacheado, nossa ele era lindo. Por ele estar lá ajudando nos preparativos, a gente acabou se aproximando, eu e a turma da dança inteira. Um dia chegou no meu ouvido que ele estava afim de mim, e acabei descobrindo que também chegou no ouvido dele que eu era afim dele. “Um cupido inventou isso e deu certo”. A gente ficou cada vez mais próximo. Até que ele quis ficar comigo. Mas eu tinha acabado de começar o namoro com o João [desde então eu já tinha me arrependido desse namoro]. Pedi para Marcos esperar pelo menos 2 meses, porque eu não podia terminar com o João assim tão de repente [gente que absurda essa estória. kkkkkkk. Enfim, a vontade de ficar com o Marcos era tão grande que a cada dia que passava eu diminuía o tempo. De 2 meses passou para 1 que passou para apenas alguns dias. Foi no dia da minha formatura de 8ª série. Claro que eu tinha convidado o João, mas estava doida para chamar o Marcos. Falei com o Marcos antes de sair de casa. Me desejou uma boa festa.

Logo que cheguei na festa o João também chegou. Me trouxe um brinco de coração com uma flecha, lindo, lindo. E nesse mesmo momento terminei com ele. Foi bem no cantinho do salão. Ele saiu de lá chorando e passou a festa inteira no carro esperando os amigos. No dia seguinte eu já não tinha mais o que esperar, comecei a namorar o Marcos.

Foram 8 Anos, 1 ano de namoro e 7 de vai e volta. Até que um dia, fomos a um churrasco juntos. Tínhamos ficado no dia anterior, e no dia seguinte me chamou para ir a um churrasco com ele. Chegando lá ele quis ficar com outra menina. Ele nem disfarçou, fiquei tão louca da vida que peguei o carro e fui embora. Eu só vejo ele indo para rua e me gritando.

**(Homem)**

Você riu porque eu dizia que não era cantando desvairadamente até ficar rouca que você ia conseguir saber alguma coisa a respeito de si própria, mas sabe, você tinha razão em rir daquele jeito porque eu também não tinha me dado conta de que enquanto ia dizendo aquelas coisas eu também cantava desvairadamente até ficar rouco,

**(Mulher)**

O que eu quero dizer é que nós dois cantamos desvairadamente até agora sem nos darmos contas, é por isso que estou tão rouco assim, não, não é dessa coisa de garganta que falo, é de uma outra de dentro, entende?

**(Homem)**

Sabe, eu me perguntava até que ponto você era aquilo que eu via em você ou apenas aquilo que eu queria ver em você,

**(Mulher)**

Eu queria saber até que ponto você não era apenas uma projeção daquilo que eu sentia,

**(Homem)**

Até quando eu conseguiria ver em você todas essas coisas que me fascinavam e que no fundo, sempre no fundo, talvez nem fossem suas, mas minhas,

**(Mulher)**

Pensava que amar era só conseguir ver, e desamar era não mais conseguir ver, entende?

**(Homem)**

Eu estava dizendo, o que é mesmo que eu estava dizendo?

**(Mulher)**

Fico só querendo te dizer de como eu te esperava quando a gente marcava qualquer coisa, de como eu olhava o relógio e andava de lá para cá sem pensar definitivamente e nada, mas não, não é isso, eu ainda queria chegar mais perto daquilo que está lá no centro e que um dia destes eu descobri existindo, porque eu nem supunha que existisse,

**(Homem)**

Acho que foi o fato de você partir que me fez descobrir tantas coisas, espera um pouco, eu vou te dizer de todas as coisas, é por isso que estou falando, fecha a revista, por favor,

**(Texto em off)**

Por favor, não ria desta maneira nem fique consultando o relógio o tempo todo, não é preciso, deixa eu te dizer antes que o ônibus parta que você cresceu em mim de um jeito completamente insuspeitado, assim como se você fosse apenas uma semente e eu plantasse você esperando ver uma plantinha qualquer, pequena, rala, uma avenca, talvez uma samambaia, no máximo uma roseira, é não estou sendo agressivo não, esperava de vc apenas coisas assim, avenca samambaia, roseira, mas nunca em nenhum momento essa coisa enorme que me obrigou a abrir todas as janelas, e depois as portas, e pouco a pouco derrubar todas as paredes e arrancar todo o telhado para que você crescesse livremente, você não cresceria se eu a mantivesse presa num pequeno vaso, eu compreendi a tempo que você precisava de muito espaço, claro, claro que eu compro uma revista para você, eu sei, é bom ler durante a viagem

*A arte é um desafio à morte.*

*Anne Bogart*