



Universidade Federal
de São João del-Rei



DEACE-COTEA

FERNANDA DINIZ REZENDE DE OLIVEIRA

O TRABALHO DO ATOR A PARTIR DOS ELEMENTOS CIRCENSES

São João Del-Rei / Outubro de 2020



Universidade Federal
de São João del-Rei



DEACE-COTEA

FERNANDA DINIZ REZENDE DE OLIVEIRA

O TRABALHO DO ATOR A PARTIR DOS ELEMENTOS CIRCENSES

Artigo de TCC apresentado à banca
examinadora para obtenção do título de
bacharel pelo curso de Teatro (COTEA)
no Departamento de Artes da
Cena (DEACE) da Universidade
Federal de São João del-Rei.

Orientador(a): Ana Cristina Martins
Dias

São João Del-Rei / Outubro de 2020

O TRABALHO DO ATOR A PARTIR DOS ELEMENTOS CIRCENSES

Fernanda Diniz Rezende de Oliveira¹

Resumo: Por meio deste artigo busco relatar o processo de treinamento de atores e aspirantes a atores mediante a prática de algumas modalidades circenses, assim como sua funcionalidade na criação cênica. Para tal análise o foco está no desenvolvimento do processo de construção do experimento 'Pedacões de mim'. Ao longo de todo o treinamento foram realizados exercícios investigativos oriundos das áreas circenses: acrobacias de solo, portagem, malabares e tecido acrobático. Fizemos também exercícios de pesquisa corporal e pelo espaço, criação dramaturgica e performances dirigidas ao público. Tal pesquisa se estendeu por seis meses. Abordarei a linguagem híbrida, onde veremos alguns conceitos e práticas dos pesquisadores Rudolf Laban, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, presentes no treinamento corporal dos participantes. Outros conceitos que abordarei no texto serão dramaturgia colaborativa e criação em *'site specific'* e intervenção urbana para melhor definir a criação artística.

Palavras chaves: Circo, Corpo, Treinamento.

¹ Graduanda em Bacharelado no curso de Teatro da UFSJ- Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil

Introdução

Ao longo da formação acadêmica, tive a oportunidade de participar como bolsista do programa Circo e Teatro Para Todos e do Xamã-núcleo de pesquisas performáticas², onde pude aprender e desenvolver estudos teórico-práticos do circo e suas modalidades. Durante esses anos de projeto pude vivenciar convenções, participar de apresentações e mediar oficinas de algumas modalidades circenses, assim pude desenvolver o trabalho que foi apresentado.

A arte circense fez-se presente desde tempos longínquos da história humana. Por mais antiga que seja a prática, são recentes os estudos teóricos na área, a maior parte das pesquisas abordando questões relativas à história do circo e das famílias circenses com seus ensinamentos através de gerações; à prática/discussão pedagógica das modalidades circenses e seus benefícios, assim como materiais com o intuito de ensinar fundamentos e técnicas circenses. É possível nos últimos anos encontrar estudos que abordam o circo através de parâmetros transdisciplinares, além das transformações e aplicações contemporâneas.

Neste contexto, buscamos apropriar-nos de algumas modalidades circenses e adotá-las para o treinamento de ator, o que consistiu a base para o processo criativo e estético do experimento. A pesquisa contou com a orientação da professora Dr^a. Morgana Fernandes Martins, que era professora substituta na época da realização do espetáculo (TCC 2), e pôde acompanhar todo o processo desenvolvido pela equipe.

Nesta pesquisa busquei trabalhar com as “ações físicas”³, conceito inicialmente criado por Stanislávski⁴ no fim de sua vida, e que foi desenvolvido e

2 Programa de extensão da UFSJ e grupo de pesquisa, coordenados pelo professor Dr. Cláudio Alberto dos Santos

3 Ação Física para Stanislávski é um elemento fixável através de uma repetição dinâmica, que se preenche e justifica progressivamente. (BONFITTO, 2002, p.36)

4 Constantin Stanislavski foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo, nasceu em 1863 e faleceu em 1938.

ampliado posteriormente por outros estudiosos do campo teatral, notadamente por Grotowski⁵:

Grotowski utilizou as “ações físicas” a partir do ponto em que Stanislávski interrompeu o trabalho porque morreu. Um dia falando comigo sobre seu trabalho com as ações físicas Grotowski disse: “Não é exatamente o ‘método das ações físicas’ de Stanislávski, mas aquilo que há depois”. (RICHARDS apud BONFITTO, 2002 p.73).

A partir da linha de pesquisa das “ações físicas”, não é nenhuma novidade a presença da ginástica acrobática para auxiliar no treinamento do ator. “Pensar a acrobacia enquanto uma das possibilidades de exploração e de busca pelo ‘domínio’ do corpo e da motricidade, com vista aos mais variados fins.” (TUCUNDUVA; BORTOLETO, 2017, p.214). A pesquisa abrangeu amplo contexto, além da acrobacia, fizeram parte do treinamento modalidades circenses, como o tecido acrobático e malabarismo.

Nesta pesquisa buscou-se focar no processo criativo através do treinamento fundamentado no circo, dialogando com o teatro físico e práticas de contato improvisação⁶. O virtuosismo do circo vai sendo transfigurado ao longo do processo, sem assim perder sua essência técnica, explorando a sua prática fora das lonas, picadeiros e/ou espaços teatrais, desenvolvendo assim, a performance como intervenção urbana, atuando através da simbiose dos performes com o espaço público. “A idéia da obra in situ, ou site specific⁷, (...) implica não que o objeto o está colocado num determinado local, nem que é o local que é a obra, mas que é a sua relação conjunto que significa a obra(...)” (CORNELL apud ALELUIA, 2012 p.31). Através do conhecimento que adquiri ao longo da formação, atuei como mediadora do processo e das práticas. Com o olhar de dentro da vivência, busco aqui relatar os caminhos percorridos pelo grupo até a apresentação final.

5 Jerzy Grotowski foi um diretor de teatro polaco, nasceu em 1933 e faleceu em 1999.

6 Dança ou técnica de movimento criada pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton em 1972.

7 O termo site specific (sítio específico) faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado.

I. O Trabalho nas Oficinas Circenses

A primeira etapa do processo da pesquisa desenvolvida foi a divulgação de oficinas circenses com caráter livre onde seriam apresentadas algumas modalidades circenses. Foram desenvolvidas oficinas com três horas de duração, nas quais trabalhamos os princípios e base da acrobacia de solo, acrobacia em duplas, malabares e tecido acrobático, procurando passar aos frequentadores uma noção das possibilidades das técnicas circenses. Todas as oficinas foram estruturadas para iniciar com aquecimento e alongamento de todo o corpo, seguidas da prática circense, finalizando com mais uma sequência de alongamento em duplas.

A realização cotidiana de alongamentos relaciona-se com a noção firmemente enraizada de que são eles que proporcionam boa parte da plasticidade, leveza e precisão em vários tipos de movimentos corporais. Além disso, os alongamentos visam combater a tendência natural de encurtamento dos tendões e nervos do corpo com o passar dos anos (SANTOS et al , 2018, p.4).

As oficinas foram ofertadas na Universidade Federal de São João del-Rei, campus Tancredo Neves (CTAN), duas vezes por semana, durante três meses. Ao longo das oficinas formaram-se duas categorias de frequentadores, os que participaram de todas as oficinas e aqueles que casualmente participavam. Minha função como condutora dos exercícios consistia em explicar a execução correta das figuras, respeitar os limites individuais, assim como promover avanço no desempenho de todos.

Outro fator essencial para o processo foi a explicação sobre a importância das técnicas de segurança. Para todos os participantes foi ensinada a função dos equipamentos de segurança, a obrigação de sempre se ter alguém próximo ao tentar alguma nova acrobacia ou figura, assim como entender e respeitar os próprios limites corporais. Falando sobre os riscos existentes no circo:

[...] ele propõe a quem o pratica uma primeira aprendizagem, que é essencial: a do risco a se correr, que só pode ser assumido pelo trabalho, que é o único a promover o rigor do gesto, a exatidão do movimento, a força da atenção.[...]sabe-se que pelo menor erro, pela mais íntima negligência, pela menor sombra de desenvoltura pode-se pagar muito caro, em pesadas perdas e, por vezes, irreversíveis. (ABIRACHED apud BORTOLETO; DUPRAT, 2015, p.7-8).

Um grupo com quatro integrantes manteve-se ao longo de todos os treinamentos. A partir destas vivências eu os convidei a desenvolver um experimento cênico que seria meu trabalho de conclusão do curso de teatro, tendo como base as aprendizagens das oficinas realizadas. Além da minha pessoa os participantes que se propuseram a participar foram, Rayne Sena formado em Teatro pela UFSJ e residente de São João Del Rei, Sabrina Oliveira formada em Biologia pela UFSJ residente de São João Del Rei, Sol Pedernera professora de Espanhol pelo IFET natural da Argentina e Bruno Bastos professor em Yoga residente de Santa Cruz de Minas .

II. Sobre a Modalidade Aérea

Dos aparelhos aéreos mais tradicionais das artes circenses, o tecido é um dos aparelhos de mais fácil aprendizagem, sobretudo porque o material se molda ao corpo e se adapta de acordo com as características do praticante. Já os outros aparelhos, como o trapézio e a lira, por exemplo, exigem maior força e domínio corporal e também exigem que o corpo do praticante se molde ao aparelho (BORTOLETO; CALÇA, 2007; p.74).

Segundo Barba e Savarese (1995, p10) no teatro oriental é chamado de "*Koshi*" o centro de gravidade, e este se caracteriza pelo quadril fixo. Para bloquear o quadril é exercida uma força de tensão na parte superior do corpo voltada para baixo e inferior do corpo voltada para cima. Essas tensões obrigam o corpo a encontrar outro ponto de equilíbrio, portanto "*koshi*" para o teatro oriental representa a energia do ator.

A força estática produz tensão sem movimento podendo ser encontrada principalmente nas atividades aéreas e nas poses acrobáticas onde sustentam o peso corporal pelos braços e/ou pernas permitindo a movimentação de outros segmentos corporais. Para isso, necessita de uma tensão apurada do centro do corpo (região abdominal) para equilibrar-se diante da força gravitacional e assim, realizar determinada atividade.(BRAZ; SACCO, 2010; p.145).

Seja por subir ao tecido e se sustentar assim como treinar as técnicas básicas do tecido regularmente, os praticantes desenvolvem resistência corporal,

conseguindo através do aumento gradativo de tempo que se mantêm suspensos no tecido, equilibrar e manter a sua energia ao longo da atividade. O processo de aprendizagem das técnicas para o tecido atua ativamente, mesmo que de maneira inconsciente, no desenvolvimento da pré-expressividade, que seria a lógica complementar do resultado, “a lógica do processo”. Nessa etapa e o objetivo principal é trabalhar é a energia do ator no desenvolvimento dos exercícios, não no resultado em si (BARBA; SAVARESE, 1995; p. 188), “uma prática que permite desenvolver a expressão corporal, a enfrentar os medos e ampliar a criatividade” (BORTOLETO; SOARES, 2011; p.16)

III. O Treinamento de Malabares⁸

Segundo o dicionário Houaiss, o malabarismo é “a arte da prática de jogos difíceis que exigem agilidade e destreza” (HOUAISS, 2004, p.471). Dentre as possibilidades optamos trabalhar com bolinhas, devido à sua facilidade e viabilidade de acesso.

Em relação às práticas propriamente ditas do malabarear com bolinhas, gera no ator ampliação do raciocínio lógico, exploração avançada da capacidade motora, domínio visual, noções de ritmo, tempo, espaço, lateralidade, além de elementos como respiração e pulso, e um trabalho de agilidade, destreza e superação (SILVA, 2012, p.7).

Buscamos treinar o movimentos básicos a princípio com uma bolinha de malabares, assim aumentando a quantidade de acordo com o desenvolvimento individual, a meta seria conseguir jogar o movimento de cascata, que seria o malabares com três bolinhas. Outra atividade consistia em explorar as possíveis formas de arremessar e pegar a(s) bolinha(s) individualmente, em dupla e grupo. A repetição dos exercícios, como também, o grau de dificuldade dos movimentos, proporciona a quem pratica desenvolver aptidão sobre a sua execução.

⁸ Claves, bolas, swing, bastão, pratos, aros...

IV. Trabalhando com Acrobacia e Portagem

As acrobacias de solo foram ensinadas em um processo gradativo. Iniciada com o rolamento, mais conhecido como cambalhota que, sendo um exercício relativamente simples de se executar, é de grande importância para a aprendizagem. O rolamento “constitui-se como uma acrobacia de importância capital dado que a dinâmica deste movimento será fundamental para a aprendizagem de outras acrobacias mais complexas.” (BORTOLETO apud SANTOS et al, 2017, p.4) Respeitando os limites de cada corpo e buscando melhoras graduais.

O próximo passo foi o treinamento das acrobacias de dupla e grupo. “Para isso foi necessário estabelecer a função dos integrantes do grupo, analisando o porte físico e estrutura corporal individual” (SANTOS et al, 2017, p.4-5). Distingue-se as funções como:

Base ou Portô: Aquele que sustenta ou lança seus companheiros, essa posição é ocupada pelos integrantes mais fortes e pesados.

Intermediário: Acrobata que ajuda a suportar ou a projetar o volante, ocupada pelos integrantes com força, porém leves.

Volante: Aquele que é lançado ou sustentado pelo(s) base(s) em exercícios coletivos, para essa posição são os integrantes menores e mais leves. (BORTOLETO apud SANTOS et al 2017, p.5)

Estrela em dupla, segunda altura, bandeira, aviãozinho, entre outras posições acrobáticas, foram figuras praticadas pelo grupo. Nesse primeiro momento os participantes trabalharam a repetição, para assim, manter aquele novo conhecimento. “a formação do artista circense faz-se pelo corpo, por um processo que busca um corpo preparado para suportar grandes esforços, o estresse e o medo.” (DUPRAT; BORTOLETO, 2015 p.9)

No decorrer das oficinas os participantes já tinham um repertório de modalidades circenses para aprender, como também, as técnicas que tinham preferência de desenvolver no treinamento. Assim criando autonomia nos exercícios que sentiam necessidade de serem trabalhados e desenvolvidos. A primeira etapa preparatória centralizou-se em passar para o grupo a necessidade de escuta e

desenvolvimento da consciência corporal, para que assim, não reproduzissem mecanicamente os movimentos.

“Em tudo que se faz, deve-se guardar sempre isto em mente: não existem regras fixas, estereótipos. O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta.” (GROTOWSKI, 1976, p.174)

V. Trabalho com Técnicas Corporais Para Além do Circo

Após alguns meses de treinamento das técnicas circenses, houve a introdução de outros exercícios e jogos teatrais para fazerem parte dos ensaios. O objetivo era trabalhar a improvisação, relação entre os corpos, ritmo coletivo, assim como a criatividade. Ou seja, para que o grupo encontrasse a liberdade nas ações, seria necessário romper com o virtuosismo das técnicas circenses, trabalhando com a ressignificação das figuras e ações, assim explorando as possibilidades corpóreas de movimento.

Como forma de aquecimento trabalhamos com exercício de tempo-ritmo. Era proposto caminhar pelo espaço, onde teríamos ritmo coletivo, e este iria do 1 (câmera-lenta) ao 10 (correr). Todos do grupo deveriam seguir a instrução pelo tempo necessário, além de manter o tempo de caminhada coletivo. Outra variação desta prática: adição de propostas como: saltos, rolamentos, andar de costas, etc; buscando serem executados de acordo com as regras da caminhada.

Dos ensinamentos sobre ações de Laban foram dois os conceitos utilizados para os exercícios propostos. A cinesfera e as qualidades do movimento. Sobre a cinesfera:

Laban, no que diz respeito às matrizes geradoras de ações, executa um deslocamento de foco. A matriz de ações passa a ser o “espaço”, entendido em seu duplo sentido: o espaço que circunda o corpo (*cinesfera*)⁹ e o espaço criado, construído pelo corpo. (BONFITTO, 2002 p.97)

9 Conceito usado por Rudolf Laban, no livro ‘O domínio do movimento’, publicado no ano de 1978.

Por meio desse conceito foram propostos exercícios de movimentos exploratórios ao redor do próprio corpo, sem que para isso houvesse um deslocamento no espaço, buscando aumentar a percepção da corporal através da práxis. Assim os atuantes ganhavam amplitude de movimentos, como também potencial criativo. “O próprio corpo passa, a partir das inúmeras combinações entre fatores de movimento, juntamente com o espaço, a ser uma matriz geradora de ações. (BONFITTO, 2002 p.98)

O segundo ensinamento utilizado foram as qualidades das ações do corpo no espaço, “os respectivos fatores de movimento – espaço, tempo, peso e fluência – e suas combinações.” (BONFITTO, 2002 p.97) A partir dos atributos presentes na ação, abre a consciência do praticante para percepção das diversas formas e expressões por meio de exercícios de investigação corporal: diferentes níveis, velocidades, movimentos plásticos ou truncados; Assim foram exploradas várias transições, como também partituras que se repetiam ao longo dos ensaios.

Com estes exercícios pude perceber algumas dificuldades para os praticantes em relação à liberdade de escolher os próprios movimentos, como também timidez em alguns momentos por fugir das ações corporais cotidianas. Foi necessário algum tempo para que todos pudessem se desenvolver livremente.

Pensando nas dificuldades apresentadas pelo grupo, foram incluídas sessões de *Contato Improvisação* nos ensaios. A dança com caráter experimental, busca um livre fluxo dos movimentos. São algumas características da prática;

... Geração de movimentos através da mudança de pontos de contato entre corpos; percepção por meio da pele; foco na segmentação do corpo; movimentação em diversas direções simultaneamente; percepção interna do movimento; ênfase no peso e no fluxo; rolamento ao longo do corpo; uso do espaço em 360 graus... (Novack apud Leite, 2005, p.99).

“A ausência do objetivo de virtuosismo no Contato Improvisação fazia com que ele pudesse ser ensinado, pelo menos no início, rapidamente...” (LEITE, 2005, p.94) Nas práticas buscávamos fazer improvisações em duplas, trios e com o grupo, jogos de encaixe e desencaixe dos corpos e deslocamento pelo espaço. “O diálogo

acontece em vários níveis e sentidos: no indivíduo com seu próprio corpo; no corpo do indivíduo com o ambiente; no corpo de um indivíduo com outro indivíduo com quem se relaciona corporalmente” (LEITE, 2005, p.106), além de lidar com a timidez e bloqueios ao ser executado, desenvolve em quem o pratica o costume “à consciência corporal, à percepção e observação dos limites físicos, à espontaneidade, à generosidade, ao prazer, à liberdade, à inclusão e à cooperação” (LEITE, 2005, p.107).

Após algum tempo de prática, proporcionando conhecimentos dos exercícios aos integrantes, foi utilizado o jogo de improvisações. “*Onde, quem, o que?*”¹⁰, como o próprio nome diz, são improvisações feitas a partir das escolhas da plateia de lugar, situação e as pessoas envolvidas. Duas ou mais pessoas improvisam uma narrativa a partir dos comandos sem prévia combinação, assim como o seu tempo de duração. Este jogo foi praticado de maneira descontraída e divertida, todos os participantes conseguiram criar e desenvolver narrativas improvisadas.

Ao fim dos ensaios dialogávamos sobre as funções dos exercícios propostos, as percepções individuais, as dificuldades, assim como ideias a sugerir.

VI. Escolha do Espaço Cênico

A performance que busca uma relação direta com o espaço urbano pode contribuir para a redefinição de fronteiras, não só estéticas, mas também incitar uma reflexão a respeito do sentido de territorialidade em um âmbito mais profundo, através do encontro que esta pode proporcionar com as diversas camadas do tecido social, inscritos e materializados nas superfícies das cidades. (SCHIOCCHET, 2011, p.136)

Nas conversas em grupo havia acordado com os participantes que a montagem do espetáculo cênico seria uma intervenção urbana, ou seja, desenvolvida em espaço aberto e de livre acesso ao público, não em palco teatral. “Pensar a relação da arte com o espaço, se faz pertinente em vislumbrar que a

¹⁰ Atividade presente no livro, Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin publicado em 1975. No Brasil pela Editora perspectiva em 2001. Disponível em: https://pt.slideshare.net/PIBID_Teatro2014/spolin-jogos-teatraisofichriodeviolaspolin-1

cidade seja capaz de materializar em suas superfícies, fragmentos da quotidianidade.” (SCHIOCCHET, 2011, p.135) Então precisávamos pensar em lugares da cidade que comportassem tanto espaço para público, como para instalação de aparelhos aéreos. Lembrei-me então de um galpão abandonado, localizado em Santa Cruz de Minas, município vizinho a São João del-Rei. Eu já havia conhecido o local há alguns anos e desde então surgiu a vontade de desenvolver uma criação artística naquele espaço, esta se concretizou em junho de 2019 com a intervenção artística.

Quando usamos o termo espaços alternativos, nos remetemos a uma discussão que surge na metade da década de 60, quando uma corrente intitulada site-specific[...], propunha-se como reação ao papel da instituição na arte(SCHIOCCHET, 2011, p.132).

O grupo visitou o espaço assim conhecemos a estrutura, concordamos com algumas ressalvas que a partir de então o processo criativo se estabeleceria naquele lugar. Uma das discussões levantadas pelo grupo foi sobre o seu histórico: como um dos integrantes reside em Santa Cruz, tivemos a oportunidade de saber um pouco sobre o local onde desenvolveríamos o experimento cênico. O galpão estava abandonado há mais de vinte anos e havia sido um matadouro construído em 1995 que funcionou até 1997. O dono havia abandonado aquele espaço, mas ao longo dos anos este foi sendo ocupado e modificado pela passagem de diferentes pessoas. Pudemos notar ao longo dos meses da nossa ocupação fragmentos de trabalhos de grafiteiros e pichadores que deixaram suas marcas nas paredes do lugar, moradores de rua que utilizavam o lugar de abrigo, além das crianças da região de que utilizavam aquele lugar para brincar. Estas passagens foram transformando a paisagem do espaço público. “A intervenção urbana consiste na interação de um objeto artístico com o espaço público, visando colocar em questão as percepções acerca desse objeto e da resignificação desse espaço.”(ROCHA; MORAES, 2019 p.112). Não posso deixar de pontuar que tais informações serviram de material para criação artística. “A arte de intervenção aparece num espaço público pela clara expansão da própria arte como um instrumento de crítica, e uma

voz ativa no sentido de proporcionar outros olhares e alargar horizontes.” (ALELUIA, 2012, p. 28)

VII. Desenvolvendo a Criação do Roteiro de Cena

Um exercício proposto ao grupo para desenvolver o roteiro durante processo: cada integrante deveria propor uma palavra que naquele momento fosse latente em sua vida. As palavras escolhidas, foram: conexão; renascimento; propósito e fôlego. A partir destas palavras cada pessoa desenvolveria um texto de caráter livre que expressasse a escolha. Todos os textos foram lidos e discutidos em grupo.

Em maio o grupo teve a oportunidade de vivenciar a oficina “**A relação entre fala e a música**” ministrada pela Maria Luiza Anália¹¹. A oficina, que teve a duração de quatro horas, trabalhou a exploração sonora nos espaços e suas diferenças, além de trazer proximidade entre a fala e a música, possibilitando explorar outras formas de sonorizar no espaço.

No galpão, os primeiros encontros foram direcionados para a exploração, conhecimento e mapeamento do espaço, além de procurar criar alguma familiaridade com a estrutura do local. Jogos de composição com o espaço, jogos de explorações vocais e de formas de se locomover pelo espaço, foram realizados pelo grupo. Assim, a cada ensaio os movimentos e ações se tornavam mais fluidos e orgânicos.

Após adquirirmos certa familiaridade com o espaço, passamos a desenvolver e criar partituras de ações cênicas. As ações eram construídas a partir dos estímulos do texto escrito pelos integrantes, o espaço e a história do lugar onde estavam sendo trabalhadas e desenvolvidos e os jogos de encenação, para que, assim houvesse participação ativa do público. A construção da dramaturgia foi sendo elaborada a partir destas cenas, onde cada atuante desenvolveria sua percepção do texto/espaço traduzindo em partituras corporais. “O performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão do mundo” (COHEN, 1989, p.106). Na primeira semana

¹¹ Graduanda em Licenciatura no curso de Música da UFSJ- Universidade Federal de São João del-Rei, Minas gerais, Brasil.

de junho conseguimos organizar as cenas em sequência, produzindo então o primeiro esboço do roteiro de ações. A dramaturgia foi construída a partir de recortes do processo vivenciado pelo grupo, desenvolvendo os dispositivos que melhor se aplicavam entre uma cena e outra. Segundo Araújo, no processo colaborativo

(...) os vários autores – ou autorias – não se somam, mas coabitam dentro da obra. As diferentes escrituras individuais estão ali mantidas, identificáveis, e o conjunto se forma não pela síntese entre elas, mas pelo diálogo e atrito, pelo choque de polos artísticos particularizados, que se justapõem ou se contaminam, mas não se diluem um no outro. (2008, p.69)

VIII. As apresentações

A mesma intervenção gera as mais diversas reações nas pessoas, dependendo da relação que cada um estabelece com ela. A partir do momento em que uma intervenção urbana é montada ou colocada em prática, seu sentido deixa de pertencer exclusivamente a seus autores, passando a pertencer a todos que a experimentam. (ROCHA; MORAES, 2019 p.112)

Foram realizadas três apresentações para o público ao todo, um ensaio aberto e duas apresentações. No ensaio aberto realizado tivemos a oportunidade de testar alguns dispositivos cênicos trabalhados durante os ensaios, com o público presente. Tal ensaio foi de grande importância para entender quais dispositivos funcionavam com a plateia, quais cenas chamavam a atenção do público já que a princípio, as pessoas tinham a liberdade de escolher para onde se conduziam no local. Analisamos a funcionalidade dos jogos interativos, assim como a condução do público nas cenas que ocorriam paralelamente em lugares distintos do espaço cênico, já que a princípio eles tinham total liberdade de escolha.

Após a apresentação houve uma roda de conversa onde o grupo pôde dialogar com a plateia sobre dúvidas, sugestões e críticas para serem refletidas. O retorno das pessoas trouxe algumas questões a serem avaliadas e trabalhadas mais detalhadamente. Estes que foram os dispositivos escolhidos pela atenção do

publico, compreensão do espetáculo de acordo com as escolhas de lugares e cenas assistidas, assim como, as motivações para desenvolver e motivar a participação das pessoas nos jogos de interação.

As duas apresentações seguintes foram a finalização do processo cênico, e ocorreram nos dias 29 e 30 de junho. Devido as modificações realizadas a partir da apresentação aberta, houve maior interação nas relações do experimento cênico com o público e sua participação. Mesmo sendo grupos distintos a assistirem a apresentação em cada dia, houve interação, fluidez nas cenas, condução de maneira a respeitar a liberdade de escolha do público sem a necessidade de sair do roteiro de ações trabalhadas.

IX. Conclusão

Ao vivenciar o processo de treinamento e apresentação, pude perceber as dificuldades de desenvolvimento em curto prazo nas quais há envolvimento das artes circenses, pois para atingir a virtuosidade é preciso anos de prática em cada modalidade circense, sendo um acréscimo gradual. Em contrapartida, através dos treinamentos das modalidades circenses, os participantes se desenvolveram física e tecnicamente nas atividades, mesmo sendo oficinas introdutórias. Os exercícios circenses foram repensados e trabalhados para romper com o sublime e buscar naturalidade e fluidez em seus desenvolvimentos, o que proporcionou ampla gama de possibilidades criativas aos participantes.

Pude notar que houve eficácia do treinamento desenvolvido durante os seis meses, não a nível profissional, mas de maneira livre e inventiva, priorizando o conhecimento das capacidades físicas, o cuidado e a criatividade, assim procurando desenvolver o processo do treinamento de maneira leve e satisfatória a todos os envolvidos. Todos os integrantes do grupo desenvolvemos nossas cenas de maneira coletiva, através de textos escritos por cada um dos integrantes a serem desenvolvidos em ações físicas. Mesmo não desenvolvendo uma dramaturgia fixa, trabalhamos a experiência de todas as etapas do processo cênico do início à sua

fase final. Não nos prendemos apenas aos ensinamentos circenses, utilizamos de alguns movimentos do yoga, dança e teatro físico.

Através dos dois meses de ocupação naquele espaço, pudemos desenvolver a intervenção artística, com a ajuda de algumas pessoas da região que foram facilitadores em questões como, a guardar alguns objetos utilizados no espetáculo e emprestar matérias para a limpeza do espaço. A performance acabou tomando grandes proporções na região, pois nos dois dias de apresentação a maior parte do público era da região de Santa Cruz, pessoas que não tinham familiaridade com o fazer teatral, porém que se propuseram a participar e interagir com o que estava acontecendo naquele momento, cada qual à sua maneira. Assim, a autonomia que foi sendo desenvolvida pelos integrantes, pôde se materializar nas apresentações realizadas se estendendo para o público que estava presente. O experimento se caracterizou, assim, pela busca do diálogo com a plateia, espaço performativo e ação cênica.

Referência

- ALELUIA, C. C. **A poética do site específico: De Bacharelard às artes visuais**. Lisboa: Tese de Mestrado, ULFBA, 2012. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8868/2/ULFBA_TES616.pdf. Acesso em: 23 de set 2019.
- ARAÚJO, A. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo** (tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. **A arte secreta do ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo, 1995.
- BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORTOLETO, M. A. C.; CALÇA, D. H. **O Tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas**. Campinas: Revista Conexões, Faculdade de Educação Física, UNICAMP, 2007.
- BORTOLETO, M. A. C.; DUPRAT, R. M. **O corpo na formação dos circenses**. Campinas: UNICAMP, 2015.
- BORTOLETO, M. A. C.; SOARES, D. B. **A prática do tecido circense nas academias de ginástica da cidade de campinas-sp: o aluno, o professor e o proprietário**. Santo André: Revista Corpoconsciência, 2011.
- BORTOLETO, M. A. C.; TUCUNDUVA, B. B. P. **A multiplicidade conceitual da acrobacia: arte, esporte e entretenimento**. Resenha do livro HAUW, Denis (Coord.). L'Acrobatie. Paris: Revue EPS, 2010, 128 p. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, 2017.
- BRAZ, T. V.; SACCO, R. B. **Atividades circenses: caracterização das modalidades, capacidades biomotoras, metabolismo energético e implicações práticas**. Campinas: Conexões: revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, 2010.
- COHEN, R. **Performance Como Linguagem**, São Paulo: editora Perspectiva, 1989.
- GROTOWSKI, J. **Em Busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1976.
- HOUAISS, A. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

- LABAN, R. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Editora Summus Editorial, 1978.
- LEITE, F. H. C. **Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança**. Porto Alegre: Revista Movimento em Foco, 2005.
- ROCHA, J. V. F; MORAES, D. R. **Intervenção Urbana: a liminaridade entre artes e espaço público**. UFV: Revista Ponto de Vista, 2019.
- SANTOS. C. A; DINIZ. F; CAMPAGNOLO. J. C. B. **Os Elementos do Circo na Criação Teatral**. XV congresso de produção científica e acadêmica, UFSJ, 2017.
- SANTOS. C. A; DINIZ. F; RIBEIRO. R. **A acrobacia Transfigurada e Transfigurante**. XVI congresso de produção científica e acadêmica, UFSJ, 2018.
- SCHIOCCHET, M. L. **Site-Specific art? Reflexões a respeito da performance em espaços Não tradicionalmente dedicados a esta**. Florianópolis: Revista Urdimento, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/3256445/Site-Specific_aRt_RefLex%C3%B5eS_a_ReSpeito_da_peRfoRMaNce_eM_eSpa%C3%A7oSN%C3%A3o_tRadicioNaLMeNte_dedicadoS_a_eSta. Acesso em: 23 de set 2019.
- SILVA, L. V. **Práticas circenses na formação corporal do ator**. Paraná: Universidade do litoral, 2012.
- SPOLIN, V. **Jogos teatrais-O fichário de Viola Spolin**. Perspectiva, São Paulo, 2001. Disponível em: https://pt.slideshare.net/PIBID_Teatro2014/spolin-jogos-teatraisofichriodeviolaspolin-1
- TUCUNDUVA, B. B. P; BORTOLETO, M. A. C. **A multiplicidade conceitual da acrobacia: arte, esporte e entretenimento**. Resenha do livro HAUW. D. L' *Acrobatie*. Revista Brasileira de Ciência do Esporte, 2017.

Anexo I

Roteiro

-Cada performer ocupa uma das portas de entrada. Todos saem ao mesmo tempo olhando para o público, então começa o jogo do 'bobinho' com bolinhas de malabares.

Rayne: - Vamos brincar de esconde-esconde?

Todos: - Você conta!

- Rayne conta até vinte, enquanto os outros chamam o público para se esconder dentro do galpão. Ao chegarem ao centro do espaço, os performers param e se olham.

Todos:- Vamos!

- Os atores iniciam movimentos em câmera lenta até passarem pela porta que sai do galpão, após passar pela porta volta ao ritmo natural onde os atores conduzem o público a próxima cena.

- Cena Rayne, os outros atores o preparam e saem. O texto vai sendo dito enquanto o performer conduz o público ao galpão.

Rayne: - O plástico me afoga me aflige estranho algo sair do mar e vir boiar na superfície. Tem pesadelos me sufocando, acordo boiando junto a garrafas pet e chinelos verdes, roxos, amarelos. Acordo de novo e faço um acordo, eu nunca mais vou dormir. Flores laranja transam dentro das minhas orelhas, em meus olhos olheiras, em meus braços escombros.

- Ao fim do texto o ator coloca uma sacola transparente na cabeça, o enchendo de ar e esvaziando.

- Cena Fernanda, retira a sacola da cabeça do Rayne em seguida fala o texto.

Fernanda: - Fôlego deriva do latim que significa 'respirar ruidosamente'. É o momento que eu percebo a vida, onde o ar se torna tangível e o corpo está mergulhado no próprio ato de inspirar e expirar.

- Após o texto inicia uma 'dança' de partituras corporais entre os dois performers pelo espaço conduzindo o público até saírem da visão dos espectadores.

- Inicia cena de Sol e Sabrina, as duas fazem jogo de se procurarem onde o que uma diz a outra responde, a primeira em espanhol a segunda em português. Até as performers se encontrarem na sala onde está o tecido preto.

- Iniciam-se duas cenas paralelas.
- Rayne e Fernanda fazem gestos de chamar o público para dentro da 'caverna'. Após algumas pessoas entrarem eles fecham a entrada, conduzindo o público a sala ao lado.
- Paralelamente Sabrina e Sol continuam a cena, iniciando um jogo de platô, cada um com uma das pontas do tecido no rosto.
- Cena do Bruno, inicia um som desarmônico ele inicia sua partitura corporal, porém é contido pelos dois performers tendo uma relação de forças opostas até conseguir sair da 'caverna' chegando à sala onde esta acontecendo a partitura da Sabrina e Sol.
- Cena em grupo, Bruno caminha em direção ao tecido, sobe e faz a figura do casulo. Os outros performers estão colados na parede começam a deslocar surrando palavras até iniciar um movimento giratório entre eles. A velocidade do giro aumenta assim como o volume das palavras ditas.

Texto: - renascer, reinventar, transformar, desconstruir, reorganizar, renovar, reciclar, se limpar, se conhecer e para a vida expandir, confiar e acreditar em si.

-Bruno sai do casulo e diz: - Se valorizar e sobretudo se amar.

- Bruno desce do tecido e Sol o vinda, enquanto os outros atores se juntam formando uma espécie de 'bicho'. Sol conduz Bruno a montar no 'bicho' e com um cajado conduz o movimento do grupo até o salão central. Onde a cada batida do cajado no chão uma das pessoas se conduz ao chão até desfazer a figura.
- Após desmontar dois atores colocam o colchão antiqueda então se inicia três cenas paralelas cada uma em um ponto do salão central.
- Sol inicia sequência de figuras no tecido cinza.
- Rayne e Sabrina fazem partituras de contrapeso.
- Fernanda e Bruno fazem partituras sonorizadas com o líquido dentro da bacia.
- Sol após terminar a partitura diz:- Chega, cansei!
- (Quebra da cena) Todos param o que estavam fazendo e voltam ao estado cotidiano. Nesse momento os performers se limpam, reclamam do cansaço, agradecem a presença e perguntam o que o público está achando da peça, arrumam os objetos para a próxima cena.

- Inicia a música os performers começam a caminhar de costas um por vez em velocidade lenta até chegarem ao fim do jardim aberto, assim que todos chegam tem o movimento de correr de volta ao salão todos gritando 'sai' e chutando as paredes do local. Até o momento que dois performes levam Sabrina ao chão.

- Cena Sabrina, ela apresenta uma seqüência de jogo com bolinhas.

- Rayne anda de monociclo entorno do salão comendo maçã.

Bruno, Sol e Fernanda jogam as maçãs para cima, começam a jogar uns pros outros em seguida para o público ate criar uma interação com eles. Após a interação os performers observam a cena comendo a maçã.

- Ao fim da cena das bolinhas Sabrina começa a tocar flauta enquanto acontecem duas partituras em duplas.

- Rayne e Sol fazem uma seqüência de portagens.

- Bruno e Fernanda fazem uma seqüência de partituras no tecido usando-o no corpo como uma espécie de rede.

- Ao final da música Sol e Fernanda estão na segunda altura e Bruno e Rayne se encaminham ao centro do salão onde se encontram e as duas descem da segunda altura e cada performer ocupa um lugar do espaço.

- Cada performer do lugar que escolheu diz o nome e algo que o representa como pessoa. Primeiro Sabrina, logo após Sol, Rayne, Bruno e por último Fernanda.

- Após a apresentação todos os performers se dirigem para próximo do público cada um ao seu tempo dizendo: - Eu sou... Até chegar próximo a uma das pessoas do publico e dizer: - Eu sou você.

- Então inicia a reprodução da gravação, enquanto os performes se aproximam e começam o jogo de contato e improvisação entre eles.

Texto da gravação:

Sou/ a conexão/ em conexão/ sou todos vocês/ sou tudo/ sou um abraço/ onde cabe tudo/ sou nada/ sou vôo/ sou vento/ sou uma flor/ sou o perfume da flor/ sou mão/ mãos dadas/ sou rezo/ abrigo/ sou o que você é/ caminho e passos/ sou o beija-flor/ beijando a flor/ sou tua respiração/ o tacto sentindo a pele/ sou os olhos do pavão/ sou cada pena/ e o bico/ sou a nuvem que acaricia a montanha/ sou a montanha engolindo a nuvem/ sou suor/ sou brilho/ sou os dentes detrás do sorriso/ o riso/ a lágrima descendo redonda/ sou celebração/ sou a palavra falada ao ouvido/ o sol espalhado nas folhas/ sou areia revoltada pelo mar/ e o mar/ e a gota do mar/ e quem olha o mar/ sou amar.

- Ao terminar a gravação os performes ficam em plano baixo e médio, então um dos performer levanta e fala:- Vamos brincar eu conto dessa vez!

- Um dos performers conta ate dez enquanto os outros conduzem o público a saírem do local por onde entraram, até que todos voltem ao local onde se iniciou a peça.

FIM>>>>>> ☺

ANEXO II

Espaço externo do galpão onde foi realizado o espetáculo ¹²



Partituras com tecido acrobático ¹³



12 Foto: Rafael Nascimento
13 Fotos: Tatiane de Jesus

Contato improvisação¹⁴



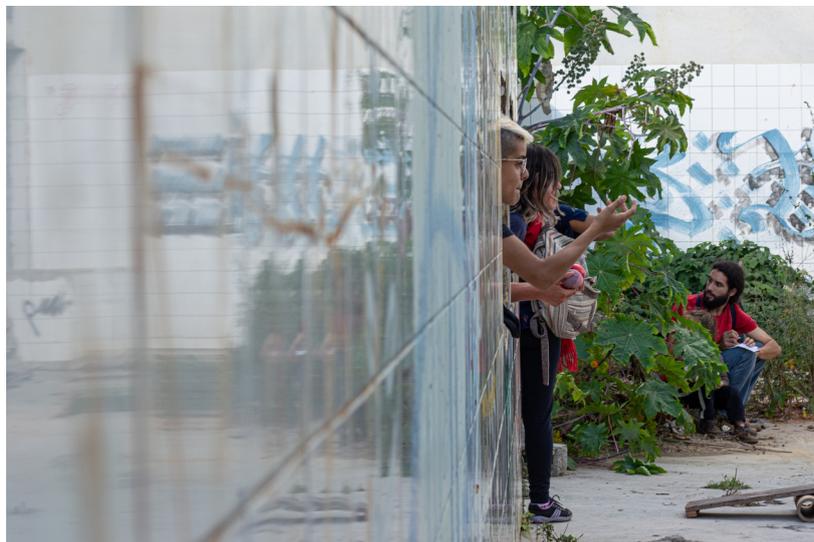
Segunda altura e portagem de solo¹⁵

(acrobacia em dupla)

14 Fotos: Tatiane de Jesus
15 Fotos: Rafael Nascimento



malabares (bolinha)¹⁶



Jogo de passes com o público¹⁷

16 Foto: Rafael Nascimento
17 Foto: Rafael Nascimento