

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – SETOR LITORAL

LUAN VINICIUS DA SILVA CORDEIRO

PRÁTICAS CIRCENSES NA FORMAÇÃO CORPORAL DO ATOR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do diploma de Licenciado em Artes, Setor Litoral, da Universidade Federal do Paraná.

Orientação: Prof. Everton Ribeiro

MATINHOS

2012

PRÁTICAS CIRCENSES NA FORMAÇÃO CORPORAL DO ATOR

Luan Vinicius da Silva Cordeiro¹
Everton Ribeiro²

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o uso de práticas circenses na composição do trabalho corporal do artista cênico, mais especificamente do ator/performer. A pesquisa reflete sobre como estas práticas são eficazes na atuação cênica e de que forma elas contribuem no desenvolvimento psicomotor dos atores. O procedimento metodológico desta pesquisa parte da fundamentação teórica, a partir de revisão bibliográfica referente às práticas circenses e formas de atuação, bem como experiência pessoal e profissional do pesquisador em oficinas ministradas para atores e não-atores. O objetivo principal é entender de que maneira essas artes cênicas – circo e teatro – dialogam entre si e desenvolvem em seus artistas total domínio de suas ações.

PALAVRAS CHAVE: Teatro; Circo; Ator/Performer; Técnicas Corporais.

O circo é uma coisa fantástica, não tem palavra que defina ao certo o que é. É uma coisa muito antiga, algo do passado que continua existindo e que todo mundo gosta.

Roger Avanzi (Palhaço Picolino)

1. INTRODUÇÃO

O teatro pode ser entendido como a forma básica de se representar a própria realidade ou a de outra pessoa. Desde os tempos mais remotos, ele cumpre a função de instruir, divertir, alertar, promover discussões e reflexões aos espectadores. Parte importante desse processo é o próprio ator: elemento fundamental na constituição teatral. O ator é aquele que através de um treinamento

¹ Graduando do curso de Licenciatura em Artes, da Universidade Federal do Paraná; Professor de Arte do estado do Paraná durante o ano letivo de 2012; Instrutor de teatro e circo dentro do Projeto Rede ao Mar em Pontal do Paraná; Ator da companhia de teatro da UFPR Litoral.

² Professor da Câmara de Artes da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral. É Mestrando em Educação pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, Especialista em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal do Paraná e em História, Arte e Cultura pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, tendo atuado na área de Arte-Educação, Pedagogia do Teatro e Formação do Artista Cênico.

vocal, físico e mental, dá vida aos mais variados tipos de personagens, agregando ainda ao seu trabalho diversos elementos visuais, tais como: iluminação, figurino, maquiagem e outras técnicas usadas na composição da cena.

As condições físicas do ator – o que inclui seu trabalho corporal e vocal – são de extrema importância, pois garantem a esse artista o domínio de seu corpo. Um conhecimento pessoal desse artista sobre seu próprio corpo permite a ele uma maior exploração, o que proporciona a ele uma construção de personagens com maior contentamento.

Quando se fala aqui de condições físicas do ator, vale salientar que não se diz respeito à estrutura corporal do artista, quebrando assim a ideia de que um ator ou atriz necessariamente precisaria ter um padrão físico. A proposta é que o ator não precise de um corpo adequado ao fazer cênico, mas sim um corpo trabalhado, corpo este que lhe permita diversas possibilidades de expressão e movimentos, trata-se de possibilitar ao artista maneiras de habilitar um corpo à prática cênica.

É claro que na função teatral, o ator por si só já tem que ter em mente a importância de seu trabalho corporal, valorizando questões, como: aquecimentos, alongamentos, além de agregar técnicas e ações físicas que lhe permitam uma maior experimentação de possibilidades corporais. Sendo as práticas de pilates, dança, capoeira, artes marciais, entre outras, fundamentais para garantir ao ator novas possibilidades de exploração de seu próprio corpo.

É importante ressaltar que a formação e o aprendizado teatral não estão limitados apenas a companhia de teatro profissionais e amadoras. A formação pode e deve acontecer nos mais diversos espaços conforme a proposta de Ingrid Koudela (2006) sobre a Pedagogia do Teatro que:

(...) expande o largo potencial que há entre teatro e educação, seu desenvolvimento em diferentes contextos, através das mais diversas abordagens e com objetivos específicos. Amplia o campo de trabalho para além da educação básica, mas engloba grupos de teatro profissionais, cursos superiores, atividades extracurriculares, lazer, organizações comunitárias e religiosas, hospitais e centros de reabilitação, treinamento empresarial etc. Estabelece-se assim uma nova área de conhecimento com novas dimensões de pesquisa realizadas para além daquelas sedimentadas no teatro, na didática e na metodologia (KOUDELA, 2006, p. 124).

Pensando em possibilidades de exploração e conhecimento corporal, e formação de atores, o circo e seus saberes aparecem como uma proposta de aprendizado físico e psicológico na formação destes artistas.

Não se sabe ao certo a origem dos espetáculos de circo, há relatos sobre demonstrações de animais exóticos e seus domadores em festivais religiosos e cortejos festivos no Egito e Grécia antigos e em Roma competições atléticas, lutas de gladiadores e corridas (SANTOS, 2006, p. 26), além de diversos registros acrobáticos desses povos em rituais religiosos, artes marciais, preparação para a guerra, danças folclóricas, entre outras. Povos orientais como chineses, mongóis e indianos também utilizavam estas técnicas circenses (BORTOLETO, 2008, p. 18).

Na Idade Média, apesar da represália em relação às atividades artísticas, grupos formados por músicos, comediantes, ilusionistas e malabaristas mantinham suas apresentações em praças e vilas (BORTOLETO, 2008, p.39). A partir do século XVIII, surge o chamado circo moderno, a princípio com apresentações de equitação e comédia, e nos séculos seguintes foram agregados a estes espetáculos números de malabarismo e acrobacias, palhaços, ilusionistas, músicos e outros artistas que outrora se apresentavam na rua e passaram a fazer parte do espetáculo circense. “O circo atualmente não utiliza animais em seus espetáculos e, sem a presença do apresentador, costura seus números através de recursos de luz e/ou pelas entradas clownescas” (SANTOS, 2006, p. 35).

Hoje em dia as práticas circenses se encontram além do espaço do circo (estrutura), em grupos artísticos de rua, teatros, cinema, apresentações contemporâneas híbridas, entre outras, porém suas práticas e seus saberes ainda limitam-se a poucas pessoas.

Como forma de difusão dessa arte e em relação ao preparo físico e psicológico que artistas circenses possuem a pesquisa visa refletir sobre de que forma algumas práticas circenses – acrobacias, malabares e técnicas de clown – contribuem na formação do ator/performer e lhe permitem possibilidades de desenvolvimento de seu trabalho cênico.

2. A PRÁTICA DE ACROBACIAS NA FORMAÇÃO CORPORAL DO ATOR

A arte acrobática analisada por diversos historiadores em registros artísticos mostra a origem dessa prática na Grécia Antiga, obras estas que mostravam gravuras de diversas ações acrobáticas como equilíbrios e saltos. Em Roma, o

registro dessas modalidades se retrata na própria literatura que diz respeito às práticas acrobáticas realizadas por artistas de rua, os romanos que tinham maior poder aquisitivo mantinham sob seus domínios trupes particulares de artistas que apresentavam danças, músicas e acrobacias para entreter seus senhores. Já em civilizações orientais, a acrobacia sempre serviu como função ritualística tais como cultos, treinamento para guerra, folclore etc. Na Idade Média, apesar da perseguição religiosa e do combate às ações artísticas, pequenos grupos mantinham seus espetáculos em feiras, praças e vilas, viajando por diversas cidades (BORTOLETO, 2008, p.18).

A partir do século XVI, a acrobacia torna-se algo popular, onde passam a surgir relatos e estudos sobre práticas corporais, criação de espaços circenses próprios e a junção de outras formas de artes que passam a agregar o espetáculo acrobático e geram o que conhecemos atualmente como circo (BORTOLETO, 2008, p.19). Porém, dentro desse relato histórico, a acrobacia era utilizada como forma de um espetáculo de lazer, entretenimento e domínio de diversas habilidades. O treinamento acrobático era utilizado não como antecedente à cena, mas sim com parte do próprio espetáculo, os artistas montavam suas ações, munidos da arte acrobática, ou seja, estes espetáculos poderiam ter ações dramáticas ou simplesmente se manter com exposições de destreza e habilidades corporais.

Porém o uso das acrobacias não se limita ao espetáculo propriamente dito, o seu uso também pode proporcionar um treinamento físico a atores que não necessariamente usarão essas práticas em cena. As artes acrobáticas passam a ser um de vários instrumentos utilizados por atores na busca de um corpo versátil. É acima de tudo um autoconhecimento físico do indivíduo sobre si mesmo. Esse processo de treinamento é o que diversos teatrólogos e coreógrafos tais como Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold, Rudolf Laban, citam como matrizes corporais ou partituras corporais. São elementos de diversas técnicas que o ator agrega a sua criação e experiência corporal.

No que diz respeito ao uso da acrobacia em cena e da preparação corporal que antecede a cena, através do uso de acrobacias, o autor Marcus Villas Góis em sua dissertação de mestrado cita uma fala de Vsevolod Meyerhold sobre o uso de práticas acrobáticas:

Nós dizemos que os atores devem ser ágeis, precisos nos movimentos, esportivos, devem possuir capacidades acrobáticas. O ator deve compreender que ele é um homem que trabalha no espaço e deve por isso conhecer esta arte espacial. Tudo isso foi entendido parcialmente. Por exemplo, a acrobacia, a técnica clownesca, os procedimentos grotescos foram interpretados e deu-se uma confusão dos diabos. Se pensa que o monólogo – Ser ou não Ser - deve ser recitado da seguinte maneira: entrar em cena, dar um salto mortal, depois pronunciar algumas frases, e então deitar-se no meio do palco, caminhar um pouco de quatro, como um urso, depois levantar-se e recomeçar a recitar... Nós propomos várias coisas com função pedagógica, para aperfeiçoar o ator, mas não somos compreendidos e é feito o contrário daquilo que sugerimos (MEYERHOLD, 1963 apud GÓIS, 2005, p. 80).

Segundo o dicionário Houaiss entende-se por acrobacia o conjunto de exercícios executados por acrobatas, equilibristas, ginastas olímpicos, trapezistas, etc. Entende-se também por qualquer demonstração de audácia e peripécia e um conjunto de manobras difíceis e arriscadas. Já o termo acrobata se refere ao indivíduo que executa exercícios de agilidade, força e destreza, utilizando ou não equipamentos próprios para essa atividade, além de ser um indivíduo hábil e audacioso (HOUAISS, 2004, p.13).

Feita essa análise pode-se perceber que para a prática das acrobacias é necessário um corpo hábil e bem trabalhado, esse treino quando aplicado à formação do ator acaba gerando na cena um amplo domínio corporal que é claramente visível pelo espectador. Segundo Eugênio Barba:

O exercício acrobático dá ao ator a oportunidade de testar a sua força. A princípio, o exercício é usado para ajudá-lo a sobrepujar o medo e a resistência, a ultrapassar seus limites; depois ele se torna um meio de controlar energias, aparentemente incontroláveis, de encontrar, por exemplo, os contra impulsos necessários para cair sem se ferir ou de planar no ar em desafio à lei da gravidade. Acima e além dos exercícios, essas conquistas encorajam o ator: mesmo que eu não faça isso, sou capaz de fazê-lo. E no palco, por causa do seu conhecimento, o corpo torna-se um corpo decidido (BARBA, 1995, p. 252).

Pensar no uso das acrobacias para treinamento de atores, não significa que este ator não possa realizar um bom trabalho sem estas habilidades. O intuito é uma complementação que proporcione ao artista (teatral ou circense) técnicas que ampliem a exploração física intensa de seu próprio corpo, que por sinal é o seu instrumento de trabalho básico. Marco Antonio Bortoleto³ em seu livro cita que a

³ Marco Antonio Coelho Bortoleto: professor Doutor da Faculdade de educação física da UNICAMP, pesquisador e coordenador do grupo de estudo e pesquisa nas artes circenses (CIRCUS).

prática de acrobacias gera controle corporal do próprio medo, das possibilidades individuais, das posturas, da força, da flexibilidade, da busca pelo diferente (antinatural) (BORTOLETO, 2008, p.17). Seus estudos também tratam a prática de acrobacias como um domínio do corpo e das suas possibilidades de movimento.

Na prática acrobática é necessária a realização de movimentos com precisão, ou seja, a improvisação muitas vezes utilizada por atores não se encaixa nessas modalidades, que é voltada basicamente na intensificação do treino e repetição. “As acrobacias são em última estância, combinações de saltos, rotações, (giros) e momentos de equilíbrio (estático ou dinâmico)” (BORTOLETO, 2008. p. 20). A internalização destes elementos permite ao ator um desenvolvimento corporal e estético mais amplo em cena.

“As ações físicas para o ator são fundamentais não só por se constituírem na base concreta sobre a qual ele poderá edificar sua arte, como por também ser o meio pelo qual ele entra em contato com suas energias potenciais” (BURNIER, 2009, p. 54), ou seja, o uso de acrobacias pode ser à base de treinamento físico do ator, ou ainda um método para que amplie a sua própria capacidade artística.

3. A PRÁTICA DE MALABARES NA FORMAÇÃO CORPORAL DO ATOR

Pensar no uso de malabares na prática cênica nos remete aos antigos saltimbancos⁴ que utilizavam em suas representações artísticas de rua diversas técnicas de malabares e saltos acrobáticos associados à interpretação de pequenas cenas e contação de histórias. Atualmente o uso de malabares em cena é utilizado em representações teatrais contemporâneas onde há fusões de linguagens artísticas como teatro, dança, circo, porém apenas como um elemento a mais na composição cênica, ou ainda uma demonstração de habilidades perante o público.

Porém, pode-se pensar essas práticas do “malabrear”⁵ como preparação para a cena, ou seja, como uma maneira de aprimoramento do trabalho corporal do ator. A construção e manipulação de instrumentos influenciam na construção de personagens e propicia ao indivíduo uma preparação corporal consciente.

Segundo o dicionário Houaiss, o malabarismo é “a arte da prática de jogos difíceis que exigem agilidade e destreza” (HOUAISS, 2004, p.471). Analisando apenas estas informações já é possível perceber elementos que são extremamente

⁴ Grupo de artistas populares itinerantes que se exibem em circos, feiras e praças públicas.

⁵ Segundo Bortoleto (2008), utiliza-se o verbo “malabrear” como uma possibilidade ortográfica, que significa praticar o malabarismo, utiliza-se também suas derivações, como forma de comunicação.

úteis ao ator em cena. O ator quando não possui agilidade deixa a desejar na sua representação, vale salientar que quando se fala aqui de agilidade podemos refletir sobre a presença cênica, o domínio de cena, a capacidade de improviso etc. Dentro do treinamento corporal do ator a agilidade também é essencial para determinadas técnicas, mas em relação ao processo, a repetição, a transformação e o aprendizado são prolongados, ou seja, é preciso agilidade nas práticas, mas também paciência no aprendizado visando à perfeição.

Segundo Duprat e Bortoleto, o malabarismo pode ser caracterizado por ser habilidoso, artístico, possível com qualquer material e por qualquer pessoa. (DUPRAT; BORTOLETO, 2008, p. 40). A arte do malabarismo não é fácil, são necessários períodos intensos de prática e dedicação, buscando o domínio do material em questão. Sendo assim a prática do malabares está sujeita ao treinamento, e dentro da questão do treinamento, a insistência e a repetição são essenciais na formação corporal desse artista cênico. “O ator deve buscar por meio do treinamento 'afinar' seu instrumento de trabalho para chegar ao movimento expressivo, ou seja, deixar o corpo livre para o momento da criação” (SANTOS, 2006, p. 70).

Os malabares podem ser *bolas, claves, diabolôs, swings, facas, pratos, lenços, bandeiras, bastões, devil sticks* etc. Utilizando as bolas que são o instrumento de aprendizado básico e eficiente na prática dos malabares, pode-se trabalhar com o ator diversos conceitos. Primeiramente, pensando na construção das bolas, há à manipulação de objetos, incentivo à concentração, a relação da obra perfeita ou imperfeita, etc. Já 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.

Em relação à prática de vários malabares um item muito comum entre a manipulação de diversos instrumentos é a relação do peso e equilíbrio, essa compreensão gera um conhecimento para o ator que é essencial em cena. Segundo Eugenio Barba, a maneira como os atores exploram e compõem a relação do peso e equilíbrio e a oposição entre movimentos diferentes, sua duração e seus ritmos, habilitam-no a dar ao espectador não apenas uma percepção diferente da sua

presença, mas também uma percepção diferente de tempo e espaço (BARBA, 1995, p.40).

Trabalhar os malabares na formação do ator, além de ser algo lúdico proporciona um conhecimento amplo de habilidades corporais e sensoriais para a cena. Pensar que apenas os exercícios de alongamento e aquecimento são suficientes torna o trabalho do ator precário. Afinar o corpo de um ator não significa apenas alongar seus músculos, a flexibilidade de um corpo só tem sentido se, dentro dele, também o espírito puder entender seus limites, avançar e crescer em busca de si mesmo (AZEVEDO, 2002, p. 256). Durante o processo de aprendizado, adequação física, criação, estudos, práticas corporais, técnicas diversas, todo aprendizado é útil, mas desde que haja uma reflexão e uma conscientização sobre o efeito que estas ações vão gerar na excelência da ação cênica.

Pensar em práticas de malabares não necessariamente implica na ação cênica, mas em um processo de construção corporal e mental que levará a ela. Segundo Burnier, a arte não está em *o que*, mas em *como* fazer. A técnica por sua vez, é o seu instrumento construtor. O treinamento trabalha as múltiplas maneiras desse *como* fazer, descobrindo novos instrumentos, aprimorando os já conhecidos (BURNIER, 2009, p. 169). Com essa experiência, o ator/performer melhora a sua consciência corporal em cena e na preparação que a antecede.

4. A TÉCNICA DO CLOWN NA FORMAÇÃO CORPORAL DO ATOR

Há diversas teorias sobre o surgimento do clown, este que é um tipo específico de palhaço. Primeiramente, em relação à nomenclatura, *clown* vem do inglês *clod* relacionado a camponês e o termo palhaço refere-se à palavra italiana *paglia*, material usado no revestimento de colchões, pelo fato da roupa primitiva desse comico ser feita desse material, o que lhe permitia quedas sem gerar danos físicos (RUIZ, 1987, p 12). Porém, palhaço e clown são termos distintos para se designar a mesma coisa, as diferenças existem em relação às linhas de trabalho (BURNIER, 2009, p. 205).

Quanto a sua origem o clown ou palhaço tem suas raízes na baixa comédia grega e romana, aparecendo em solenidades religiosas (RUIZ, 1987, P.15). Ao longo da Idade Média aparece como o tradicional bobo da corte ou bufão e também na forma de saltimbancos nas feiras medievais, além da presença na composição dos personagens fixos da comédia dell'arte italiana no período da Renascença

(BURNIER, 2009, P. 205). Atualmente o clown apresenta-se em espetáculos circenses, nas ruas, teatros e espaços não convencionais, outro uso é dentro da linguagem do cinema, em que surgiram grandes personagens que utilizavam esta técnica, tais como: *Chaplin, O gordo e o magro* e tantos outros. O *clown* aparece como um personagem que, diferente do palhaço, satiriza com suas próprias falhas e deficiências ao passo que o palhaço satiriza com a plateia. Segundo Burnier “o clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um” (BURNIER, 2009, p. 209).

A principal função desse artista, segundo Luís Rodrigues Monteiro Junior, é lidar com a transgressão desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca, visando libertar o homem de suas amarras e condicionamentos (JUNIOR; BORTOLETO, 2008, p.54), ou seja, através da ação cênica do clown o ser humano vê a sua própria realidade modificada ainda que por um breve período de tempo.

Apesar da arte clownesca já ser caracterizada como uma ação teatral promovida por um ator, pode se pensar de que forma a construção desse personagem pode promover avanços na formação do ator seja em cena ou na preparação que antecede o fazer artístico. Primeiramente, o clown trabalha na sua partitura⁶ física a partir daquilo que ele observa em seu cotidiano. Os elementos observados cotidianamente, tais como maneiras de andar, falar, olhar e de viver das pessoas são adaptados em elementos cômicos (JUNIOR; BORTOLETO, 2008, p.54), ou seja, o ator independente de que personagem tem que dar vida, seja cômico ou trágico, deve buscar elementos físicos e mentais obtidos na observação do cotidiano e na relação com o outro, pois assim consegue transpor ao personagem aquilo que é o mais próximo da verdade possível. Esta observação relaciona-se com o relato de Ricardo Puccetti⁷, pois para ele “independente de pesquisa ou estética, cada um, no seu trabalho, leva um elemento decisivo na característica do ser clown: o olhar” (RIBEIRO, 2010, p. 8).

⁶ Falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos (BONFITTO, 2009, p. 80) estes materiais são elementos que podem ser agregados à formação do artista.

⁷ Ator-pesquisador do LUME: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas teatrais da Unicamp. Fundado em 1985 como um centro de pesquisa da arte de ator ligado à Universidade Estadual de Campinas. O grupo busca a construção de um modo próprio de pensar e fazer teatro.

Outro ponto importante na relação da prática do clown com a formação do ator se dá pela questão da busca de elementos internos na criação cênica, por exemplo, o artista que busca criar um clown deve primeiramente conhecer a si próprio, este tem que se confrontar consigo mesmo, analisando suas qualidades, defeitos para então transformá-las e adequá-las a cena, semelhante modo o ator precisa se conhecer, ter ciência de suas possibilidades físicas, mentais e emocionais, com as quais no momento da representação teatral ele possa transformá-las em aperfeiçoamento de suas ações.

Dentro da criação de personagens, durante o seu preparo físico anterior à cena, ou no cotidiano, o ator deve buscar elementos que lhe deem novas possibilidades de criação e experimentação artística. Estas possibilidades podem ser encontradas no processo de formação do clown, entre elas, desenvolvimento de uma postura corporal, sensibilidade, agilidade, desenvoltura no espaço cênico, na imaginação e na improvisação (BORTOLETO, 2008, p.54). Dentro do trabalho de formação do ator através das práticas de clown, é possível construir um trabalho técnico de enraizamento, gravidade, saltos, quedas, elementos plásticos, articulações, impulsos, tensão-leveza, etc. (BURNIER, 2009, p.212).

Dentro da formação do clown há um enfrentamento pessoal sobre o que é natural e o que é forçado ou induzido a um fim cênico, ou seja, até que ponto o artista comete excessos na sua representação por não conhecer suas possibilidades e limitações, quanto a isso Everton Ribeiro (2010) diz:

O treinamento de preparação corporal na maioria dos estudos acerca do clown tem como objetivo este desvincular-se do que não faz parte do “eu” natural. O fundamental desta preparação é estabelecer, antes da comunicação exterior, o contato interior, descobrir “quem eu sou?”. A partir de então está estabelecida uma das contribuições que o clown pode oferecer ao ator, pois passando por este processo, este ver-se-á livre de excessos, muito comuns antes mesmo de chegar a construir um personagem (RIBEIRO, 2010, p. 3).

Sendo assim, a técnica do clown é bastante válida no processo de formação não só corporal como também psicológica do artista cênico, pois ela promove através de diversas práticas um conhecimento amplo de ações físicas, estímulos, emoções, situações, relações internas e sociais, permitindo ao artista a possibilidade de usufruir destes treinamentos na montagem e criação de seus personagens, na

construção das cenas e na preparação antecedente, aos quais se aliam saberes técnicos, artísticos e humanísticos.

5. RELATOS DE EXPERIÊNCIA - *WORKSHOP*

Trabalho com teatro há alguns anos em pequenos grupos locais e dentro da companhia teatral da Universidade Federal do Paraná, porém sempre senti a necessidade de um trabalho corporal diferenciado que melhorasse meu domínio físico e psicológico e que pudesse ampliar o trabalho cênico antecedente a cena ou durante a representação. Optei pela linguagem circense, começando a me envolver com esta área com a ajuda de bibliografias especializadas e pequenas oficinas de malabares, acrobacias e técnicas de clown. A princípio este aprendizado já fez diferenças significativas no meu trabalho cênico, a partir disso decidi me aprofundar nas técnicas circenses, me associando a grupos de estudos e práticas circenses, explorando outras técnicas tais como de equilíbrio (perna de pau, monociclo) e aéreas (saltos, tecido acrobático, trapézio, lira). Atualmente, experimento possibilidades circenses individualmente na composição do trabalho cênico e ministro oficinas com essas práticas.

Durante o período de graduação no curso de Licenciatura em Artes, propus algumas oficinas voltadas à experimentação teatral para crianças e adolescentes dentro de um projeto denominado Rede ao Mar⁸. A princípio, estes sem nenhuma base teatral, depois de estabelecido um conhecimento básico sobre o fazer cênico, passei a agregar elementos circenses como possibilidade de adequação e adaptação corporal destes alunos, além de possibilitar a eles um autoconhecimento de suas limitações corporais. O resultado dessa experiência foi extremamente interessante e útil, pois notei que os elementos circenses, estes outrora adquiridos por mim em oficinas, seminários e eventos, geraram nesses alunos um prazer a mais no fazer artístico e um domínio psicomotor maior no que diz respeito à prática teatral.

Com base nesses resultados, passei a aplicar estas práticas no meu campo de atuação, observando as mudanças físicas que estes exercícios geravam em mim, permitindo maior alongamento, maior flexibilidade, maior domínio corporal e espacial. Sendo assim, decidi propor esta técnica com adultos atores e não-atores,

⁸Rede ao Mar é um grupo que através da arte, leva mensagens sobre valorização da vida, o grupo atua nas áreas de teatro, dança, capoeira e circo em espaços urbanos abertos, o trabalho da equipe esta centralizado no município de Pontal do Paraná – PR, desde junho de 2010.

para ver os resultados que a prática circense geraria em corpos já treinados para a cena ou não, ou simplesmente pessoas que não dominavam ou não conheciam a linguagem circense.

Propus três dias de oficinas sendo o primeiro deles voltado à construção e manipulação de malabares, o segundo dia relacionado a questões corporais através da prática de acrobacias e o terceiro dia voltado à experimentação da técnica e criação do clown.

5.1 PRIMEIRO DIA – MALABARES

Iniciei a oficina com um momento de apresentação, conhecendo assim o nome dos participantes e os conhecimentos que tinham na prática dos malabares, promovendo assim um momento de integração e conhecimento mútuo. Este trabalho de relacionamento foi de extrema importância pelo fato das atividades envolverem relações físicas de toque, de criação e experimentação, principalmente porque no ambiente da oficina havia participantes que não se conheciam.

Feito o jogo, promovi um momento de alongamento, valorizando braços, antebraços e punhos, os quais seriam muito usados na manipulação de objetos na prática de malabares. Passei então ao momento de construção de materiais. Como o tempo que disponibilizávamos era curto, optei por confeccionar bolinhas de malabares com balões e sementes, já que este brinquedo é o que proporciona grandes possibilidades de aprendizagem. A prática com outros malabares seria com malabares que já estivessem prontos.

Depois de confeccionadas as bolinhas, comecei com os alunos a prática de exploração com o objeto, passando pelos diversos pontos necessários ao aprendizado, permitindo a eles um domínio na técnica com três bolinhas. Além disso, foi possibilitado a eles a experimentação de outros malabares tais como malabares de lançamento (bolas, claves, aros), equilíbrio (rola-rola), giroscópios (diabolôs, poís, flags, pratos) e de contato (bolas de contato).

Ao final da oficina optei por um momento de debate sobre as práticas realizadas e sua relação com o fazer artístico e a preparação do ator, levantaram-se questões referentes à melhora na concentração, repetição e transformação, motricidade, lateralidade e relações corpo e objeto.

5.2 SEGUNDO DIA – ACROBACIAS

No segundo dia de oficinas o trabalho foi voltado para as práticas acrobáticas, estas se dividem em acrobacias de solo (cambalhotas, estrelas, paradas de mão), aéreas (saltos mortais) e em acrobacias coletivas (figuras humanas formadas por várias pessoas, tais como: pirâmides e segunda altura). Como o trabalho acrobático leva tempo optei para a experimentação dos alunos apenas as acrobacias de solo e coletivas, principalmente por serem de fácil assimilação enquanto as aéreas além de exigirem maior disponibilidade de tempo oferecem maiores riscos aos praticantes.

Iniciei o trabalho corporal acrobático primeiramente com um alongamento e aquecimento intensos com exercícios de rotação de braços, antebraços e pulsos, extensão da coluna vertebral, contração e relaxamento de membros inferiores, devido às práticas exigirem um grande esforço corporal. Feita toda essa prática, propus diversos jogos, entre eles o do *João Bobo* em que o indivíduo é lançado de um lado ao outro pelos colegas e o *jogo do muro* em que o indivíduo corre de olhos fechados até que seja aparado por uma barreira humana, jogos estes que promovem a interação entre os indivíduos do grupo, pois as ações acrobáticas exigem uma relação que promova a confiança.

Feitos os jogos trabalhei com o grupo exercícios simples de rolamentos tais como cambalhotas e estrelas aumentando o grau de dificuldade a cada exercício proposto (rolamentos laterais, pra frente, pra trás). Em seguida passei a trabalhar elementos relacionados a equilíbrio, estes feitos através de paradas de mão com auxílio de colegas e objetos do espaço tais como paredes e cadeiras.

A terceira proposta do dia foi voltada para pequenas acrobacias em duplas, trios e depois em grandes grupos, tais como pirâmides, segunda altura, torres etc., formando assim diversas figuras humanas através de equilíbrio e elementos de peso leve e peso pesado.

Feitas as práticas acrobáticas propostas, concluí com um momento de relaxamento para que se aliviassem as tensões corporais de cada um. Logo após o relaxamento, um momento de diálogo sobre as práticas no qual os alunos colocaram questões do aprender a confiar, de ter um corpo trabalho, de estar disponível, além da quebra de medos e receios relacionados à prática corporal e mais do que tudo um conhecimento de possibilidades e desenvolvimento físico.

5.3 TERCEIRO DIA – CLOWN

Nesse último dia de oficina, realizei com o grupo os alongamentos habituais, tais como: rotações de pescoço, ombros, braços, punhos, tronco, quadril, pernas e pés, além de extensões de coluna vertebral, membros superiores e inferiores e, em seguida solicitei que fizessem algumas improvisações teatrais, primeiramente para conhecer as habilidades de cada um e em segundo lugar com jogos voltados para a construção de clowns e personagens. Entre os jogos, destacam-se um jogo de imitação em que o aluno copia a expressão facial de outra pessoa e reproduz em seu próprio rosto, e outro jogo sobre seriedade e olhar em que um indivíduo encara o outro olhando-o nos olhos mantendo suas expressões faciais neutras.

Após esses jogos, fiz um breve relato sobre elementos históricos sobre o que seria o clown e suas técnicas e como esse aprendizado funcionaria no trabalho do ator. Em seguida solicitei que os alunos listassem o que consideravam como qualidades, defeitos, características físicas, emocionais, sociais e qual era o sentimento envolvido em cada uma delas.

Antes de trabalhar os relatos dos alunos, propus várias experimentações voltadas à ação lúdica e criação do clown, ações físicas (correr, girar, andar, modo de olhar), estímulos (físicos e psicológicos) pequenas situações cênicas, trabalho em duplas etc.

Depois destes jogos pedi a cada um que escolhesse um adereço e com ele baseado em uma das características outrora listadas criassem cenas valorizando o brincar com suas próprias condições, após este exercício, cada um colocou sua máscara (nariz de palhaço) e saímos à rua a fim de experimentar possibilidades de criação artística e lidar com as relações do público – das pessoas e do espaço.

Durante a conversa final falei sobre a exploração e criação dessa *persona*, além de como essa busca por questões pessoais de cada um pode fazer a grande diferença no fazer cênico e nas demais relações sociais. Encerrei a oficina com construções de pequenas cenas cotidianas representadas através do clown experimentado por cada indivíduo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em práticas circenses na criação do ator, acima de tudo, é valorizar questões multidisciplinares que agregam, ampliam e valorizam o trabalho cênico. É claro que ambas as práticas podem caminhar muito bem sozinhas, porém uni-las dá ao indivíduo – ator e não-ator – a possibilidade de ser um agente completo do fazer artístico.

O uso de acrobacias pode muito bem ser utilizado na preparação física do artista, mas também, se assim for possível, participar da própria cena e repertório do intérprete, agregando novos valores e conceitos à ação cênica. Os malabares proporcionam equilíbrio, concentração e esforço, qualidades estas que melhoram o trabalho do artista em cena. A técnica de clown por si só, é uma ação representativa e faz nascer o conceito de circo-teatro. Desse modo, a plasticidade do corpo, o domínio do movimento acrobático ou a criação de um número de palhaço, são elementos que conseguem enriquecer e diversificar a estruturação da linguagem cênica (BORTOLETO, 2008, p.54).

Em relação à análise feita durante as oficinas realizadas, notou-se que a prática circense contribui de uma forma bastante positiva no trabalho corporal do ator/performer. Fica visível que o artista que busca essas práticas além de uma expansão motora, reage mais concentrado a diversas situações – cênicas ou não – além de uma melhor relação social com outros indivíduos e um cuidado físico mais intenso com seu corpo.

Cabe ao artista buscar elementos físicos e psicológicos que melhor desenvolvam e ampliem seu trabalho cênico. A linguagem circense é apenas uma possibilidade entre muitas, como a dança, o yoga, a capoeira, a música, a poesia, etc. Através de práticas do circo utilizadas na formação do artista cênico ou de outros indivíduos, o uso das práticas circenses e o conhecimento de seus saberes são importantes não só para a formação do artista, mas sim para não deixar que esta arte milenar perca seu brilho sua principal função: a de divertir o público.

GLOSSÁRIO⁹

Acrobacia: manobra audaciosa, exercícios de saltos, rolamentos e equilíbrios.

Acrobacia aérea: saltos e rolamentos no ar; saltos mortais.

Acrobacia de solo: saltos e rolamentos em contato com o chão; estrelas; cambalhotas, etc.

Acrobacia coletiva: conjunto de figuras humanas formadas por diversas pessoas; pirâmides; segunda altura, parada de ombros.

Acrobata: artista que realiza espetáculos de agilidade, força e destreza em espetáculos ou competições.

Aros: faz parte dos malabares de lançamento, possui formato arredondado e oco por dentro; caracteriza-se por ser plano, ocupar pouco espaço e permitir lançamentos altos.

Bastão chinês/ devil sticks/ flower sticks: faz parte dos malabarismos giroscópios, em que o manipulador cria diversas ações utilizando dois bastões pequenos para girar um bastão maior.

Bolas: faz parte dos malabarismos de lançamento, sendo o malabares mais simples de ser confeccionado e que oferece grandes possibilidades de experimentação.

Circo – estrutura: recinto circular coberto por toldo, onde existe um picadeiro rodeado por arquibancadas; local onde há espetáculos circenses.

Circo – práticas: práticas da linguagem circense; clowns, palhaços, malabarismos, acrobacias, ilusionismos etc.

Claves: malabares de lançamento constituído de um bastão com um peso na ponta, seu giro não é circular e sim elíptico.

⁹ Termos relacionados a linguagem do circo, visando difundir esta arte.

Clown: cômico que satiriza com suas próprias falhas e necessidades é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um.

Diabolôs/ ioiô chinês: malabares giroscópios em forma de ioiô, guiado por duas baquetas e um fio, o que permite inúmeras possibilidades de experimentação.

Equilibristas: artista que faz exposições de equilíbrio acrobático.

Espectador: aquele que assiste a um espetáculo circense, teatral, televisivo, etc.

Facas: malabares de lançamento, conjunto de facas lançadas ao ar.

Flags: malabares giroscópios compostos por duas bandeiras que ao giradas dão um grande efeito visual.

Ilusionista: artista que cria ilusões por meio de artifícios e truques.

Lenços: malabares de lançamentos compostos por lenços leves que são jogados ao ar e receptados em sequências diversas.

Lira: aro grande de metal suspenso, em que artistas fazem demonstrações de equilíbrio e contorcionismo aéreo.

Malabares: instrumentos de lançamento para o alto, recepção, equilíbrio e habilidades manipulados por artistas circenses.

Malabarismos de contato: manipulação de um objeto ou um grupo de objetos em contato com o corpo. Ex. bolas e chapéus.

Malabarismo de equilíbrio: podem ser instáveis com somente um ponto de contato, ou marginal que passa por diversas partes do corpo (rola-rola, bola de equilíbrio, perna de pau).

Malabarismos de lançamento: malabares lançados ao ar e receptados, promovendo diversas figuras visuais (bolas, claves, aros).

Malabarismo giroscópicos: malabares que giram em alta velocidade em um ponto de apoio sobre o próprio corpo do manipulador (pratos, diabolôs).

Malabarista: artista d circo que movimenta, manipula e equilibra objetos.

Monociclo: objeto de equilíbrio com apenas uma roda em que o artista circula se equilibrando em seu próprio eixo.

Palhaço: artista cômico e clássico de circo, este satiriza com as relações e situações encontradas na plateia, habilidoso na arte do improviso.

Performer: aquele que atua, interpreta ou representa uma ação cênica.

Perna de pau: estrutura de equilíbrio composta por dois pedaços de madeira em que o individuo fixa a suas próprias pernas e caminha em uma determinada altura.

Póis/ fitas/ swings: malabares giroscópicos compostos de fitas que não oferecem riscos ao manipulador, são trabalhadas de modo a girá-las em alta velocidade criando diferentes efeitos.

Tecido acrobático: longo tecido pendurado a uma grande altura em que artistas fazem demonstrações circenses suspensos no ar.

Trapézio: tipo de balanço aéreo para exercícios físicos ou acrobacias circenses

Trapezista: artista ou esportista que trabalha com saltos e acrobacias em um trapézio.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sônia. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. Jundiaí, SP: Fontoura, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica a representação. 2. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

GÓIS, Marcus Villa. **Estrada de sonhos**: uma contribuição circense na formação do ator. 175f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KOUDELA, Ingrid. Pedagogia do Teatro. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4. 2006, Rio de Janeiro. **Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X)**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006, p. 124-125.

RIBEIRO, Everton; MARTINS, Suzanne Barros. **As contribuições do clown no trabalho do artista cênico**: experiência e formação. In: O Mosaico Revista de Pesquisa em Artes/ FAP, Curitiba, n.3, p.1-24, jan/jun, 2010.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo: as origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, MINC, 1987.

SANTOS, MARIA CLARA LEMOS. **Transferência de aprendizagem**: um percurso entre as técnicas aéreas circenses e a formação do ator. 171 f. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.