

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

DIANA ALVES DE SOUZA MAGALHÃES

**RABISCOS VERTICAIS: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO E FORMAÇÃO NO
TECIDO ACROBÁTICO**

UBERLÂNDIA
2018

DIANA ALVES DE SOUZA MAGALHÃES

**RABISCOS VERTICAIS: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO E FORMAÇÃO NO
TECIDO ACROBÁTICO**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estudos em artes cênicas - poéticas e linguagens da cena

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Co-orientadora: Profa. Dra. Daniele Pimenta

UBERLÂNDIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

-
- M188r
2018
- Magalhães, Diana Alves de Souza, 1984-
Rabiscos verticais: experiências de criação e formação no tecido acrobático / Diana Alves de Souza Magalhães. - 2018.
113 f. : il.
- Orientador: Narciso Larangeira Telles da Silva.
Coorientadora: Daniele Pimenta.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1302>
Inclui bibliografia.
1. Artes cênicas - Teses. 2. Circos - Teses. 3. Artistas circenses - Teses. 4. Educação não-formal - Teses. I. Silva, Narciso Larangeira Telles da. II. Pimenta, Daniele. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. IV. Título.

CDU: 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



Rabiscos verticais: experiências de criação e formação no tecido acrobático.

Dissertação defendida em 28 de fevereiro de 2018.

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva - Orientador

Profª. Dra. Daniele Pimenta - Co-Orientadora

Profª. Drª. Rita de Cássia Fernandes Miranda – UFU

Profª. Drª. Mara Lucia Leal - UFU

Ao Jardineiro que Deus me presenteou para cuidar com carinho de minhas memórias e semear os dois mais preciosos frutos (Anthony e Nathan), que inspiraram cada página dessa dissertação. A você, meu companheiro, meu conselheiro, meu amante, meu Saulo!

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que foi quem me teceu no ventre de minha mãe, e que continua tecendo cada memória inscrita em mim.

Aos meus pais, grandes incentivadores e apoiadores em tudo o que faço. Agradeço pelo cuidado e conselho em cada passo.

Ao diretor da Escola Nacional de Circo Carlos Vianna, pela acessibilidade fornecida para as entrevistas. Aos mestres, Delisier Rethy, Alex Machado e Ciro Ítalo por compartilharem suas memórias. A todos os professores carinhosamente chamados de velhinhos que deixaram suas lonas para compartilharem seus saberes.

Aos queridos alunos que me acompanharam no estágio na UFU me presenteando com suas memórias e disposição. Em especial àqueles que foram até o fim no processo de compartilhamento: Alessandro Cardoso, Alisson Leal, Gabriela Tannous, Gisleide de Souza, Vitor Matsuo.

Agradeço ao PPGAC/IARTE/UFU pela oportunidade de concluir esse mestrado.

À FAPEMIG pelo apoio financeiro.

Agradeço à banca de qualificação: Profa. Dra. Daniele Pimenta, Profa. Dra. Mara Leal, Prof. Dr. Narciso Telles, pelo marco essencial que foram no meio desse percurso, por toda atenção, cuidado e profissionalismo que auxiliou muito no encaminhamento dessa dissertação.

Agradeço à Profa. Dra. Rita de Cássia e à Erica Stoppel, companheiras nessa estrada de pesquisa do circo, que leram e fizeram preciosos apontamentos sobre o meu texto.

Enfim agradeço imensamente aos meus queridos orientadores. Ao Prof. Dr. Narciso Telles pelo apoio e direcionamento desde a graduação. Por me inspirar a partir de sua dedicação às artes e por abrir tantas oportunidades no caminho. Sempre disse que voltaria ao solo mineiro e seria sua orientanda, obrigada por me acolher. À Profa. Dra. Daniele Pimenta por ter aceitado a co-orientação no meio do percurso, e por ter feito um papel fundamental a partir de seu zelo e criteriosa análise dos textos. Considero um imenso privilégio ser orientada também por quem tem “serragem correndo na veia”.

“A técnica de qualquer arte é, por vezes, suscetível de abafar, por assim dizer, a centelha de inspiração num artista medíocre; mas a mesma técnica nas mãos de um mestre pode avivar a centelha e convertê-la numa chama inextinguível.”

(CHECKOV, 1986 apud SALLES, 1998, p. 107).

RESUMO

O crescente interesse pelas Artes Circenses e a reorientação do modelo de transmissão desse saber, requer uma avaliação da atitude dos praticantes e professores de tal modalidade das Artes Cênicas. O presente estudo teve como objetivo desenvolver um processo juntamente com outros artistas para entender se é possível ao artista/pesquisador imprimir sua história, memória e personalidade dentro desse processo de aprendizagem do risco, e assim ter um trabalho autoral fora dos manuais do Tecido Acrobático. Além de refletir sobre diferentes maneiras para o docente dar continuidade a essa técnica outrora transmitida oralmente pelos familiares. Como orientação metodológica geral, opta-se pelo desenvolvimento de dois laboratórios: o primeiro realizado no primeiro semestre de 2016, que, por meio de vivências da pesquisadora com seu filho, utilizando memórias da maternidade, em um espaço desenvolvido com uma malha usada para Tecido Acrobático, novos movimentos foram elaborados em um processo de desmontagem do percurso desta, desde a sua formação na Escola de Circo até o processo de confecção deste texto dissertativo. E o segundo laboratório que aconteceu no segundo semestre do mesmo ano, também fazendo uso do recurso da memória como propositora de instantes possíveis de transcrição para movimentos e expressividades, em uma disciplina optativa oferecida no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Esses dois laboratórios culminaram em compartilhamentos registrados neste texto. Também foi realizado entrevistas com três professores da modalidade oriundos da Escola Nacional de Circo. Concluindo, a presente Dissertação será atravessada pela possibilidade de aplicar a subjetividade de forma sensível em uma prática objetiva que requer disciplina e cuidado a todo instante, que podemos denominar como a Arte do Risco – o Circo.

Palavras chave: Circo. Tecido Acrobático. Processos criativos. Pedagogia Circense.

ABSTRACT

The growing interest in Circus Arts and the reorientation of the transmission model of this knowledge require an evaluation of the attitude of the practitioners and teachers of the said modality of Performing Arts. The objective of this study is to develop a process together with other artists to understand if it is possible for the artist/researcher to print their story, memory and personality within this risk learning process, and in thereof obtain an authorial piece of work outside the manuals of the Aerial Silk. It is also to reflect on different ways for teachers to give continuity to this technique otherwise transmitted orally through family members. As a general methodological orientation, ethnography from two laboratories was chosen: the first carried out in the first semester of 2016, in which, through experiences of the researcher with her child, using memories of maternity in a space developed with the material used for aerial silks, new movements were elaborated in a process of deconstruction of the researcher's path, from her graduation at the Circus School through to the process of the creation of this dissertation. The second laboratory took place in the second semester of the same year, also making use of the resource of memory as a proposer of possible moments of transcription to movements and expressiveness, in an optional discipline offered by the Theater course at the Universidade Federal de Uberlândia (Federal University of Uberlândia). These two laboratories culminated in the shared experiences registered in this text. Interviews were also carried out with three teachers of the aforementioned modality from the Escola Nacional de Circo (National School of Circus). Concluding, the present dissertation will present the possibility of applying subjectivity in a sensitive way towards a practical objective that requires discipline and care at all time, which we can call the Art of Risk – the Circus.

Key words: Circus. Aerial Silk. Creative processes. Circus Pedagogy.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO: Memorial tecido	08
1	MEMÓRIAS TRANSMITIDAS: A pedagogia do risco	13
1.1	Tecido como rascunho: a escolha da modalidade	16
1.2	Diálogos tecidos: entrevistas como panorama prático da pedagogia do risco	26
2	MEMÓRIAS ENCARNADAS: percurso sensível para a prática do Tecido Acrobático.....	55
2.1	Livro Tecido: o Tecido Acrobático como manuscrito.....	60
2.2	Rabiscos de um programa da desmontagem – Texto tecido	63
2.2.1	<i>Transcrição da memória para o corpo</i>	<i>63</i>
3	MEMÓRIAS ENTRE-LAÇADAS: O Tecido Acrobático no contexto de formação de artistas cênicos.....	67
3.1	Programa das aulas	69
3.1.1	<i>Perguntas Memórias</i>	<i>70</i>
3.1.2	<i>Aquecimento</i>	<i>72</i>
3.1.3	<i>Cartilha de Tecido Acrobático</i>	<i>75</i>
3.1.4	<i>Experimentações no Tecido</i>	<i>82</i>
3.2	Memórias compartilhadas: percurso entre aprendizagem e criação.....	87
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
	REFERÊNCIAS	97
	ANEXOS	100

APRESENTAÇÃO: memorial tecido

Meu interesse pelo circo começou em 2004, nessa ocasião morava em Patrocínio - MG, e fiquei sabendo de uma apresentação de teatro que aconteceria na praça principal da cidade. Quando cheguei à praça vi uma estrutura alta, e nela estava amarrado um tecido vermelho. Depois de algumas acrobacias de solo e malabares com fogo, subiram no tecido um homem e uma mulher fazendo algumas evoluções juntos. Já tinha ido a muitos circos quando criança, já havia feito aula de dança e participado de alguns grupos amadores de dança e teatro, mas nada havia me sensibilizado como essa apresentação.

O primeiro contato corporal que tive com o circo foi em uma escola modular da faculdade de artes de uma universidade cristã da qual hoje faço parte, a UofN¹, que aconteceu em Contagem - MG em 2005. Além de aulas de Portagens Acrobáticas, tive também aula de Tecido Acrobático.

Em 2006, voltei para Uberlândia e comecei a trabalhar como coordenadora técnica e professora de circo na Companhia Discipuluz, um grupo de adolescentes de uma ONG chamada LAGAR. Nesse ano também entrei no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). À medida que o tempo ia passando percebia que meu repertório técnico ia ficando limitado. Existiam poucas iniciativas circenses na cidade, alguns poucos artistas espalhados ensinavam em escolas de ensino fundamental, projetos sociais ou em igrejas. Comecei uma pesquisa para saber onde poderia buscar mais recursos técnicos, mas sempre com o desejo de retornar e continuar o trabalho em Uberlândia. Em 2007, fiz o concurso na Escola Nacional de Circo ² (ENC) situada no Rio de Janeiro, como aluna regular, que era o nome dado a quem realizava o curso completo de formação. Entrei na escola no segundo semestre de 2008 concomitante com o curso de bacharel em Interpretação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Nessa época o curso na ENC tinha a duração de quatro anos. No primeiro ano o aluno vivenciava uma grade curricular única e básica: Trapézio, Arame fixo, Acrobacias de solo, Malabares. Depois deste ano o aluno poderia escolher três modalidades de acordo com o seu interesse ou suas habilidades corporais. Porém, nessa época o professor ainda poderia rejeitá-lo caso percebesse que este poderia não desenvolver bem a modalidade.

¹UofN (*University of the Nations*) Fundada em 1978 pelo americano Loren Cunningham, presente em mais de 180 países, possui 46 campus no Brasil. Faz parte de uma instituição chamada JOCUM (Jovens com uma missão que possui uma sede em Uberlândia desde 2015 a Jocum Cerrado.

²Fundada em 1982. As vagas da ENC são definidas por concurso público.

Aos 23 anos e sem muita experiência, seria difícil encontrar um professor que me aceitasse, então aceitei logo quando um deles me sugeriu fazer a sua modalidade - Equilíbrio no Arame fixo, que hoje tenho como especialidade. Contudo, além dessa modalidade, ainda me formei em Tecido Acrobático, Lira e Corda Indiana.

A mesma sequência de truques era ensinada, independentemente do aluno. Trouxe em minhas aulas essa didática, por ser a mais simples e possibilitar resultados mais rápidos. Depois de alguns anos de oficinas e aulas ministradas, comecei a me inquietar com este processo, que aparentemente anula a individualidade e criatividade do aluno. Questionei-me como propor algo diferente para o ensino e também à pesquisa pessoal do artista, sabendo-se do risco e da necessidade do corpo ser preparado e trabalhado progressivamente para o aprendizado da técnica. Mesmo que isso não signifique anular a metodologia tradicional, mas talvez ser um complemento a esta.

Pensando que o universo do circo não é apenas o da ficção, ou do ambiente lúdico para onde este nos transporta, mas é também um espaço e um tempo em que o corpo se move e se expressa de uma maneira totalmente distinta do habitual, esse se torna um ótimo veículo para a improvisação e a descoberta de novas representações do mundo que nos cerca.

Mas para que isso ocorra, o artista que faz uso da técnica circense, tem que estar sensível para ser algo além do que simples agente da exibição, e ser veículo portador de uma emoção consciente, como sugere Ritis (2009, p. 136) “Os tempos são finalmente maduros, sem dúvida, para que os técnicos e os intérpretes do circo possam ser os vetores de estados de alma”. Somos infindos de possibilidades corporais, e o circo sempre esteve presente para nos lembrar disso, pois nele o corpo se desenvolve para atingir limites maiores, ampliando o repertório de expressividades. Porém o que se intitula como a grande vantagem, também se formula como o grande desafio. Ir mais profundo do que a forma e tentar produzir movimentos repletos de intenções e histórias pessoais, “um corpo de memória que funciona no espaço da improvisação” (MUNIZ, 2014, p.107).

Contudo, como trazer este resultado, através de uma arte que sugere risco a todo instante, na qual a perfeição da técnica e um corpo disciplinado, não diz respeito apenas à estética, e sim à sobrevivência do artista? Uma “liberdade de criação através da submissão a restrições fortes e consentidas.” (VALLIN, 2009, p.129). Como alcançar este corpo expressivo, essa técnica viva e mutável, dentro de um campo, como diz Rocha (2013, p.221), onde “... há todo um trabalho de “fabricação do corpo” no qual os movimentos são milimetricamente calculados, os gestos são longamente estudados, os atos são enfadonha e repetidamente ensaiados, enfim, os corpos são cotidianamente disciplinados”?

Não podemos simplesmente retirar essa disciplina e esse cuidado técnico, pois disso depende a vida do artista. Diferentemente do teatro e da dança, nos quais a técnica está muito mais a favor da estética do que da segurança, o domínio técnico, mais do que nunca, é exigido para o indivíduo que deseja utilizar o circo como expressão, seja onde for. Deve-se mesclar o domínio do corpo dentro da disciplina estudada e pesquisada, com a expressividade e vivacidade do movimento adquirido.

Rodrigo Duprat e Marco Bortoleto (2015, p.9) em seu artigo “O corpo na formação dos circenses”, expressam de forma clara, a necessidade da técnica e da expressividade dentro do processo de formação no circo:

Em outras palavras, a formação artística deve levar em conta a formação interpretativa, comunicativa, um corpo cênico e ao mesmo tempo considerar um corpo que leva seus limites físicos ao extremo. O artista deve ter em mente que seu corpo é fruto de disciplina, de constância e de um exaustivo trabalho diário, tentando controlar os riscos característicos dessa profissão.

Logo, a formação do profissional circense na contemporaneidade deve almejar um corpo que busque qualidade técnica em consonância com a qualidade poético-artística, permitindo que esse artista atue em diferentes espaços, dialogando com as constantes atualizações artísticas e estéticas, sempre de modo seguro.

Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver um processo juntamente com outros artistas para entender se é possível ao artista/pesquisador imprimir sua história, memória e personalidade dentro desse processo de aprendizagem do risco, e assim ter um trabalho autoral fora dos manuais do Tecido Acrobático. Além de refletir sobre diferentes maneiras para o docente dar continuidade à essa técnica outrora transmitida oralmente pelos familiares e agora difundida através de escolas ou artistas autônomos, como sugere Narciso Telles (2008, p.18) “[...] ser capaz de criar e reinventar procedimentos, projetos, atividades, exercícios, ou seja, instrumentos de trabalho que possibilitem um maior envolvimento dos alunos e do próprio docente no processo de ensino-aprendizagem”.

Na tentativa de responder a estes questionamentos propus como processo metodológico dois Ateliês³. O primeiro, que aconteceu no primeiro semestre de 2016, quando trabalhei minhas memórias no âmbito pessoal a partir do conflito entre maternidade e a prática do circo. Em um espaço que denomino como Espaço de memória pessoal, a partir de algumas memórias minhas e de momentos lúdicos compartilhados com meu filho, criei

³ “Ateliê é um termo francês para estúdio, é o lugar de trabalho de pessoas com vontade de criar e onde se pode experimentar, manipular e produzir um ou mais tipos de arte.” (disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br/ateli%C3%AA/>> acesso 02 de Janeiro de 2018).

movimentações no Tecido Acrobático. No capítulo dois desta dissertação busquei uma maneira que eu pudesse registrar na escrita esse processo sem que se perdesse o aspecto sensível da prática. Por se tratar de uma memória pessoal, a forma de registro se diferenciou dos demais capítulos, o que para mim também é importante ressaltar, pois faz parte de minha pesquisa da subjetividade em uma prática objetiva que permeia também a escrita. O ateliê culminou em uma desmontagem⁴ que aborda uma trajetória subjetiva do meu processo de aprendizagem do circo até chegar ao Mestrado.

O segundo ateliê foi realizado no segundo semestre de 2016, em meu estágio docente na disciplina ofertada juntamente com meu orientador Prof. Dr. Narciso Telles, ao curso de graduação em Teatro na UFU: Tópicos especiais em técnicas artísticas: Circo e Criação. Em um grupo de 16 pessoas, trabalhei noções básicas do corpo em movimento no Tecido Acrobático, pesquisando atividades de expressão corporal, individuais e em grupo, aplicadas à modalidade circense, tendo como base os fatores espaço e tempo: Inter-relacionamento da percepção do corpo e sua expressão em uma situação de risco. Como itens do programa da disciplina, tivemos a observação, criação, reprodução e análise dos movimentos no Tecido Acrobático, com o uso de jogos de improvisação e da memória biográfica para a expressividade e criação de movimentos neste aparelho circense.

Enfim, na terceira etapa tivemos um ensaio aberto, aplicando assim o que Bogart se refere como "ato de violência ao processo de improvisação", no qual os materiais devem ser escolhidos e repetidos até que se tornem orgânicos. Mas sem perder de vista o foco da pesquisa que está no processo.

E, então, parti para a escrita do percurso, tendo como material minhas impressões e anotações práticas do ateliê, relacionando-as com o referencial teórico, além do material fornecido pelos integrantes do grupo.

Mas antes de explicar mais acerca de uma proposta em que procuro mesclar os conhecimentos adquiridos na faculdade de teatro e na escola de circo, é necessário uma memorização breve do contexto circense no Brasil, especialmente em questões pedagógicas da área. Para isso, além das referências bibliográficas, também realizei três entrevistas com professores e ex-alunos da ENC. Essas entrevistas não estão colocadas no corpo do texto em ordem cronológica dos acontecimentos. Elas aconteceram depois dos ateliês realizados. A

⁴“A desmontagem vem surgindo como uma prática de mostrar os processos de trabalho. Um desejo de alguns artistas da América Latina de apresentarem não apenas o resultado de um trabalho, mas compartilhar a busca, a investigação o treinamento antes de chegar ao resultante. E assim trazer uma vivência de um ‘evento artístico pedagógico’. (Diéguez, 2014, p.6)” (MAGALHÃES, 2017, p. 154). Esse trabalho foi apresentado no VII Interfaces Internacional de 10 a 12 de junho de 2016, realizado pelo GEAC (Grupo de Estudos e Investigações sobre criação e Formação em Artes Cênicas da UFU).

opção de registrá-las antes tem a ver com oferecer ao leitor também um panorama prático do ensino da modalidade abordada nessa pesquisa, o Tecido acrobático.

1 MEMÓRIAS TRANSMITIDAS: A pedagogia do risco

Em meu processo de aprendizagem do circo tive o privilégio de aprender com mestres da lona, homens e mulheres já avançados em idade que viveram a maior parte da vida em uma lona de circo. O aprendizado não era apenas da técnica de uma determinada modalidade, era de toda a produção, desde como se bater uma estaca até a criação estética do número, além da história viva que ouvíamos sobre acontecimentos debaixo da lona. Éramos tratados como filhos, netos, sobrinhos, e se eu fosse aluna de um deles, os outros professores temiam palpitar em qualquer esfera. Às vezes sentia que se fosse permitido, a vontade que eles tinham era de bater como faziam em seus filhos ou deixar de castigo no aparelho por horas até pegar no sono, como foi a história que ouvi de um deles. Um absurdo do ponto de vista pedagógico, porém o ensino para eles tinha muito mais valor do que o próprio salário, e foram várias as vezes que estive antes do horário do início das aulas, antes mesmo de clarear o dia, tirando minhas dúvidas ou treinando em suas presenças. Tinha a ver com dedicação e afeto, como diz Ermínia Silva “Acredito que as produções artísticas circenses são concebidas nos encontros, que neles há toda ordem de trocas, desde os afetos e afecções até todo o conjunto de complexidades de saberes e práticas.” (SILVA, 2016, p.8).

Para melhor entendimento acerca dessa pedagogia do risco que tem a ver com o ensino de uma modalidade que exige uma atenção a todo instante por conta da segurança necessária para tal prática, trago como referência básica o artigo: “Aprendizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico” (2016) de Ermínia Silva. Não apenas pelo conteúdo rico sobre as questões históricas e pedagógicas dos saberes circenses, mas também pela pessoa de Ermínia. Tive o prazer de ter tido aula sobre a História do Circo com ela na minha formação na Escola Nacional de Circo. Além de todo o conhecimento adquirido por sua formação e por ser uma exímia pesquisadora desse campo, traz em si a memória de sua família circense. Esta pesquisadora foi uma das que não deram continuidade em termos técnicos do fazer circense na lona, mas que milita com veemência sobre o tema nos mais diversos campos políticos e acadêmicos. Estar presente em sua aula ou ler os seus escritos é experimentar uma história viva, oral e que por meio dela passa também a ser escrita, atingindo diversos campos da área de conhecimento.

De acordo com Silva (2016, p.9):

[...] o período de constituição do espetáculo denominado circo data do final do século XVIII, na Europa. Quando os grupos de artistas, em geral formados por famílias, reconheceram-se como categorias de artistas circenses, os modos de organização, formação e aprendizagem, foram produzidos e consolidados como elementos intrinsecamente relacionados, ou seja, eram totalmente articulados e interdependentes. O conhecimento preservado na memória era compartilhado coletivamente.

Mas o saber não tinha apenas relação com conhecimentos de técnicas corporais circenses, era também com todo um fazer do espetáculo circense. Outras artes tais como teatro, dança ou mesmo conhecimentos de engenharia para se armar uma lona, construir um aparelho e tantas outras coisas, eram acoplados como parte fundamental para o funcionamento dessa arte produzida, preservada e repassada oralmente para as demais gerações embaixo da lona.

“A partir das décadas de 1950 e 1960, a produção da linguagem circense passou por profundas transformações em seu modo de organização do trabalho e em seu processo de aprendizagem.” (SILVA, 2016, p.9). Outros formatos, em especial de contratação de serviço, foram surgindo. O picadeiro que antes era reservado para os familiares ou agregados, agora estava sendo aberto para outros artistas ou grupos familiares contratados. Estes eram portadores do conhecimento de suas modalidades e não necessariamente uma família teria a que ter o conhecimento das demais habilidades. Houve, dessa forma, “[...] uma quebra na transmissão oral dos saberes, que garantia que a geração seguinte fosse portadora de tais saberes e, conseqüentemente, portadora de futuro daquela forma de produzir o espetáculo.” (SILVA, 2016, p.9). Apesar de que, mesmo com essas transformações no fazer circense, ainda assim, o ensino continuou a ser fundamentalmente oral.

Segundo Silva (2016), as primeiras escolas para o ensino do saber circense fora da lona, surgiram no fim da década de 1970 e início de 1980 em alguns países da Europa ocidental, Austrália e Canadá. Ao mesmo tempo em que no Brasil também aconteciam as primeiras iniciativas em São Paulo com a Academia Piolin de Artes Circenses (APAC), fundada em 1978, e no Rio de Janeiro com a Escola Nacional de Circo, em 1982. Todas contando com profissionais do circo oriundos das lonas. Esses professores ditos tradicionais organizaram os seus saberes e memórias para serem repassados a pessoas advindas de classes diferentes. Apesar de que inicialmente o objetivo dessas escolas era receber filhos de

profissionais da lona que, segundo eles estavam perdendo o acesso ao ensino das artes circenses. Porém, a procura destes era significativamente menor do que a dos demais.

Num primeiro momento, as escolas privilegiaram o enfoque do ensino nas acrobacias, ou seja, a busca da construção de um aluno virtuoso do corpo. [...] A transmissão do saber circense, que englobava outras linguagens artísticas presentes na memória dos professores, não era passada. A questão metodológica naquele momento, por parte daqueles mestres, priorizou a necessidade de se garantir um artista acrobático mais do que ensiná-lo a aliar destreza corporal e teatralidade, características do circo-família e, com certeza, presente em suas memórias. (SILVA, 2016, p.15).

Mas os próprios alunos iam completando a sua formação com outros saberes adquiridos fora desse novo modelo de formação de circo, deste modo dando continuidade na forma híbrida de se conceber um espetáculo circense. Mais adiante, a própria ENC começou a oferecer oficinas de outros saberes artísticos como complemento da formação regular da técnica circense, também práticas como montagens semanais de espetáculos abertos ao público e organizados pelos próprios alunos acompanhados por professores, proporcionavam um saber mais abrangente da atividade circense. Além do ensino que os próprios professores compartilhavam com seus alunos a partir da relação e de conversas informais.

Consideravelmente o número de artistas circenses em variadas áreas de atuação foi aumentando devido à acessibilidade fornecida pelas escolas. Segundo Bolognesi (2016, p.27):

A partir da década de 1970, coletivos artísticos brasileiros, especialmente nas áreas da dança e do teatro, buscaram na linguagem circense caminhos para a renovação da cena artística. Essa aproximação trouxe aos artistas a necessidade de conhecimento e domínio das várias facetas acrobáticas, das diversas modalidades de equilíbrio e de manipulação de objetos. Uma vez encenados, os elementos circenses ganharam novos sentidos a partir do olhar de encenadores e coreógrafos.

Com essa procura o ensino da arte circense passou a fazer parte de algumas grades curriculares de cursos técnicos de atores, inclusive dentro das universidades. Para Bolognesi, os artistas da cena procuravam no circo uma “teatralidade expansiva”, um corpo mais presente e atuante em cena. “Por sua vez, as artes circenses foram igualmente influenciadas pelos novos artistas, que agregaram à perícia técnica do fazer circense um roteiro permeado de sentidos: uma história passou a ser contada.” (BOLOGNESI, 2016, p.29). Como consequência de todas essas transformações, o modo de pensar sobre e no circo foi também se modificando. Não apenas o espetáculo circense se apresenta em toda a sua história híbrido e

adaptável ao contexto, mas as maneiras de se aproximar e relacionar com essa arte milenar foi sendo repensada de acordo com os lugares que o circo foi adentrando.

1.1 Tecido como rascunho: a escolha da modalidade

“[...] toda prática de circo coloca em presença um corpo, o do artista, e um objeto ou um conjunto de objetos... O artista de circo está em relação constante com seu objeto... é um amor que dói, porque a relação é carnal. É uma paixão que requer uma grande lealdade; a traição não é permitida porque poderia ser fatal.”
(MALEVAL, 2009, p.79-80)

Interessam-me muito as modalidades com aparelho, por fazerem surgir mais um ponto de relação, além do corpo e do espaço. Chego então ao chamado Tecido Acrobático, não por preferência, apesar de achar uma modalidade esteticamente linda, mas pela acessibilidade que cresceu muito nos últimos anos, talvez pelo fato de, como explica Bortoleto e Calça (2008, p.138), ser “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”. O que também na minha experiência observo, o aprendizado inicial da prática dessa modalidade em comparação com os demais aparelhos aéreos aparentemente é mais rápido. O que não significa a ausência do risco, do grau elevado de dificuldade à medida que o praticante se especializa no aparelho, ou diferenças de ritmo de aprendizagem e assimilação da técnica a partir de corpos diversos.

Segundo Delisier Rethy, artista de família tradicional de circo e hoje professora na Escola Nacional de Circo, o tecido é relativamente novo dentro do circo. É uma modalidade que não existia aqui no Brasil antes da década de 1990. Não se sabe ao certo quem a inventou, mas há registros de imagens séculos atrás, de acrobatas homenageando o imperador da China em tecidos.

Por outro lado, alguns relatos indicam que foi na França que o tecido circense foi aprimorado após pesquisas com diferentes materiais (cordas, tecidos, correntes, etc.), realizadas pelo francês Gérard Fasoli nos anos de 1980. (DESIDERIO, 2003) Neste período, chegou-se à utilização de um material bastante resistente no comprimento e, ao mesmo tempo, com elasticidade na largura, o que lhe confere grande plasticidade e leveza. Este moderno material denomina-se Liganete. (BORTOLETO e CALÇA, 2008, p.137).

Essa modalidade pode ser dividida basicamente em duas, o *Tecido Vertical* ou *liso* e o *Tecido Marinho*. O Tecido vertical é preso no meio da extensão do tecido por apenas um ponto. Assim duas faixas de tecido ficam suspensas num único ponto. O Tecido Marinho, similar a uma rede, é preso em dois pontos abertos em medidas que podem variar de acordo com o comprimento do tecido e com o uso dele. Cada uma dessas modalidades oferece variações à execução.

Hoje, o Tecido Acrobático se encontra em várias áreas de atuações nas quais o circo está presente: recreação, educação, profissional e *fitness*. Tem sido grande a procura desta modalidade. Como professora de circo, esse interesse pelo Tecido é positivo, mas como artista e profissional, me inquieta, no sentido de entender qual a diferença entre quem simplesmente aplica a técnica como mais uma opção *fitness* para encontrar a melhor forma física e aquele que a usa para expressar suas inquietações como cidadão e artista, ampliando ao máximo suas possibilidades cênicas para tal atividade, tornando-se então um “... intérprete de práticas híbridas.” (FERNANDES, 2010, p.200).

Por isso me desafiei a escolher tal técnica, pensando em como posso trazer esta modalidade que hoje, de certa forma, já está no cotidiano, ou seja, saiu do mundo exclusivo da lona, e extrair dela emoções, histórias e relações? Como seria ressignificar este objeto, e experimentar novas relações, podendo chegar às acrobáticas, porém de forma natural e pessoal? Como trazer para a virtuosidade do tecido, o cotidiano?

Mas para isso é importante compreender como se dá o processo pedagógico dessa modalidade circense, e então buscarmos novas formas de aproximação ao aparelho.

Relatarei aqui o meu processo de aprendizagem em uma escola profissionalizante de circo. Apesar de não se ter registro de um manual de Truques na ENC, percebi pelas aulas que presenciei e que observei, que os mesmos truques eram ensinados, por isso quando me referir à metodologia que vivenciei, utilizarei o termo cartilha de truques. Essa pode variar, mas normalmente segue a mesma sequência lógica para o ensino. As nomenclaturas dos truques também variam de acordo com a região, por ser um ensino de transmissão oral e possuir poucos registros. Utilizarei aquelas às quais tive acesso na Escola Nacional de Circo, e as que Marco Antônio Bortoleto registrou no livro: “Introdução à pedagogia das Atividades Circenses” (2008). Não pretendo detalhar aqui estes truques⁵, para este trabalho, o que nos

⁵ Para maior esclarecimento, ler o capítulo referente ao tecido acrobático de Bortoleto e Calça (2008, pp.135-154), que detalhará os movimentos, suas variações e possibilidades de figuras e quedas.

interessa é o entendimento de como funciona a sequência de ensino de truques, figuras ou movimentos já elaborados previamente, relacionado com o processo corporal pensando acerca da possibilidade ou não de rompimento com tal metodologia pedagógica.

Como já abordado, o Tecido Acrobático se diferencia de acordo com sua amarração. Tratarei aqui apenas do denominado Tecido Liso, por geralmente ser a forma com que o aluno tem o seu primeiro contato.

Inicia-se o processo pedagógico com a subida clássica: o aluno se posiciona de frente para o tecido, segura-o com as duas mãos, em movimento circular com a perna ele enrola o tecido na mesma, promove uma trava simples do tecido entre os pés e se puxa. Podendo ter ou não o apoio do professor abaixo dos pés de quem sobe. Esse primeiro contato com o aparelho normalmente surpreende o praticante pela dificuldade de tal movimentação, aparentemente simples e básica. De forma positiva pode levar o aluno à percepção da importância do treino, mas também desanimá-lo pela impressão da impossibilidade da execução. Neste primeiro exercício, o aluno tem que ter capacidade de sustentar parcialmente o seu corpo, já que a trava nos pés alivia o peso.

Imagem 1 - Sequência de movimento da subida clássica no tecido. (2016)





Fonte: Autora, fotos de Marcus Vinícius

Em um segundo momento, faz-se um nó no tecido que possibilita ao praticante realizar movimentos simples sem a necessidade de sustentação do peso. Esta etapa tem como objetivo o contato do aluno com este tecido maleável, e a sensibilização deste para posições invertidas quando o aluno fica de cabeça para baixo. É uma parte relevante do processo, pois a preocupação do aluno no nó será apenas em vencer o medo e incômodo que essa posição proporciona em muitos.

Após essa etapa, inicia-se o processo de ensino das chaves ou travas já elaboradas, que o tecido proporciona no corpo:

- chave de pé ou trava Lock – Nesta o aluno se prende pelo pé e em parte do tornozelo. Inicia-se com ela porque apesar de ser dolorida, ela afeta só o pé, não precisa de tanta força, proporciona um entendimento de equilíbrio no aparelho, é de fácil execução e a partir dela podem ser realizadas figuras já vivenciadas no nó;

Imagem 2 - Realização da chave de pé ou trava Lock. (2016)



Fonte: autora, fotos de Marcus Vinícius

Imagem 3 - Variações na chave de pé (Quatro e Pássaro). (2016)



Fonte: Autora, foto de Marcus Vinícius

- chave de cintura – Nesta o aluno já tem que ser capaz de sustentar por um breve período o seu corpo, fazer esquadro (sustentação das duas pernas em abertura), e ter já uma consciência da movimentação do corpo no aparelho. Com esta chave iniciamos algumas quedas, além das figuras;

Imagem 4 - Montagem da Chave de quadril. (2016)





Fonte: Autora, fotos de Marcus Vinícius

Imagem 5 - Variações na chave de quadril (Secretária e Anjo). (2016)



Fonte: Autora, fotos de Marcus Vinícius

- portô – O aluno já tem que ter uma resistência maior na sustentação de seu corpo com o tecido aberto, para conseguir fazer a espiral (enrolar os dois pés no tecido aberto). Além da força abdominal para chegar à posição invertida (de cabeça para baixo) com o apoio da espiral;

Imagem 6 - Montagem do portô. (2016)





Fonte: Autora, fotos de Marcus Vinicius

- trava da curva – O praticante deve ser capaz de realizar a sustentação total do corpo apenas pelo braço e fazer a invertida sem o apoio da espiral nos pés ou da chave na cintura.

Imagem 7 - Montagem da Francesa na trava da curva. (2016)



Fonte: Autora, foto de Marcus Vinícius

Imagem 8 - Variações da Francesa (Cadeirinha e Peito de pombo). (2016)



Fonte: Autora, foto de Marcus Vinícius.

1.2 Diálogos tecidos: entrevistas como panorama prático da pedagogia do risco

Dado um panorama geral de como aconteceu a trajetória de minha aprendizagem técnica no Tecido Acrobático, relatarei a seguir algumas entrevistas que realizei com professores da modalidade que trabalham ou que foram alunos da Escola Nacional de Circo. Ao decorrer das entrevistas fui percebendo o mesmo caminho de transmissão do saber geracional que acontece debaixo da Lona, porém agora em outro formato, não mais familiar, mas a partir da escola profissionalizante.

A primeira entrevistada, Delisier Rethy, contou-me sobre como sua mãe a orientou na aprendizagem da Corda, que foi a base para que ela desenvolvesse uma metodologia para o Tecido Acrobático. Em seguida entrevistei Alex Machado, que foi um dos alunos de Delisier e, coincidentemente, entrevistei o Ciro Ítalo que foi aluno de Alex. As entrevistas aconteceram em três distintos ambientes, que sem planejamento acabaram compondo o cenário para cada história ou vivência relatada. Utilizarei dados advindos das entrevistas para compor um pano de fundo à pedagogia do Risco.

Optei por intervir o mínimo nas falas dos entrevistados para que tivesse um material mais fluido e que eles pudessem se expressar livremente. Para isso tinha uma pergunta ou colocação inicial que expunha qual o meu interesse em ouvi-los: “Qual havia sido o trajeto deles enquanto aprendizes e como eles conduziam os seus alunos?” Algumas vezes intervim

para que eles pudessem aprofundar em um ponto que considero importante para a atual pesquisa.

Percebendo a importância de não perder essa riqueza do conhecimento adquirido por meio de histórias vivenciadas e narradas que o circo ainda hoje nos oferece, transcrevi as entrevistas em formato de narrativa e com apenas alguns cortes. Dessa forma aproximando do ensino a partir da transmissão oral realizado no fazer circense.

Uso alguns sinais na transcrição que apresento no quadro abaixo:

Tabela 1. Sinais e suas descrições para a entrevista

SINAIS	DESCRIÇÃO
“aspas”	Para diálogos relatados, ou pensamentos como monólogos.
[...]	Indicação de transcrição parcial ou de eliminação.
...	Pausa longa.
()	Quando não há entendimento do que foi dito na entrevista.
(comentário)	Comentário do pesquisadora
P	Usado para indicar falas do pesquisador
E1, E2, E3	Usados para indicar falas dos entrevistados

Após o relato de cada entrevista, destaco alguns pontos congruentes ou divergentes entre as metodologias. Podemos tirar dessas três entrevistas diferentes abordagens metodológicas de aproximação neste aparelho. Porém, por se tratar de uma linha geracional, apesar de não consanguínea, mas de transmissão do saber, veremos alguns pontos em comum se solidificando e outros que por conta da experiência foram se modificando.

A primeira entrevista aconteceu debaixo da lona da Escola Nacional de Circo, situada na praça da Bandeira, o que já acho um ponto interessante de ressaltar, já que Delisier é uma artista que veio da lona. Na entrevista ela diz que sua mãe chegou a comprar uma lona para a família, mas que não se adaptou à função de dona de circo, e por isso vendeu a lona para se agregar a outras famílias e se dedicar ao ofício de artista. Aos 78 anos de idade, professora da ENC desde 1983, começa dizendo sobre o seu despreço por ser entrevistada, mas logo já à vontade inicia uma contação de histórias vivas:

E1: Foi assim: Quem trouxe o tecido para o Brasil foi um francês Gerard⁶ e ele montou um espetáculo aqui. Então tinham vários tecidos, trapézios, e eu sinceramente não me interessei pelo tecido, não me interessei mesmo. [...] de vez em quando eu dava uma passada e via ele dando uma aula pra Carolina, uma aluna que tinha e pra vários alunos, ele queria fazer corda, trapézio e tecido, tudo misturado no espetáculo, é o que aconteceu no espetáculo que ele montou. Tudo bem! Daí os meninos: “Põe o tecido aqui!” “Não pendura desse lado que aí vai a corda e fica dois aparelhos praticamente parecidos.” “Então coloca o tecido pra lá, no meio.” E assim foi fazendo o espetáculo e nem prestei atenção no tecido.

Terminou todo o espetáculo, terminou aquilo tudo e ele deixou alguns tecidos aí, que ele comprou muitos tecidos para levar para a França. E eu falava: “É, tem um tecido ali no Rio Comprido, que não tem muita elasticidade, ele é firme, que eu acho que pra isso, não pode ser um tecido que tem elasticidade, tipo a corda que tenha firmeza calculo eu, não sei, porque eu não conheço o aparelho.” “Não, não, é isso aí, não pode ter elasticidade mesmo e esse que eu tenho aí tem um pouco de elasticidade, e esse outro aí que a Carol tem(a menina que foi a primeira a subir no tecido) é bem firme.” Daí ele foi lá e comprou quase tudo que tinha lá e levou embora com ele. Daí o Silva⁷ fez um trabalho no qual ele ganhou uns quatro tecidos amarelos e trouxe para a escola e me deu os tecidos. Eu vou pendurar. Daí pendurei os tecidos. Resumo: pendurei os tecidos, e mandei as meninas subirem. Subia igual sobe na corda. Daí o que eu olhava, que tinha mais possibilidades o tecido. São duas partes separadas então teria mais possibilidades de fazer mais coisas. E assim eu fui colocando coisas que vinha da minha cabeça, só um básico, o começo que fazia na corda fazia no tecido. Daí eu arranjei uma bonequinha que estava lá em casa em uma estante e peguei uma fita bem comprida e passava o tecido envolta da cintura da boneca, passava pelas pernas e vinha desenvolvendo a bonequinha no tecido e ela caiu de um jeito que ficava presa: “É isso aí que vou fazer com as meninas.” Daí chegava e falava: “Olha vamos experimentar. Sobe, passa o tecido por cima na cintura prende bem embaixo, depois passa por trás na perna e pode soltar porque se você cair você vai cair bem baixinho.” Daí ela vinha e caía um pouco no chicletão⁸, mas ficava presa pela perna. “Então pode subir mais porque você vai ficar presa.” Ela subia, subia ia fazendo a mesma coisa, eu

⁶ Em 1997 Gerard Fasoli veio ao Rio de Janeiro fazer um espetáculo em parceria com a Escola Nacional de Circo.

⁷ Também professor da Escola Nacional de Circo.

⁸ Colchão usado para a segurança em algumas modalidades circenses tais como aéreos.

falava, tá ótimo isso aí esse já. Vamos ficar nesse. Eu passei para outras a mesma coisa, fui passando e inventava outras coisas mais. Pegava a bonequinha e inventava mais coisas e elas faziam, e eu falava: “Sabe de uma coisa: vocês são os meus ratinhos de laboratório. A minha pesquisa é com vocês.” Daí assim fui desenvolvendo o tecido. Que é um aparelho que eu não conhecia, eu nunca fiz tecido, porque não era da minha época, fazia corda. Tecido nunca, pra mim foi novidade. Foi uma coisa diferente. E assim eu desenvolvi o tecido assim inventando. Colocava uma posição esquisita, “mas solta a mão e vê se você consegue ficar nele, ou se escapar não solta as mãos, rapidinho você segura no tecido.” Ela vinha e pum, saia meio enroladinha. Daí eu falava assim: “Não foi como eu mandei, mas foi ótimo, faz outra vez.” Ela subia e fazia. “Falei que vocês que vão me ensinar. Vamos fazer uma troca: eu ensino uma coisa e vocês vão fazendo errado e tão me ensinando.” E assim fui desenvolvendo o tecido. Eu mandava elas colocarem a perna direita elas de cabeça para baixo colocavam a esquerda. Daí montava dum lado quando desenvolvia caía para a direita. Daí assim foi desenvolvendo os truques e foi surgindo os truques do tecido assim.

(Uma de suas ex-alunas que acompanhava a entrevista interrompeu rememorando o quanto ela era rigorosa quanto à execução de cada parte do movimento)

Aline: Uma coisa que eu me lembro muito é que na base enquanto você não fizesse com a perna esticada, ela não deixava fazer.

E1: Sim porque na corda a gente fazia com a perna esticada, e no tecido a beleza é muito mais ainda porque é um aparelho muito delicado. Dobrou a perna, desce, faz de novo. Daí veio a chave de cintura. Todo mundo fazia e juntava a perna e girava e catava o tecido das pernas pra colocar nas costas. “Estica as pernas e levanta bem pro alto!” Porque o tecido ele vai vir diretamente pra tua cintura porque as pernas vão jogar ele para sua cintura. E com a perna dobrada não vai acontecer isso.

P: A chave de cintura foi você também que inventou?

E1: Foi. Já tinha, mas eu que inventei. Depois eu falei: “Gente olha lá!” [...].

P: Você falou que fazia corda né? Como foi seu aprendizado? Como começou?

E1: Eu comecei com cinco anos. Não com corda. Comecei assim, parada de mão, saltando, envergada⁹. Daí eu via número de cordas, que é um número antiquíssimo. Eu via e tinha vontade de subir. Mas a gente não tinha um aparelho, ainda. E a gente não gostava, e minha mãe também não gostava que a gente pedisse para o artista pra gente experimentar o aparelho. Minha mãe falava: “É sagrado, é dele, ninguém sobe. Se quiser subir em um aparelho que faça o seu. E não subir no aparelho dos outros. Porque ele pode falar sobe, mas não gostar, só por educação. Então você tem que ser profissional, ter ética.” Daí minha mãe mandou fazer uma corda. Era de sisal a corda, bruta. “Eu vou fazer o seguinte. Vou desfiar ela, juntar ela, e cobrir com pano. Ela vai ficar mais macia. Daí vocês sobem descem para pegar força nos braços.” E assim a gente foi: subindo, descendo. E aí ela falava: “É, pode fazer algumas coisas, de cabeça para baixo, põe na cintura, prende no pé, põe nos rins enrola a perna, de cima, prende o pé embaixo, você faz uma envergada e a pessoa que está embaixo tem que firmar a corda. Porque se ela soltar, você cai, escorrega. Ela tem que ser firme pra poder você ficar preso só com as pernas, sem as mãos.” Daí ela ia inventando alguns truques que sabia que se a pessoa segurasse prendia. [...] E assim foi desenvolvendo a corda e cada vez a gente melhorava mais. E minha mãe falava: “Vai sair um belo número! Só que o que precisa, ter muita postura, muita elegância você tem que saber esticar bem as pernas. Muita ponta nos pés, e força pra usar menos os braços e usar as pernas.” E assim fui desenvolvendo na corda. Até chegar aqui na escola não mais artista, mas para ensinar, daí dei muita corda para as alunas, que vieram pra cá. Meninas pequenas que fizeram corda indiana lindíssimas. Fazia muitas coisas diferentes em uma corda, mais do que eu. A gente inventava mais, criava mais coisas. [...]

P: Então a sua mãe, como você, também ensinou sem ter conhecimento antes da corda?

E1: É sem ter conhecimento antes da corda. Ela foi vendo e pesquisando. Fazia a gente fazer de cabeça para baixo o que fazíamos em pé, como o pé de espingarda, truques de contorção e tudo girando. Antigamente a corda só fazia aquele giro assim (faz um

⁹ Movimento de hiper-extensão da coluna.

movimento circular com a mão). Depois a minha mãe falou tem que ter o giro¹⁰, daí colocou o giro, pra corda não enrolar e sim girar [...].

P: Hoje os alunos chegam de outra forma. A maioria já sabe o tecido. Como acontece hoje o ensino?

E1: Hoje por exemplo, ficou um pouco mais difícil que uns tempos atrás, porque tudo vai mudando e melhorando né? Você pegava o aluno e já vinha assim, como a gente fala assim no circo, fazia, mas já vinha viciado. O que é um vício? É quando falta técnica. Faz, mas não tem aquela técnica. [...] Então têm todas essas coisas que a gente vai melhorando. Tem condições de serem bons mesmos, mas tem que escutar um pouco a gente, pra melhorar, porque eles já sabem muitas coisas, mas sem técnica. Quando eles entenderem o que eles estão fazendo vão melhorar muito. Daí é meio caminho andado. É mais demorado um pouquinho, mais chato, porque eles já vêm sabendo alguma coisa e tem uns que escutam você, tem outros que não querem escutar muito. Aquele vício que eles acham que ele fez e faz shows e é contratado e trabalhou e agradou. Pra ele está ótimo, mas se eu acho que ele pode melhorar, ficar mais bonito, ter um número com mais valor, técnica boa, então a gente insiste na técnica. Não é falar assim: “Ah! Nós somos modernos, e vocês estão colocando uma técnica...” A técnica não é antiga, ela tem que existir tanto no balé, tudo tem que ter técnica, porque pra você fazer um contemporâneo, você tem que ter um balé, tem que aprender o balé. Daí você vai fazer um belo contemporâneo e não limpar o chão. Como eu vejo muita gente ficar limpando o chão (risos). [...] É o caso do esquadro, ele joga a perna para cima de qualquer jeito. Não! Tem que jogar as duas pernas para cima carpadinho. Bem carpado¹¹, puxar a abdominal com linha, com técnica. Depois se ele quiser dobrar uma perna, abrir a perna para um lado, passar para o outro, ele vai ter a técnica ele pode fazer o que ele quiser, porque ele tem a postura, ele tem a técnica, daí ele pode colocar a perna onde ele quiser, não precisa automaticamente levantar as duas pernas esticadas, mas ele domina as pernas. Ele as leva onde ele quiser com linha, com classe. Então automaticamente, queira ou não queira, tem que ter a técnica.

¹⁰ Equipamento que se coloca na ponta que prende a corda e que facilita o movimento de giro.

¹¹ Flexão da perna em direção do tronco

P: Mas se você pega um aluno iniciante, nunca fez tecido, como é o seu processo didático?

E1: Ele sobe para pegar forças no braço, certo? E eu explico pra ele como ele tem que subir as pernas. Ele vai subir mais ou menos, daí eu explico pra ele qual é a posição, você não tem que levantar as pontas dos pés, tem que jogar pra cima o joelho, porque se você levantar, a perna aqui, você fica tremendo e não vai, mas se você jogar a coxa pra cima sobe, carpado, e vou passando a técnica pra ele. Tem que fazer muita abdominal pra pegar força no abdômen, certo? Então é isso, parada de mão, trapézio, um tempo de *espacate*, vai trabalhando o corpo dele. Depois que eu começo a passar os desenhos, as figuras, os truques. Daí ele vai sentindo o movimento. A primeira coisa que ele tem que aprender, é jogar as pernas para cima e ficar de cabeça para baixo porque se ele não ficar de cabeça para baixo, não vai saber onde estão as pernas. Você manda enrolar a direita, ele põe a esquerda, aí eu falo: “Não! A direita.” e ele “Qual?” “A direita, você tem duas pernas, se você enrolou a esquerda qual é a direita?” Daí ele para pra pensar. Porque de cabeça para baixo ele até esquece que tem duas pernas. Daí eu monto uma sequência básica: jogar as pernas, enrolar as pernas, separar os tecidos, ele tem que saber separar os tecidos, não é ficar procurando onde é que está o tecido. Já pegar e saber puxar a ponta dele certinho. Que é o principal. O aparelho você tem que dominar, não deixar o aparelho te segurar, você que tem que segurar o aparelho.

P: Quanto tempo levou para você montar o primeiro número com suas primeiras alunas de tecido?

E1: Levou um ano, na pesquisa, e para elas terem condições. O tecido é um dos aparelhos mais perigosos que tem no circo. Que ao mesmo tempo que ele te segura ele te solta. Quando você pensa que está presa, você se solta lá de cima e vem escorregando que não se consegue segurar. E quando você segura, queima suas mãos e você solta. Então tem que ter muita força, muita pressão nas mãos. Se não você sobe e faz tudo agarrada, nada livre.

Os meninos, por exemplo, que estão chegando agora, todos fazem tecido. Mas faz um básico que é pior do que um iniciante. Tudo mal feito. Tem uns que fazem direitinho, mas outros não. Fazem a mesma coisa, mas você não entende nem o movimento que

eles estão fazendo, uma coisa meio esquisita. E se cansam porque trabalham muito se segurando, mas também uns são difíceis, mas os outros são mais fáceis de você aprimorar e inovar. Porque eu gosto de inovar, não gosto de ficar lá nos antigos não, sabe? Coloco pra frente. Coisa diferente [...].

P: Quando você começou e ia descobrindo, você anotava, desenhava?

E1: Não estava aqui (aponta para a cabeça). Por exemplo, eu fui assistir ao Soleil eu vi o escorpião, e vi o quidam¹². Daí eu achei que eu ia montar o quidam fácil, que eu guardei na minha cabeça. Eu achei que eu ia montar o escorpião com duas voltas, que eu vi um rapaz fazer com uma, e eu queria fazer a mesma com duas. Daí eu falei você faz mais uma. “Já fiz!”, Não você deu uma volta quero mais uma. Ele deu uma volta, mas eu não falava que ele tinha dado, “Delisier, mas eu dei uma volta!” “Não você passou a perna, agora eu quero uma volta.” E ele passava e eu dizia: “Agora solta. Abra bem os pés se solta, não cai, você vai mergulhar de costas para não dar tranco nos pés. Você dá uma envergadinha com os pés abertos.” Daí ele vinha fazia uma e duas. “Delisier, eu dei duas voltas!” “É isso que eu quero, é outra volta mesmo. Se eu mandasse dar duas você não ia fazer. Porque uma você já faz.” Daí eu vi e falava: “Agora, vai fazer com cinco.” Sabia que ia se apavorar. Botei lonja¹³. Uma lonja comprida ia lá pra trás. Daí ele caia e eu vinha acompanhando. Quando chegava na última volta eu soltava. Daí ele via como caia e falava: “Ah! Tranquilo.” “Sobe tira a lonja.” Então muitos truques eu botei lonja. Daí uma vez aqui dando entrevista, perguntaram: Aí um rapaz falou que “não existe colocar lonja em tecido, taí a professora que pode falar.” “Ih agora!” (risos). Isso numa palestra, eu falei: “Ih agora!” E ainda falei: “Olha você vai me perdoar, mas pode, tem condições sim, eu já coloquei.” Eu não vou falar que não pode uma coisa que eu fiz. Daí expliquei o como é que era. Falei: “Porque eu sou muito curiosa, eu não fico pra trás, sempre pra frente.” Na brincadeira.

Quidam: Uma ex-aluna trabalhou no Soleil, e passaram o Quidam para ela. [...] Eu via ela fazer agora já sei como faz, mas eu gosto de mostrar no espelho. Quando faz um truque, manda a pessoa fazer para a outra ver. Olha o que ela fez, você vai fazer a

¹² Truques de quedas no Tecido

¹³ Aparelho de segurança que possui um cinto na cintura e um cabo de aço ou corda que uma ponta prende ao cinto, se conecta em uma roldana na estrutura onde está preso o aparelho e a outra ponta quem faz a segurança segura.

mesma coisa, você está presa. Daí eu falo depois, faz outra vez, ela faz. Ela não teve espelho, aprendeu, você tem mais facilidade porque você está vendo, melhor pra você. Na época dela ela não tinha ninguém, fez sem saber. Então ela tá te ajudando. Chamei ela e falei: “Se eu mandar ela fazer meio Quidam, ela vai fazer, mas você pode ser o espelho pra mim [...] Daí ela falou: “Ai! Eu não posso Delisier, porque eles lá proíbem a gente passar qualquer coisa para as pessoas.” Falei: “Perfeito! Sobe! Joga a perna pra cima, deixa sobrar uma gota e deixa ela presa aqui, debaixo da perna, passa o tecido para as costas e vem, Vem!” Ela foi lá, fez a chave subiu, passou o tecido. “Solta!” “Meu Deus, Meu Deus, meu Deus!” “Não chama Deus não porque ele não faz tecido, vem você sem ele!” (risos) Veio gritando daí caiu no truque coitada. “Vai outra vez.” daí foi e fez, meio Quidam. Daí o que eu vi. Quando ela jogava a perna para cima, aquela gota passava no ombro e vinha aqui, ela passava para trás e entrava no truque. Daí o que eu pensei, deixa a gota no ombro, a gota ficava comprida, aquele elo, e ela enfiava os pés para dentro, *andeor*¹⁴, quando ela jogava os pés para cima e abria as pernas, a gota já caía presa, era mais fácil. Eu fui ver se dava certo e deu. Então eu modifiquei a forma como montava o truque. E assim eu fui mudando.

P: E você tinha visto só uma vez no Soleil?

E1: Vi uma vez no Soleil. E a ex-aluna falou que sabia. E eu falei “Faz o espelho pra mim!” pra facilitar pra ela. “Não posso!” Ela foi embora e eu falei “Faz!” Daí tinha gente vendo e eu não sabia “Delisier, que furo que ela deu. Ela não quis fazer!” “Problema nenhum não, agora ela vai fazer a mesma com duas voltas.” Agora você já sabe, faça o espelho para essa aqui. E assim fui desenvolvendo, entende? Elas aprendem, mal feito, depois vai aprimorando. E assim foi. Deixando bem claro que eu nunca fiz tecido!

Ressalto aqui a partir dessa afirmação final, o fato dela ter vivenciado no próprio corpo essa experimentação laboratorial com a sua mãe, assim como chamou suas alunas, não de forma pejorativa, mas carinhosa, de “ratinhos de laboratório”. Em um processo de pesquisa tanto da composição do aparelho, quanto da execução do número ela traz à memória com detalhes o como aconteceu o seu processo pedagógico em um número que possivelmente foi

¹⁴ Movimento de rotação para fora a partir da articulação coxo femoral até os pés

também inspirador na criação do Tecido Acrobático, a Corda Indiana. Tratava-se não apenas do ensino da técnica, mas iniciava com uma questão ética de não utilizar o aparelho do outro, mas de ter o seu próprio, mesmo que para isso tivesse que haver uma pesquisa de qual material e do como confeccioná-lo. Recordo-me da professora Ângela Cericola, também vinda da lona, que sempre nos dizia que o aparelho do outro era um objeto sagrado, que não deveríamos nem sentar ou colocar objetos em cima, no caso do arame que possui uma banquilha, lugar onde o artista se coloca em pé antes dos truques. Essas questões também faziam parte do currículo do circo. Em seguida vinha a preparação do corpo, depois o ensino da técnica e a partir de então, o rigor na execução de cada movimento. Delisier nitidamente trouxe para sua maneira de ensinar essas experiências da lona. Com uma criatividade e memória impressionantes e com rigor técnico desenvolveu parte do que temos hoje no Brasil do Tecido Acrobático. A partir de um método também improvisacional de experimentação com sua boneca e suas alunas, ela desenvolveu e descobriu truques que possivelmente já existiam, mas que ela não tinha conhecimento.

A segunda entrevista foi realizada com o professor Alex Machado¹⁵, 40 anos, professor da ENC desde 2012. Foi aluno de Delisier e meu professor. Sobre o cenário da entrevista, uma sala de estudo na própria ENC, ressalto o fato comum hoje entre os que praticam o circo, cujo espaço de pesquisa se ampliou também para outras esferas de educação, tais como as universidades que hoje também oferecem pós-graduação na área, como a realizada por ele no Paraná, onde ele desenvolveu sua metodologia de ensino que retornou à lona.

E2: Quando eu era aluno da escola, eu também vim do teatro, eu sempre tentei fazer um tipo de *link* de ligação com os processos de teatro no circo. E eu senti uma grande dificuldade porque, quando você está no aparelho, você faz todo o planejamento, vou fazer isso, vou marcar tal hora, tal braço, tal cabeça, vou pensar em uma ação interna, vou pensar nisso, chega na hora você esquece tudo para não morrer. Eu não conseguia naquela época, que eu era aluno, fazer bem essa ligação. Então o que eu acabei fazendo: ou eu fazia números onde tinha uma figura muito forte, um personagem muito marcante que eu não precisasse ter tantos recursos, ou eu me valia mais do corpo. As habilidades do corpo falavam mais alto e aí eu aproveitava todo um trabalho

¹⁵ Bacharel e licenciado pela UNIRIO em Artes Cênicas. Fez uma especialização em Atividades Acrobáticas do Circo e Ginástica pela PUCPR. Formado pela ENC em 2003.

de força e alinhamento. Mais corporal mesmo, talvez mais ligado à dança do que ao teatro, falando mais pobremente pra fazer essa construção.

Quando eu vim pra cá, eu tentei construir melhor essa ligação. Claro que é assim, quando você é aluno, você fala assim, “Se eu fosse professor eu faria desse jeito, eu teria tal ideia e por que o fulano faz assim?” Quando você está no lugar você vê que o mundo é outro. É muito engraçado que essa pesquisa que você fez, foi uma parte da pesquisa que eu também fiz para a minha pós. [...] É muito comum os alunos, até mesmo os profissionais terem uma lacuna entre o que eles desejam fazer, e o que eles conseguem fazer na hora. Tem um *gap* aí que eu identifico como um *gap* na formação mesmo. Não se tem um elemento na formação que ao construírem entre aspas (faz com os dedos o gesto das aspas) a sua técnica de circo, consigam desempenhar durante a performance. Então tem uma certa esquizofrenia, o cara projeta uma ideia e quando chega na hora não consegue dar conta daquilo. Porque assim, no circo a gente quebra pescoço, então assim: “Ah! O meu personagem vai ter tal linha direta de ação, vai pensar nisso, vai ter tal subtexto.” Chega na hora, seu pé prendeu, esquece tudo, olha pra baixo está com medo você se esquece daqui. Hoje, mais do que nunca, eu percebo que o que faz um número diferencial de um meu e de um seu ou do dela, são os detalhes. É muito menos do quanto de pirueta que eu faço, o quanto de mortal que eu giro. Quando você pensa em um número, do que você lembra? Dos detalhes. A mão de uma hora, um brilho que acendeu, uma cabeça que virou, e manter isso é o mais difícil. A gente tem um treinamento muito voltado para a execução da performance, mas muito pouco para a performance cênica, mais para performance corporal. Aí hoje eu tento construir com os alunos, isso desde a base, como eu consigo manter tanto uma metodologia quanto um léxico - palavras de referência - que eles possam se reportar tanto para a execução de um movimento, quanto para a qualidade dele. Aí o que eu tenho feito e comecei a me debruçar muito, quando eu fiz a minha pesquisa lá na pós, eu tentei jogar com elementos do sistema de Stanislavski¹⁶ e do Laban¹⁷. Eu achava, até pela minha formação, que eu conseguiria trabalhar melhor com os elementos do Stanislavski, porque para a cena eles são mais fáceis. Mas eu comecei a perceber que

¹⁶ “Diretor, ator e crítico teatral russo nascido em Moscou, lembrado sobretudo pelo método de interpretação Stanislavski, usado nas escolas de teatro de todo o mundo.” (Disponível em <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/stanislavski-aleksseiev.htm> acesso em 15/03/2018)

¹⁷ “Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, foi Bailarino e Coreógrafo Austro-Húngaro e é considerado um dos maiores teóricos Dança do século XX. Estudou Arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris, mudando-se em 1909 para Munique, onde passou a dedicar-se à Arte da Dança.” (Disponível em <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-danca-rudolf-laban-1879-1958/> acesso em 15/03/2018)

os conceitos e os princípios do sistema Laban são mais físicos, mais corporais. Então para o circense é mais fácil de acessar. Você fala de fatores de movimentos você fala assim: “Faz um mortal mais pesado, trabalha com um movimento mais indireto no tecido, não vai direto com a mão no tecido. Passa pelo percurso até chegar lá.” Ele entende melhor esse léxico. E se eu uso os mesmos referenciais no ensino fica mais fácil para transpor depois quando o cara está em processo de criação e de performance, que é o mesmo referencial. Eu tenho usado isso agora. Desde a base eu dou esses referenciais: “Gira mais forte, gira mais lento, gira mais pesado, quais são os acentos?” Começa a frasear os movimentos. Você pode pegar um número e ao invés de falar assim: “Ai tá rápido, tá devagar.” Qual é o fraseado dele, quais são as nuances que ele tem na sequência. Quantos elementos mais fortes ele tem. Quantos elementos sinuosos e indiretos ele tem. Você faz um gráfico, e você olha, “Ah! Tem muito mais elementos indiretos do que diretos, eu não faço nada de pausa nessa parte.” Daí você consegue manipular isso, usando essas informações. O trabalho que eu venho desenvolvendo agora é exatamente esse. Como eu consigo através dessa metodologia baseada nesses princípios criar um procedimento metodológico que vai desde a formação, passando pelo processo de criação até a performance, usando o mesmo sistema.

P: Em minha pesquisa eu trabalho mais com a ludicidade na aproximação do aparelho. Eu tive um contato com uma turma de graduação de teatro, iniciante no circo. O que você pode pontuar como diferenças no trabalho que você desenvolve com os alunos da ENC?

E2: Trabalhar com a ludicidade com iniciantes e uma galera que não é de circo é outra coisa. Se eu falar com eles (se referindo aos alunos da ENC): “Sobe no tecido e faz um casulo como se fosse uma lagarta”, eles vão olhar para minha cara assim (faz uma expressão de desdenho) “Não! Quero fazer Double volta.” Pra galera de circo é mais difícil porque a galera acaba tendo um apego com o repertório. Por isso a escolha do Laban. O Stanislavski tem um lugar mais subjetivo que alguns circenses têm maior dificuldade em acessar. Não são todos.

Ano passado eu dava aula de teatro e de circo aqui. As aulas de teatro eram sofridas, porque muito comumente os alunos têm dificuldade de subjetivar, em acessar o sensível e imaginar. Eu lembro de uma turma muito difícil de acrobatas, são mais difíceis ainda. Eles não tinham muito pudor com o corpo, poderia pegar qualquer parte

do corpo eles não ligavam, mas se falasse assim: “Para e olha para o seu colega, olha para ele, repara no corpo dele.” Eles não conseguiam. Eles não conseguem ter esse contato básico de olhar. Se sentem desconfortáveis invasivos, invadidos. Então esse lugar do sensível pra eles é muito difícil, é muito estranho. O que importa é quanto de mortal, de pirueta, o quanto alto eu subo, isso que qualifica, pra muitos circenses. E isso para o iniciante ou para o cara que faz como lazer, é mais fácil. Até porque a galera que faz oficina de circo está indo para oficina de circo porque não gosta de academia. Quer fazer uma atividade física mais lúdica, então é mais fácil trabalhar com esse tipo de abordagem. Para o profissional é mais difícil. É a grande dificuldade que eu tenho aqui às vezes, eu tento trabalhar elementos coreográficos, ou de intenção de movimento e o pessoal não consegue acessar. A pessoa: “Ah, entendo!” E chega na hora não consegue, porque o corpo da gente fica adestrado. Eu fui aluno da Tatiana Mota Lima, na UNIRIO, aí eu entrei na Escola de circo e ela falou: “Ah que incrível, vai ser muito legal, mas cuidado! Porque a galera do circo fica muito limitada corporalmente.” Eu falei assim: “Tá maluca! A galera faz aquelas coisas incríveis, ela tá louca!” E é verdade, porque você adestra o seu corpo, e o mais difícil depois que você formaliza aquele corpo naquele tipo de performance de técnica é desconstruir isso.

Nós somos apegados ao repertório. Tem o problema de escolha de repertório, de aparelho. “O que eu quero fazer cabe nesse aparelho? Cabe no meu repertório de movimento. No que eu sei de repertório?” Às vezes é problema de escolha. As pessoas ensaiam um repertório - eu não gosto de falar técnica, eu prefiro repertório. Pra mim tudo é artístico. Eu não faço essa esquizofrenia: “Ah! Isso é técnico e isso é artístico!” Uma cambotinha é artístico e ponto. Se você escolheu fazer uma parada cambotinha e não uma estrela, não importa como você faça, já é uma escolha artística, que compõe algo em seu número. Os alunos ficam ensaiando repertório, repertório. “Ah! Agora é a prova. O que eu vou fazer?” Aí o cara tem uma ideia qualquer e quer colar essa ideia no que ele faz. Antes do aluno ter a ideia tem que ver as qualidades expressivas que aqueles movimentos têm. Você quer fazer um número que eu estou triste, melancólico, e estou pulando na cama elástica loucamente. Cabe isso? Ou quão difícil é fazer isso? Tem problema de escolha, tem problema de capacidade. Pra eu inserir qualquer elemento novo no meu repertório, eu tenho que estar muito bem qualificado, muito bem pronto. Porque o que quer que eu faça, interfere naquela execução. Quem fez prova aqui sabe disso. O cara ensaia, ensaia. Daí põe música, põe figurino, põe um

enredo, embanana tudo. Tem um livro de um cara que até fez uma pesquisa aqui na escola de circo, Guilherme de Almeida, que o que ele fala de ação ordinária e extraordinária, é exatamente isso. Pra mim, hoje, se eu tiver que fazer uma rondada flick mortal¹⁸, eu tenho que parar toda a minha vida pra fazer aquilo. Pra esse povo daqui, “Ah é isso!” Pronto e faz. Então é mais fácil pra eles agregar qualquer coisa, porque aquele movimento já está muito bem elaborado, resolvido no corpo e eu posso agregar algo nele que não vai interferir. O que muita gente faz às vezes nesse processo é o repertório não estar solidificado e aí começa a imputar mais coisas. Quanto mais coisas eu imputo, uma música, um olhar, um tempo, uma marcação, interfere. Então tem que ter um tempo de adequação. Aí o que acontece, a pessoa tem um projeto, um repertório que não está totalmente solidificado e imputa um bando de informações nesse projeto, nesse repertório, e aí não consegue dar cabo disso. Chega na hora, a primeira coisa que a pessoa abre mão no número é o que não mata, são os detalhes. Pra mim o que faz um número ser um número são os detalhes que você constrói e a capacidade de executá-los. Agora se você está lá em cima e errou uma mão, esquece a piscadinha, esquece o ombrinho, esquece a música, pegar para não morrer. Então tem um problema de adequação do repertório, seleção. As qualidades que eu quero expressar têm a ver com as qualidades que meus movimentos já proporcionam? Tem um *gap* grande? Se é mais próximo é mais fácil.

O que eu tenho tentado fazer é usar o mesmo léxico, o mesmo referencial desde o ensino, as mesmas palavras. O Laban fala muito isso, você pode analisar o movimento funcionalmente e expressivamente, toda expressão sua, ela se constrói a partir dos mesmos fatores que a função do seu corpo. Então se eu tiver que machadar um tronco, eu tenho que pegar forte e direto. É uma qualidade funcional desse movimento. Se eu quiser discutir com alguém, talvez eu tenha que ser forte e direto com a pessoa. Nessa minha ação de fazer uma repreensão, ela é forte e direta, porque se eu for indireto, eu não consigo ter a mesma ação. Então, a expressão se formula a partir dos mesmos princípios que a funcionalidade do movimento e se eu conseguir colocar isso desde o ensino do repertório circense, quando eu quiser acessar no processo de criação eu uso o mesmo léxico. Eu construo a partir dos mesmos referenciais [...].

¹⁸ Movimento avançado de acrobacia de solo

Apesar de carregar dentro de sua metodologia também o rigor técnico da sua professora Delisier Rethy, Alex Machado procura também desenvolver desde a base uma linguagem que faz conexões tanto com a linha e limpeza de cada movimento, quanto com a expressividade. Segundo ele, a partir de uma linguagem trabalhada desde o início, há uma maior possibilidade dessas qualidades de movimentação e expressão quando já estiver presente o fator “risco”.

Além disso, ele também teve um olhar sensível quanto à abordagem para se aproximar da expressividade que desejava dos seus alunos no aparelho. Percebendo que o ambiente da escola e a maioria dos alunos talvez não responderiam a um estímulo mais imagético ou lúdico, ele partiu do que era físico, material, para chegar ao expressivo.

A terceira e última entrevista aconteceu na Fundação Progresso, um centro cultural muito importante da cidade do Rio de Janeiro, que se situa na Lapa e onde acontecem vários *shows* e possui várias escolas livres de circo, incluindo da Intrépida Trupe¹⁹, que permitem um acesso mais informal à essa arte. Ciro Ítalo é um ex-aluno da ENC que se formou com especialidade em Tecido Acrobático em 2015, e teve como professor o Alex Machado. Hoje, é um dos professores e artista da Intrépida Trupe, atuando com a mesma modalidade. O espaço da entrevista me faz pensar sobre as novas fronteiras conquistadas pelo circo de acesso ao ensino da arte.

E3: [...] Entrei em 2012 na escola. Eu ainda tinha uma certa dificuldade com o processo educativo mesmo, porque eu sempre estava aprendendo uma coisa nova, nunca era uma coisa que vinha do que eu tinha aprendido antes. Tinha dia que mudava tudo, e era outra coisa que eu tinha que fazer e repetir o que já tinha. Isso aconteceu e eu ficava nessa necessidade sem entender o que estava acontecendo. Algumas coisas eu só aprendi fora, quando eu tive que dar aula, nomes de travas, umas coisas mais básicas, porque já cheguei em um nível alto pra quem tinha feito três meses só.

Só que teve um dia que isso tudo mudou pra mim. A gente estava na sua formatura, no final e a Alice Viveiros de Castro²⁰ estava falando com a gente no auditório. E ela

¹⁹ “Criado após uma participação na Copa do Mundo do México, o grupo estreia em 1988 com *Intrépida Trupe*, criação coletiva em que os atores-acrobatas dão os primeiros passos na investigação de uma linguagem de múltiplas técnicas e referências”. Hoje conta com cursos livres e vários espetáculos. (Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo205265/intrepida-trupe>> acesso em 03/12/2017).

²⁰ Atriz, diretora de teatro, especialista em circo – se auto definindo como acrobata mental. Autora do livro: “O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo”.

falou que não gostava de tecido. Que tecido era chato, era uma técnica ultrapassada, que para fazer um bom tecido tinha que ser contorcionista. E eu na minha inocência de quem estava chegando achei aquilo um soco no estômago. Eu que adorava o tecido, falava: “Não! O que ela está falando? Não, não é isso. Vou mostrar para ela que eu posso fazer algo diferente, e que pode ser bom sem ser contorcionista.” Só que eu não fazia a menor ideia do que fazer.

Um dia na aula, o Alex que era meu professor de tecido me mostrou uma figura que era um quadrado. E eu achei muito bonito. E falei se dá para fazer um quadrado dá para fazer outras formas também, e me lembrei de uma coisa que eu fazia na infância que eu brincava muito com um barbante, em um jogo que chama cama de gato. Eu brincava muito e sozinho. Aqui o pessoal brinca junto, mas lá eu brincava sozinho formando formas. Aí eu fazia estrelas, pé de galinha, uma rede. Falei: “Ah! Eu acho que posso usar essa ideia pra tentar formar alguma coisa no tecido já que o princípio é o mesmo, só que não tá junto embaixo. Então tá, e agora o que eu vou fazer?” A partir desse momento eu tive que esquecer tudo o que eu tinha aprendido de chave de pé, chave de cintura e partir do zero, do nada. “Como eu tenho que me prender no tecido de uma forma que eu fique com os braços e pernas livres e consiga me mover para formar?” E aí eu fui pesquisando, procurando e encontrei uma trava que é a gota, que eu vi que dali eu poderia ir para frente. A partir desse momento eu comecei a criar esses outros lugares, o Alex sempre olhando também. Durante a aula, pois era o único tempo que eu tinha de pesquisa. Não era como hoje que eles têm um dia só para pesquisarem. Então todo dia era dia de pesquisa para mim, a partir daquele momento que foi o divisor de águas. E a partir daquele momento eu esqueci um pouco a coisa de ficar fazendo repertório. E falei: não, eu quero praticar isso aqui. Eu praticava um pouco o repertório, mas gastava muito tempo inventando. Teve um dia que um professor falou assim pra mim - e eu acho que isso que eu vou falar também faz parte do processo de ensino, dependendo do aluno-: “Isso que você está querendo fazer, ninguém nunca fez, tem gente que está há muitos anos no circo e nunca fez. Você não vai conseguir.” Foi o mesmo princípio da Alice, me desafiou. Eu vejo como desafio, né? Falar: “Não, isso não dá, isso não pode.” Eu recebi isso, e falei: “Tudo bem, mas eu vou continuar tentando posso?” “Pode.” E eu continuei tentando. Até que um dia esse professor viu que alguma coisa poderia acontecer dali. E a gente começou a se envolver muito nesse processo de criar, e foi daí que eu comecei o meu trabalho de pesquisa. A partir de todas essas adversidades durante o processo de aprendizado.

Me formei no curso básico e continuei na escola para fazer o curso técnico. No final do curso técnico eu já tinha um número, mais ou menos pronto. Tinha três minutos de pesquisa pronto para cena. [...]

[...] Muita coisa que eu fui aprendendo, e o que eu sentia falta em meu processo de aprendizado e de pesquisa hoje eu trago para minha aula. Foi um desafio para mim quando alguém me chamou para dar aula, porque eu não sabia dar aula. Eu falei: “Não, eu não sei dar aula.” “Não, você sabe, é iniciante, você vai conseguir dar aula.” Eu sofri uma semana até eu decidir que ia dar aula. Aí eu trouxe no início o que eu tinha aprendido nas minhas outras aulas, na dança, no judô, na escola, pra poder montar uma aula. Quando eu cheguei e a turma estava lá, eu descobri que realmente eu não sabia dar aula, principalmente para iniciante. Não fazia a menor ideia. Porque eu comecei a ver que os corpos eram diferentes, tinha gente que conseguia subir no aparelho, tinha gente que não conseguia. Tinha gente que era muito pesado e eu não sabia como lidar com a situação de ter alguém muito acima do peso, que não conseguia nem subir no aparelho, e eu ia para casa destruído, triste. Eu queria que as pessoas saíssem felizes daquela aula, conseguindo fazer, motivadas, e quando eu via que elas não conseguiam, e tentavam e cansavam na metade da aula, eu ficava arrasado. E ia para casa pensando no que fazer. E aí veio a ideia de encontrar outros caminhos, fora dos truques já pré-estabelecidos. Que seria, por exemplo, uma chave de cintura a partir da tesoura que é muito difícil pra um aluno que chega no primeiro mês, tem aluno que demora três meses para fazer isso, e assim, se matando toda a aula para fazer, se queimando, escorregando. E eu falei, não, eu tenho que fazer alguma coisa. Então eu comecei a encontrar outros caminhos de fazer isso. Tenho que encontrar um jeito deles chegarem lá que não seja dessa forma, e mostrar para eles que existem várias formas de fazer o mesmo truque e chegar no mesmo lugar. Aí eu comecei a pirar, a enlouquecer, procurando outros caminhos e isso veio do meu processo criativo, pois eu tive que encontrar outras formas, eu já estava acostumado com isso. Em algum momento eu encontrei o caminho de encontrar essas coisas. E aí eu comecei a desenvolver uma chave de cintura que vem de uma subida mais do elevador, subida russa, que é mais simples e usa mais as mãos. Que usa mais o movimento do corpo. Um esquadro que vem também do mesmo lugar, pra eles conseguirem fazer. E aí eles conseguiram fazer. Em dois meses eles já fazem uma sequência em uma altura média, coisa que se eu ficasse insistindo em truques que eu aprendi já pré-estabelecidos, determinados: “assim que se faz”, eles iam demorar

muito mais. E também tem alunos que só querem praticar, eles não querem ser artistas. Eles estão aqui praticando, mas eles veem as pessoas fazendo e também querem fazer. E é isso que eu uso na minha aula, esse processo de facilitar o caminho, e sempre mostrando que existem várias formas de fazer. Que não tem uma certa outra errada. Cada um pode fazer de maneiras muito diferentes [...].

[...] Também tem uma coisa que eu vi que era muito difícil para iniciante: Subir no aparelho, mostrar um movimento como: Apoio de nuca. Eu falo: “Pega torcido, a mão é assim.” Eu no aparelho lá em cima: “braço por aqui e apoia a nuca.” Eles falavam: “Ok, tá certo vamos lá.” Só que na hora que eles tinham que subir eles ficavam em dúvida: “Como é a torcida da mão, em que lugar eu apoio o tecido, qual a pressão que isso faz?” Então eu peguei tudo isso que é básico que eu usava em cima e coloquei para baixo. Coloquei no chão e misturei junto com o alongamento e aquecimento. Então eu uso o tecido para alongar e aquecer e em algum momento eu falo: “Pega torcido!”, e ali no chão eles pegam o tecido, passa o braço por baixo [...] Então eles vão se acostumando a percorrer esse caminho no chão sem a preocupação de estar alto, de escorregar, de não ter força na mão. E vou falando: “Agora faz a trava do Cristo!”, aí eles vão aprendendo ali embaixo, como é a trava e vão vendo neles e no outro, que também está aqui. Também a chave do pé. Eles começam no chão para saber por onde passa o pé. Depois sobem para acostumarem com a pressão do tecido. Pra quando chegar lá em cima e eu falar pegar torcido estão acostumados, já sabem o caminho. Isso foi uma coisa que eu demorei para perceber quando eu comecei a dar aula. Quando eles subiam e eu falava: “Agora apoia a nuca!”, e eles não entendiam. E eu pensava, “Mas como! É só botar o pescoço ali.” Só que eu parei para pensar que realmente é difícil para quem está começando. Têm várias questões, o tecido gira, eles estão no alto, o pé escorregando, não tem força na mão, tem medo. Eu falo "estica o cotovelo" para eles perceberem como está a linha deles. Tudo no chão para quando chegar em cima estarem mais acostumados. Uma coisa que eu descobri para poder ensinar.

P: Tem quanto tempo que você dá aula?

E3: Eu dou aula há dois anos.

P: E no seu tempo de aprendizado durante a sua pesquisa você teve um olhar externo para te orientar?

E3: Não sempre! Até porque, como eu te falei no início, as pessoas não acreditavam muito que isso ia funcionar. Eu recebia comentários como: “Não! Você vai trabalhar muito natal porque está fazendo estrelas. Tá só se enrolando aí. Essa montagem demora demais!” Depois de um tempo quando as coisas foram ficando mais concretas, mais fluidas e mais limpas, aí sim eu tive um professor, o Alex que me ajudava. Aí ele começou a me olhar de outra forma para as montagens e minhas transições no aparelho.

P: E você tem algum aluno que também tem uma pesquisa mais pessoal como você?

E3: Eu tenho uma aluna que não fica de cabeça para baixo. Porque tem medo, alguma coisa aconteceu que ela não fica de cabeça para baixo de jeito nenhum e foi um desafio pra mim. “Como é que você vai apresentar se você não fica de cabeça para baixo?” Ela falou: “Ah eu tenho medo, não consigo.” Então eu falei: “Está bem, vamos apresentar.” E ela não ficou de cabeça para baixo. A gente montou uma sequência que ela ficava meio de cabeça para baixo, dava um jeito, mas não ficava de cabeça para baixo. Aí a gente começou a pesquisar isso, e ela começou a gostar muito da gota, e esse ano ela vai apresentar um solo na gota sem ficar de cabeça para baixo, e a gente começou a desenvolver algo que ela se movesse dentro da gota, mas sem precisar ficar de cabeça para baixo e que fosse bonito. Que ela gostasse de fazer. Essa é uma aluna que me provoca a criar na dificuldade dela. E eu desenvolvo coisas para ela a partir disso também. Eu fico fingindo para os outros que eu não estou tão apaixonado no processo dela. É um processo diferente que eu tomo dentro da minha aula por causa dessas diferenças de cada um. Se for pra ela fazer e as pessoas perceberem que ela está tensa, eu não quero. “Tem várias formas de fazer o tecido, vamos procurar uma forma que seja sua.” E a gente está aí criando [...].

[...] Eu estava com a intrépida montando um espetáculo, e teve um ensaio geral, e o ensaio estava atrasando e eu não sabia por quê. Aí falavam: “Não, a gente está esperando alguém, uma pessoa.” E ninguém falava quem era essa pessoa, era a Alice. E eu fazia esse número do tecido no espetáculo, e eu falei: “Meu Deus do céu, a Alice vai detestar o meu tecido. O que eu vou fazer. Não vou fazer esse ensaio com a Alice

aqui. Porque ninguém falou que era a Alice.” E a Alice é muito amiga das meninas da Intrépida. “Ai meu Deus tá, vou fazer.” Passamos o espetáculo, acabou todo mundo se reuniu ao redor da Alice e eu de cabeça baixa. E aí eu escutei a Alice perguntando para alguém: “Como é que é o nome dele?” (sussurrando) Ai eu falei: “Ai meu Deus vai falar mal do meu tecido. Eu já tinha falado para todo mundo, a Alice detesta tecido. Ela não gosta de tecido.” E aí ela falou: “Menino o que é isso? Faz 20 anos que eu não gosto de um número de tecido, de onde que você saiu?” Então saiu um peso das minhas costas e ao mesmo tempo eu fiquei muito feliz com isso porque ela foi a pessoa que impulsionou o meu desejo de fazer algo que fosse diferente, que agradasse, que não fosse a mesma coisa. Depois fui falar pra ela e contei toda a história, e ela nem soube o que dizer: “Não sei se eu agradeço ou se eu me desculpo!” (risos). Eu falei: “Não, eu é que tenho que agradecer Alice.” Foi uma surpresa, não achava que teria um retorno, eu não conheço a Alice, não frequento os mesmos lugares, mas foi uma experiência muito boa.

- P: Apesar de o tecido ser uma das modalidades mais recentes no Brasil, é o mais praticado e por isso às vezes mais desgastado para o espectador. Me fale um pouco mais sobre isso, sobre o desafio de ser um acrobata de tecido e trazer novidades.
- E3: Eu acho que tem bastante sim, apesar de ser recente. O primeiro registro que se tem foi em 1989 ou 1992, não me recordo, é muito simples e lindo, e se você ver hoje ainda é lindo e não parece com nada do que vemos aqui. O que acontece é que em um determinado local aquilo se repete muito, as sequências e a forma de realizar são repetitivas e chega uma hora em que tudo fica igual. O erro não se torna mais o acerto. Isso acontece muito comigo, eu estou pesquisando e aí eu erro, “Ih errei, e agora?” E dali já se criou uma outra figura, uma outra, forma ou passagem. E acho que as pessoas perdem isso, essa ideia de tornar o erro em um acerto, isso não acontece: Errou e aí? “Não! Desfaz e faz de novo, faz o certo.”, eu vejo isso, as pessoas começam a determinar a coisa certa, o caminho certo e fica tudo igual. Acho que é bom, ter muito tecido e as pessoas quererem fazer e acharem lindo, porque é o circo que tá aí, faz com que as pessoas saibam: “Ah! Isso é um aparelho de circo, isso é o circo.” E não ficam falando: “Ah não, não tem mais circo aqui, o circo morreu, o circo só é aquele itinerante.” Não, por causa dessa coisa popular a gente começa a inserir o circo em outros lugares. Claro que isso traz um monte de problemas também, porque

qualquer pessoa começa a dar aula, faz três meses de aula ali e vai dar aula em algum espaço. Tem que ter muito cuidado onde estamos fazendo aula e com quem, mas eu acho muito bom ser popular porque marca a presença do circo. O tecido mais, porque acho que ele é mais simples de comprar, mais fácil de montar, de transportar. Quanto mais tem gente fazendo, mais se cria [...].

Quando ouço Ciro, que também fez parte dessa genealogia pedagógica, falar sobre sua experiência como aluno da escola e hoje como professor da Intrépida Trupe, e traço uma relação com as demais entrevistas, percebo um trajeto construído. Inicia-se pela escolha do melhor material, tanto da corda quanto do tecido, perpassa pela pesquisa feita por uma artista que já não atua mais no picadeiro, em que truques eram elaborados com fitas em uma boneca, passa por uma pesquisa teórica acadêmica sobre possibilidades de acesso à expressividade e chega a um olhar sensível de como diferentes corpos se aproximam do mesmo aparelho. Isso não se refere a uma hierarquia ou ascendência, mas como cada um foi agregando em suas experiências novos métodos para o ensino dessa modalidade.

Goudard traz de uma forma interessante como a pedagogia do circo funciona, pontuando quatro estágios para o que denomina de “o aprendizado do risco”:

Conjunto de ensaios e de movimentos estruturados em sequências ou séries, alternando fases de repouso e de atividade, organizados de forma cíclica. Podemos identificar quatro fases de aprendizagem [...] descoberta, controle, domínio e virtuose (2009, p.26).

A fase identificada como “descoberta”, é quando o aluno tem o seu primeiro contato com a modalidade, e a ele são oferecidos jogos e brincadeiras para que acesse o seu corpo junto com o aparelho, que pode ser algo externo a ele, ou o seu próprio corpo em relação ao espaço - como é o caso de acrobacias de solo e parada de mão. O praticante nessa fase continua tendo um olhar lúdico para o circo.

Porém, Goudard (2009, p.26) afirma que “A partir dessa etapa, o fato de correr o risco condiciona e limita o campo e o resultado da experimentação”. Por isso, há a necessidade de se passar a uma nova etapa, a do “Controle”. Este controle da técnica é adquirido pelo que damos o nome de “Truques”, que podem ser as “Figuras”, poses estáticas feitas a partir de amarrações com o tecido ou “Quedas”, truques dinâmicos que também por meio de amarrações, desenvolve-se literalmente em uma queda. É através da repetição desses truques que o aluno consegue este controle.

O terceiro momento do aprendizado do risco se dá através do “Domínio”, quando o praticante consegue com maior fluidez e segurança, desenvolver o movimento. Ele pode fazer uso do risco que agora já está sob seu domínio, para assegurar a atenção da plateia. Isto constitui a base da linguagem do circo.

Essas três fases podemos ver dentro de cada experiência relatada a partir das entrevistas. Sendo que cada professor tende a dar ênfase nas etapas que mais lhe interessam no processo. No caso da Delisier, as etapas do Controle e do Domínio são as mais ressaltadas, já que há uma grande exigência da parte técnica. Quanto aos processos didáticos de Alex e do Ciro, percebo uma atenção voltada ao processo, portanto ao contato inicial, à descoberta do próprio corpo no aparelho. Consequentemente, a abordagem inicial é mais voltada para o aparelho do que para uma preparação prévia do corpo a partir de outras modalidades, pois tem a ver mais com a adaptação do corpo a essa determinada modalidade do que com a execução dos truques já estabelecidos.

Portanto, após essas três etapas vem o momento de maior interesse deste estudo, o que o autor chama de “Virtuose”:

O praticante é capaz de modificar a velocidade de execução, a amplitude e a força, o número e o desencadeamento das figuras [...] Esse estado é aquele que se pode manifestar plenamente um grau propício à criação o controle retroativo da ação em curso, no mesmo momento em que se realiza a proeza, ou seja, as capacidades de improvisação e de adaptação que permitem a interpretação. (GOUDARD, 2009, p.26)

É no virtuosismo que o artista consegue imprimir suas próprias características e linguagem. Chega a um ponto de expressividade própria que lhe permite, eventualmente, a criação de uma obra de arte, e não somente a repetição de uma sequência.

A grande questão é se essa fase da virtuose não poderia ser trabalhada desde o início do aprendizado, para que não houvesse uma ruptura com o lúdico, seria possível ao aluno descobrir o seu próprio corpo no aparelho e desenhar suas próprias figuras, através de um processo de improvisação? E ainda mais, o artista que já tem em seu corpo essas figuras “tatuadas” consegue se desvencilhar delas, para descobrir outras novas, e quais seriam os meios para proporcionar essa experiência?

É relevante entender os limites e as possibilidades de trazer uma expressividade na interpretação, não somente em cena, mas também durante o processo de pesquisa dentro deste campo que sugere riscos a todo instante. Não apenas um movimento ou truque circense, mas ações físicas que, para alcançá-las, são imprescindíveis duas condições: “a precisão, fruto do

trabalho técnico, que garante a congruência formal e a organicidade, além de permitir a coerência interna e a presença integral da ação.” (FERNANDES, 2010, p.204)

Bogart (2011, p.54) diz que deste conflito entre o risco e a organicidade, podem surgir materiais interessantes: “O esforço para representar de forma articulada a partir de um estado de desequilíbrio e risco transmite à ação uma energia extraordinária”. Por isso, experimentar essa maneira tão usual hoje de se conceber cenas e preparar performers dentro desta arte, como a improvisação, a partir do uso da memória, torna-se tão interessante. Rabiscar movimentos na vertical, sabendo da possibilidade dos riscos. A partir da improvisação, podemos alcançar uma liberdade dentro de uma estrutura já elaborada, e a memória nos permite alcançar uma intencionalidade dentro da ação física, que neste caso se refere à movimentação no Tecido Acrobático.

O que descrevo adiante faz parte de outro momento que tive com o Ciro. Tomei conhecimento deste seu trabalho após os ateliês e entrevistas que realizei. Como as memórias que não são recolhidas de forma linear, esse material se aproximou de forma tão inusitada que não pude deixar de acolhê-lo como parte da pesquisa. Trata-se de um relato referente a um processo de residência paralelo ao seu período de formação na ENC, que acabou fazendo parte de sua formação, contribuindo, como ele mesmo expressa, para um amadurecimento dentro da técnica. Essa entrevista servirá como fundamento prático para o que relatarei no capítulo seguinte.

E3: [...] Na escola, a gente criava baseado sempre em um tema, então não tinha espaço para as nossas histórias. A gente tinha que criar baseado num tema que a escola determinava para aquele período, que na verdade quem escolhia eram os alunos, mas eram temas muito gerais: conto, mitologia ou literatura. Eu sempre fui na literalidade da prova na escola. Nunca foi muito pessoal. E aí quando eu estava terminando, surgiu o Crescer e Viver²¹. O Crescer e Viver abriu uma residência artística, com uma seleção. Todo ano eles fazem isso, não sei se você já viu. Eles abriram, eu me inscrevi, eu não passei porque eu não tinha terminado a escola de circo ainda. Eu fiquei na suplência, o primeiro suplente. Até que alguém desistiu de fazer e eles me chamaram

²¹ “Uma organização que, em mais de dez anos de atividade ininterrupta, iniciou seu trabalho com circo social e, depois, transformou-se em uma das mais expressivas instituições do circo brasileiro, desenvolvendo ações nos campos da formação, produção, difusão e fruição das artes circenses”. (Disponível em <<http://crescereviver.org.br/o-circo/>> acesso em 03/12/2017) A residência aconteceu em 2015 e durou três meses.

mesmo não sendo formado, eu fui fazer e lá eu encontrei o Paulo Mantuano²², eu conversei com ele bastante, ele é um artista bem aberto e também é da consciência corporal, então ele trabalhava já com essa coisa da memória e o corpo, a memória pro movimento. E a gente conversou bastante sobre isso, ele foi me instigando a trazer...

Quando eu me inscrevi pra residência, eu já tinha que escrever o que eu queria fazer. E eu falei: “Nossa o que eu vou escrever, né? Vou falar sobre o quê?” Antes de escrever para a residência, eu tinha ido para a Itália fazer um trabalho que a escola tinha me mandado e foi uma época que lá era frio, lá tinha o mar mediterrâneo. Então durante o dia quando eu estava livre, eu ia lá, ficava perto do mar, via o mar, ou quando aparecia o sol eu ia ver o sol e foi uma paz que me deu um pouco de nostalgia. E nessa nostalgia eu comecei a lembrar da minha família, da minha mãe, de uma tia que tinha acabado de falecer, e eu resolvi escrever isso. E eu fui escrevendo sobre eles, e quando eu voltei que eu vi a residência e que eu tinha que escrever alguma coisa que eu queria fazer, eu lembrei disso que eu tinha escrito, dessas coisas que eu tinha escrito na Itália e falei: “Ah! Eu vou falar sobre a minha mãe.” E eu peguei um período assim. Quando eu pensei nela, eu pensei exatamente nesse período, nesse recorte que foi bem complicado para mim, bem estranho porque eu não fazia ideia do que estava acontecendo. Eu via a minha mãe delirando, deixando de ser ela na verdade. Toda a imagem que eu tinha da minha mãe estava se desfazendo ali na minha frente e eu não entendia, eu era criança (aos 10 anos), e ninguém me falava exatamente o que era. Falava que ela estava doente só. E eu me perguntava que doença era essa, que ela não queria mais pentear o cabelo, ela não queria mais tomar banho. Ela não usava mais a sandália com o pé direito no pé direito, ela trocava os pés da sandália. E tudo isso ficou muito () E eu falei: “Ah eu vou falar sobre esse período.” E eu comecei a escrever, comecei a escrever e fui escrevendo até por capítulo assim, o processo que eu queria escrever. Então, ela fazia muita coisa nesse período, ela fazia tricô. Eu lembro muito das agulhas, eu lembro que ela fazia pano de prato, ela pintava pano de prato. Ela era muito vaidosa, então ela vivia fazendo a unha, e arrumando o cabelo. Ela cantava, eu lembro dela cantar na escola, no dia das mães, ela chegou lá e alguém convidou: “Tem alguma mãe que gostaria de vir aqui, recitar um texto, ou cantar ou

²² “Formado no Método Gyrotonic no Instituto Gyrotonic Brasil (2008-2009) – Rio de Janeiro (RJ); em fisioterapia pelo Instituto Brasileiro de Medicina de Reabilitação – IBMR (1988-1992) – Rio de Janeiro (RJ); e no Ensino Profissional de Nível Técnico em Dança Contemporânea e Expressão Corporal – Escola Técnica Angel Vianna (1987-1989) – Rio de Janeiro (RJ)”. (Disponível em <[www.http://crescereviver.org.br/o-circo/](http://crescereviver.org.br/o-circo/)> acesso em 03/12/2017)

fazer alguma coisa?” E minha mãe foi e cantou. E eu fiquei muito surpreso com a minha mãe cantando, nem eu sabia que ela cantava, que ela tinha essa coragem de se expor assim na frente de tanta gente. E eu fiquei olhando para a minha irmã, porque eu tenho uma irmã gêmea, então a gente viveu o período juntos, e eu olhei para ela e falei: “() O que está acontecendo?” Foi incrível pra mim aquele momento. Eu lembro, lembro muito. Falando agora assim dela, talvez ela seja o motivador dessa coisa de estar em cena. E isso foi muito libertador pra mim, ver que alguém da minha família podia estar ali, no meio da cena. [...] Ela gostava de cantar, de dar aula de reforço, ela dava aula para criança. Ela fazia muita coisa. E vivia sorrindo, conversando e dançando. E ela foi deixando de fazer tudo isso, foi ficando quieta, perdeu a vaidade. É como se fosse um espelho que tivesse se rachando, ele está ali em pé, mas está todo cheio de rachado, e a qualquer momento ele pode se quebrar. E eu fiquei vendo isso e resolvi escrever, porque é algo que ainda me marca, é muito forte falar sobre isso, ainda me angustia um pouco. Mas era a memória que eu tinha mais forte e eu achei que era algo que eu conseguiria trazer, na sua totalidade, no que eu estava sentindo. Às vezes nem era o que estava acontecendo, mas foi como chegou em mim, a força que chegou em mim. E eu escrevi e mandei, acabei entrando e o Paulo me ajudou a organizar o processo.

O que norteava todo esse trabalho que eu fiz era o baú, porque durante a doença dela, ela tinha um baú, era meu e da minha irmã esse baú. Esse baú ela ganhou quando a gente tinha acabado de nascer, e lá ela guardava tudo, os sapatinhos as roupas. Quando ela ficou doente, ela não queria nada, mas esse baú ela não deixava ninguém mexer, e ela botava tudo lá, tinha muita coisa lá dentro. Era um ciúme muito grande desse baú, e às vezes eu ia lá mexer, eu como criança, curioso ia lá ver o que tinha dentro desse baú, o porquê que ela não queria que ninguém mexesse. E ela tinha coisa que não fazia sentido. Tinha um saco dentro do saco, dentro do saco, dentro de outro saco, tudo vazio assim, sabe, e no final de tudo um pedacinho de pano, que para mim não fazia a menor ideia, mas ela guardava isso. Ela tinha vários retalhos de pano dentro. [...] Ficava curioso, me despertava curiosidade ela. Por isso eu peguei o baú como elemento para me levar para toda essa história. Então lá, o tecido acrobático saía do baú, simbolizando o amor que ela teve.

A doença dela teve como maior fator, dizem para mim que foi essa desilusão amorosa que ela teve. Ela se interessou em um garoto mais jovem, que estava mais interessado no que ela tinha, e depois ele deixou ela e começou a se envolver com a nossa vizinha.

Ela ficou arrasada, mas também já me falaram que depois que ela teve eu e minha irmã, que foi uma gravidez que ela não esperava, e ainda teve gêmeos, ela teve que lutar muito com o meu avô, porque meu avô era muito machista [...] ela sofreu muito. Teve a gente e ela teve depressão pós-parto. Não aquela coisa dela não querer pegar na gente, nem nada disso. Quando ela estava saudável ela tratava a gente com muito carinho. Mas dizem, e isso é história de quem conheceu ela na época, que ela ficou diferente depois que teve a gente. Mas a gente cresceu com muito carinho [...].

E agora... peraí acho que eu me perdi um pouquinho falando da minha mãe. Ah! Eu estava falando do baú né? Eu fui colocando no baú, essas coisas dela. Então tinha agulhas de crochê, tinha linhas, tinha sacos, o Tecido saía de lá como o símbolo dessa paixão que não deu certo, o Tecido acrobático, que era o momento que no início era mais claro, como se fossem conhecendo, e depois tinham vidros se quebrando, que era como se fosse essa relação dela que já estava se quebrando como ela e quebrando por dentro. Essa relação que ela tinha com ela e com as pessoas que estavam ao redor se quebrando. [...] Ela esqueceu de mim, ela esqueceu da minha irmã, não sabia quem a gente era. E aí o tecido é isso pra mim, como que tudo ao redor dela foi se quebrando junto com ela. E no final é como se tudo o que foi construído se apagou um pouco, até ela se apagou um pouco, a personalidade dela ficou mais apagada. [...]

O baú é toda essa memória dela e no início tinha a estafa, que eu já começava girando de cabeça para baixo, e era uma metáfora de que tudo tinha virado. Eu começava do fim na verdade, era como se o mundo estivesse de cabeça para baixo girando, tudo um turbilhão. No caso talvez dentro de mim, todas essas coisas ficavam dentro de mim ali, rodando em ebulição. Até que eu saía e ia para o início, voltava para um tempo atrás, que era o tempo do baú, o tempo das minhas memórias, e tudo ficava saindo de lá. Tem uma parte de dança também, que eu dançava muito como esses rolinhos de linhas de crochê. E é como se eu tivesse fazendo parte daquela obra dela né? Do trabalho dela de criar de fazer o crochê. Como se eu estivesse dentro deste pano, construindo algo, dançando ali dentro, junto com aquelas agulhas e linhas, que era uma coisa mais livre, de ir para o espaço de estar presente. Era mais feliz, era mais feliz. E no final do trabalho eu volto para a estafa, para esse mundo que ainda continua girando dentro de mim, só que não mais de cabeça para baixo, agora já me direcionando com maior entendimento, acho que para um processo mais de cura, porque como eu tive que criar esse processo, eu pensei muito nela, até chegar ao ponto de eu ficar muito triste, e perceber que não era para eu ir para o lado tão triste da coisa, mas que eu tinha que

voltar um pouco e passar por isso e tentar terminar melhor do que comecei, que é como ela está hoje, está melhor do que antes. Ela me pergunta, ela é curiosa, ela quer ver o que eu estou fazendo, mas é como eu falei, ela ainda é um vidro que está rachado, e ela nunca vai voltar a ser como antes.

P: Você falou do baú, das linhas que você tinha no trabalho e você falou que o tecido tinha essa relação com a questão amorosa da sua mãe. Os movimentos no tecido foram construídos a partir dessa memória, ou você tinha alguma coisa já, e a memória trouxe a intenção da interpretação?

E3: Eu tinha uma parte criada da pesquisa geométrica, mas eu não tinha a intenção para cada movimento, para cada figura, para forma com que elas aparecem e com que elas somem. Então quando veio essa ideia de ser essas relações que se formam e se quebram aí veio como ia explorar isso. Então mudou até a forma de que eu ia pegar o tecido. Eu tinha que pegar de uma forma mais suave, carinhosa no tecido, porque dava para ver nessa memória da minha mãe, nesse relacionamento. No início era uma coisa mais suave, mais sutil, mais leve e quando começava a quebrar, que a música mudava e começava a quebrar tudo, era tudo mais agitado, com mais raiva, mais angústia. Então as formas geométricas apareciam no início, e depois ficava tudo muito confuso, não eram formas que eram tão simétricas, a gente começou a pensar em deixar elas mais assimétricas no final, onde eu não ficasse tanto na forma, mas ficasse mais enrolado neste pano como se estivesse me prendendo. Então o número começou a ir para este lugar, o início mais simétrico e organizado, pra da metade ao final, algo mais bagunçado e algo mais estranho, algo mais forte do que no início. Aí começou a mudar tudo.

P: E a residência, como era? Você pode falar um pouquinho mais desse período da residência? Como foi a orientação?

E3: Eram seis artistas, então a gente tinha um projeto já antes, que o Paulo já tinha lido e ele vinha com um *feedback* pra gente. A gente se reunia, ele falava um pouco com a gente, ele fazia um trabalho corporal, com a gente, um trabalho técnico corporal. Depois a gente ia para as nossas pesquisas, e aí eu chegava com um elemento, por exemplo, quando eu levei o baú para trabalhar com ele, eu não sabia o que fazer com o

baú. Pra mim a ideia era só tirar as coisas do baú e começar. [...] Então eu me posicionei atrás do baú, e aí quando eu abri a tampa o baú me cobriu e ficou só as minhas pernas e os meus braços aparecendo. E ele falou: “Espera aí!” Ele falou para esperar e viu que estava interessante, e aí ele fez um vídeo e me mostrou. E a gente começou a trabalhar, com as minhas pernas e braços saindo tendo algo novo aí, no início infantil, mas também tinha essa coisa animalesca junto, essa coisa estranha. E a gente começou a trabalhar em cima disso. Então eu fazia muita coisa atrás do baú, onde parecia que eu estava dentro dele também. Porque a princípio eu estaria fora, mas quando eu me posicionava atrás parecia que eu estava dentro dele, então isso começou a entrar na narrativa. Eu tiro as coisas do baú, mas ao mesmo tempo eu sou uma das coisas do baú também, porque o baú fazia parte da minha história também. [...]

Isso foi o baú, já o tecido como eu era ainda muito inexperiente eu ainda tinha aquela parte bem técnica, e o Paulo começou a me propor a me relacionar com o tecido com a história que eu estava contando e tentar esclarecer essa história no meu movimento. [...] Ele começou a propor a forma de eu subir de eu pegar de acordo com isso. Então eu fiquei bastante livre assim pra trabalhar só com essas motivações que ele dava. Ele não ficava muito com a gente porque era muita gente, eram seis pessoas com várias questões para resolver, mas ele ficava sempre olhando. [...]

Mas era assim, ele estava lá sempre olhando atento e eu tentando ouvir ao máximo porque era a minha primeira experiência como intérprete com alguém olhando e falando, né? Além do professor olhando e falando assim: “Ah você dobrou o seu joelho!” Lá não era o lugar para isso, lá era o lugar de movimentar como eu quisesse, mas eu ainda não entendia como era isso. Só depois da residência eu comecei a abrir o meu olhar, a minha cabeça para outras formas de fazer as coisas. [...]

Até hoje ele me pergunta como é que está, se eu fiz de novo. Quando eu penso em refazer o trabalho, voltar a trabalhar com esse fragmento que eu parei por enquanto, sempre penso nele, para voltar e olhar de novo. Espero que um dia chegue a oportunidade de fazer de novo. [...]

Entender que a pedagogia em artes também inclui o processo de criação, me fez incluir esse relato tão sensível e subjetivo neste trabalho. As memórias foram plataformas para a construção, tanto da movimentação, quanto da interpretação do artista. É importante frisar quando ele diz a respeito de sua inexperiência no tecido e relacionou-a com o conhecimento apenas da técnica, e o como para ele, essa foi uma lacuna em sua formação na

ENC. A residência e esse contato sensível com a técnica já elaborada contribuiu para a sua formação.

Nessa pesquisa de Ciro que intitulou de “As coisas que ela guardou”, ele trabalha com suas memórias, relacionadas com as memórias afetadas e perdidas de sua mãe. O que apresento adiante também tem relação com uma memória acerca da maternidade que fundamentou uma concepção cênica no tecido. Mudando apenas o olhar de quem fala: eu enquanto mãe, ele enquanto filho, temos duas representações de como as memórias podem ser suportes para a criação e a formação no Tecido Acrobático e nas demais artes circenses.

2 MEMÓRIAS ENCARNADAS: percurso sensível para a prática do Tecido Acrobático

“Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.”

(SALLES, 1998, p. 100)

Lícia Sánchez em seu livro: “A dramaturgia da memória no Teatro-Dança” (2010), diz que quando iniciamos um determinado trabalho criativo pensando a partir de um tema, existe um silêncio que é gerador de novos conteúdos. Nesse momento, o bailarino, que também é chamado de criador-executante, tem a oportunidade de manipular esse material que emerge a partir do inconsciente, “fazendo do seu ofício uma ferramenta de autoanálise e transformação” (SÁNCHEZ, 2010, p. 83).

A autora sugere que a partir do momento em que damos voz a alma em nossos processos criativos, cria-se um “correspondente corpóreo dilatado das sensações traduzidas por sentimentos e emoções” (SÁNCHEZ, 2010, p. 84). O que acontece é que essas sensações dilatadas devem ser catalisadas e objetivadas em ações para se evitar o que ela refere como sendo “caos, histeria e exaltação”.

Para isso seria necessário uma organização dessas ações resultantes desse inconsciente que se exterioriza

Aos fatores internos de ordenação precisavam estar intimamente ligados à criatividade processo/ produto; sensibilidade, flexibilidade, fluência, originalidade, capacidade de análise e síntese, coerência de organização e lógica, para que sentimentos, emoções e imagens pudessem se relacionar como uma dramaturgia (SÁNCHEZ, 2010, p. 85).

Em sua opinião, esses fatores poderiam ser acoplados às técnicas corporais mais objetivas, desde que o “executante tivesse primeiro uma compreensão do ‘corpo interno’ daquilo que desejaria expressar” (SÁNCHEZ, 2010, p. 88). Ou seja, não deve ser o ator-bailarino colocando sua expressão e interpretação em favor de uma técnica, mas essa deve estar submissa à necessidade de expressão dele.

“O que põe a memória em movimento é a intenção de ‘criar’, expressão do pensamento artístico vinculado a um estímulo” (SÁNCHEZ, 2010, p. 92). Não é uma

memória involuntária, ela é intencional e estimulada com a finalidade de gerar ações permeadas de sensações. Essas ações por sua vez são inspiradas em gestos, movimentos e expressões que foram memorizados a partir do corpo, o que Sánchez denomina como “memória corporal” ou “memórias dos mecanismos motores”. A partir de uma ação poética, essa memória motora é distanciada do movimento habitual e comum. Combinam-se então “[...] corpo e alma, na tentativa de expressar a originalidade, no sentido do novo, do singular, buscado no processo criativo-artístico” (SÁNCHEZ, 2010, p. 97).

Para Sánchez, “uma motivação externa pode ser apenas uma palavra ou uma pergunta, como se costuma dizer, mas é necessariamente o primeiro passo para desencadear a dramaturgia da memória” (SÁNCHEZ, 2010, p. 98). No relato acerca de sua vivência com Pina Bausch, a autora fala sobre o estímulo ou pergunta que Bausch apresentava aos bailarinos como ponto inicial para um processo criativo. Era requerido destes que não respondessem de forma banal e comum, mas que a partir de memórias pessoais eles pudessem poetizar as lembranças trazendo ações simples, mas com a essência da memória, sem que fossem representações miméticas:

O que mais importa nesse instante é agir conscientemente deixando fluir a energia lúdica presente e dialogar com os símbolos, permitindo que ocorra um jogo cheio de surpresas. Devemos permanecer atentos, desobrigando-nos da representação mimética. Contudo, é preciso um pensar que ultrapasse o usual. (SÁNCHEZ, 2010, p. 103).

O esforço, portanto, estava em buscar o que era de universal na memória, tornar social o que é particular. O que segundo a pesquisadora, de certa maneira seria uma consequência, já que nossas lembranças também são carregadas de uma consciência coletiva.

Para a autora “[...] o artista busca conexões remotas associadas a um tema da sua vida, em um movimento que trata da restituição ao mundo daquilo que o criador quer expressar concretamente.” (SÁNCHEZ, 2010, p. 110). Alicerçada em sua pesquisa, busquei conexões a partir da memória para me expressar no risco de me apresentar nua e me religar a essa arte do risco da qual de alguma forma fui afastada por aquilo que me trouxe, enquanto artista, mais vivacidade: a maternidade. Passo então a viver esse trânsito entre sensações e memórias internas expressas em ações e palavras aparentemente soltas e não lineares.

Sem mais justificativas, entro de sola e sou assolada. E assim como devaneiam as memórias, deixo a pena me guiar, me escrever. Tenho grande dificuldade com inícios, talvez pelo fato de sempre existir algo antes e em continuidade, não existe um ponto zero, existe o “a partir de”. Às vezes me encontro refletindo sobre a origem de alguma ideia que veio como

pensamento, não tem fim minha busca, então desisto e fico com o último. Assim são nossas memórias. Elas flutuam em nossa mente de maneira aleatória. Como páginas de um livro, soltas e ao vento. Pego uma e é sobre essa que escrevo. Agarro-me a ela, pois sei que se amanhã fizesse a escolha seria outra página, afinal foi esse o tempo que me tocou pensar, que me tocou escrever. Mas como registrar memórias na escrita ou em um processo de pesquisa corporal?

A ideia da memória inscrita e transcrita no e através do corpo em um espaço na vertical que é o tecido acrobático, nasce a partir de minha experiência enquanto mãe e o quanto ela afetou minha produção no fazer artístico do circo. Foi na maternidade que descobri que aquele que me sugaria e consumiria meu tempo, me colocaria frente ao espelho, o sujeito em sua precariedade. Apesar de amar meu filho - ainda tenho a necessidade de sempre me justificar e lembrar a mim mesma disso - neguei a maternidade. Neguei, mas era impossível fugir da responsabilidade e desse ser que necessitava tanto de meus seios, meus cuidados. Fui literalmente e metaforicamente sugada. Mas neste estado corpóreo e orgânico, habitei e me deixei ser habitada por ele. E em alteridade, descobri o eu e o outro e este “entre” que me faz ser quem sou. É na relação que somos construídos, tecidos.

Hoje²³ sou mãe, de um menino de dois anos. Até sua chegada, eu tinha controle, tinha domínio, sabia qual era o próximo movimento. Minha vida era segura e organizada. Mas ele chegou, e foi no parto que descobri que dali para frente tudo mudaria. Ainda por dois anos, quis preservar áreas da minha vida, mesmo que pequenas, sem a intervenção dele. Uma delas era meu pequeno caderno artístico, sem pauta, onde escrevia de forma aleatória, porém organizada, pensamentos e registros de meus dias. Até que, sem pedir licença, ele veio e com uma caneta rabiscou minhas páginas sem linhas. Não tive forças para impedir, pois algo forte era lido em seus rabiscos, sua vida ainda tão curta atravessaria toda minha tentativa de manutenção da ordem e segurança. E assim surge o nome de minha pesquisa: Rabiscos Verticais, a ideia de uma criança que rabisca algo sistematizado e seguro, que não pensa, mas cria em um caderno aparentemente artístico, livre, mas cheio de normas e regras.

Percebi que se quisesse dar continuidade à minha formação enquanto artista, não teria como fugir do tempo agora que me rodeava, com blocos de montar espalhados pela casa, com livros e cadernos rabiscados de canetinha, giz de cera. Seria injusto comigo, seria injusto com ele. E quem dialoga com essa minha questão é Grotowski (Apud KOLANKIEWICZ, 2001, p. 7): “De qualquer modo, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação é, na

²³ Escrito em junho de 2016.

verdade, simplesmente a resposta. Começa com o esforço de não se esconder e de não mentir”. E para não me ocultar na objetividade de uma pesquisa ou técnica, revelo-me. Sou este encontro de linhas tecidas e emaranhadas. Às vezes faço trança, às vezes dou nó, não se encontra o início e se perde no entre. Não sei mais o que me afeta e em quantas me divido e já cansei da minha tentativa nula de me repartir, e assim me entrego inteira, atravessada por pessoas, processos livros e rabiscos. Monto-me e me desmonto a cada segmento do dia, também inutilmente fragmentado, não sei se sou ou se me invento a cada relação, sou essa persona reinventada a cada raio de luz que me penetra, me ilumina e me colore. Tecido maleável que o uso trata de enrijecer. Enrosco-me, enrolo-me e me perco novamente em seus nós, já não sei se sou ou se estou, se habito ou sou habitada.

E sendo habitada, eu não crio, abro canais para forças criadoras perpassarem em mim. Por isso preciso me conectar a elas, revisitar minhas crenças, rituais, memórias e, a partir destas, escrever uma nova página em branco, sem linhas, sem pontilhados. Um novo rascunho a ser pensado. E as palavras se sujeitarão ao Verbo²⁴ e assim rabiscos de crianças surgirão de uma nova maturidade.

A pesquisa muitas vezes destinada a morrer nas palavras aprisionadas em folhas, agora seria verbo, palavra em ação, encarnada, corporificada e habitada finalmente em mim. Mas que tipo de texto sai de um processo de atravessamento corporal?

Se busco uma linha de pensamento, um cronograma dentro da pesquisa escrita, no corpo e na prática seria diferente, não é linear. O corpo do texto é fragmentado, porque sem o corpo ele está incompleto. Como me movimentar a partir da pesquisa, quais partituras escrever na ação e como transcrevê-las sem perder o movimento, o ritmo? E a partir do suor da sala de ensaio deixar que a mão deslize solta com caneta no papel e depois o trabalho na cadeira ser apenas o de trazer conexões.

Busco materiais que possibilitem o aspecto sensível em uma prática objetiva e repetitiva que é o circo. Debruço-me sobre mim mesma, como diz Leal (2014), fazendo uso de ferramentas etnográficas como diários de bordo, manuscritos, imagens, para garimpar na memória e na autobiografia, elementos para a pesquisa se precavendo para não “cair em devaneios contemplativos, autocomplacentes e narcísicos...” (LEAL, 2014, p.29). Essa pesquisa não tem só a ver comigo ou minhas memórias, mas ela me atravessa e com isso carrega meus traços.

²⁴ Referência à expressão dada para Jesus, tirada da Bíblia Sagrada (João 1,1, 1993, p.99).

Antes de me arriscar em corpos alheios carregados com memórias próprias, experimento em mim uma primeira proposta de memória no risco. Apenas uma malha branca de 18 metros²⁵ e uma cadeira. O tecido já rabiscado por rascunhos de uma pesquisa é dobrado ao meio e pendurado em uma estrutura metálica a 5 metros de altura. Em uma extremidade deixo-o vertical, e na outra amarro como uma rede, no que sobra dessa rede, penduro uma cadeira.

Imagem – 9- Espaço de Memória pessoal (2016)



Fonte: Autora, foto de Fabiano Barauna

É nesse espaço que trabalho minhas memórias de infância, de artista de circo, de mãe, filha e pesquisadora. Transições nada estáveis. Nessa malha branca são escritas e registradas memórias e pensamentos de um processo além-pesquisa acadêmica, questões e conflitos pedagógicos ou de vida. Visto-me no tecido e sou vestida por ele. Na vertical o corpo aquece, a mente ilumina, corpo balança, menina balança, mãe embala, memória ativa. E na transferência da cadeira para a prática, sem ordem de hierarquia, o texto é tecido, o tecido é o texto.

Costuro uma nova roupagem em um tecido roto. E o que costuro é minha pele, é minha parte. Os dedos que trançam, corpo trançado, cabelo trançado, mente trançada são meus. Menina que se trança e tranca, corpo que se enrosca, texto que se tece, tecido entrelaçado, tapeceiro, tapete. Trança do corpo que vai para o cabelo, se trança. Corpo que trança, mente entrelaça. Texto tecido.

²⁵ Liganete, usada para tecido acrobático.

2.1 Livro tecido: o Tecido Acrobático como manuscrito

Segundo Baldi (apud, GINZBURG, 2007, p.161), “‘caráter’ designa ‘a figura e o traçado da letra, que se chama elemento, feito com a pena sobre o papel’”. E a elegância e beleza dessa letra se assegurava a partir da agilidade de quem conduzia a pena. Os traços são únicos e carregam em si, características e qualidades do condutor. Talvez por isso o nome de caráter ou caractere. O escritor deixa rastros de si em sua escrita. Assim como o bailarino, ator ou artista circense deixa um pouco dele em cena, rabiscando o espaço com seu corpo. Talvez mais intencionalmente do que outros, ele responde ao mundo e às suas questões de forma corpórea. E por isso a sua pesquisa passa e atravessa o seu corpo, este como “plataforma, mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal...” (DIÉGUEZ, 2014, p.8). E essa escrita subjetiva perpassa não só pela cena, mas também pela pesquisa, ora através da mão e ora pelo corpo, quando as palavras não possuírem força para definir ou explicar. Como diz Contreras (2013, p.85):

Existe un residuo de la experiencia que habita en nuestro cuerpo individual y también en nuestros cuerpos sociales que es irreductible a la palabra. Los saberes del cuerpo son otros tipos de conocimientos que pueden ampliar, airear, expandir los horizontes epistémicos a los que la academia eurocéntrica nos ha acostumbrado.²⁶

Ou mesmo quando o corpo em seu devaneio necessitar de sintetizar e registrar-se na ordem das palavras como borda o artista Bispo do Rosário a frase tema de sua vida e obra: “Eu preciso destas palavras – Escrita.” (apud HIDALGO, 2009).

Por isso, a pesquisa em artes algumas vezes necessita visitar outros formatos de expressão para conseguir acompanhar aquele que conduz a pena, que realiza este movimento denominado *Ductus*²⁷. “Apropriar-se do mundo pela linguagem, aproximar-se das coisas, com o corpo, tê-las com o olhar e o pensamento” (FISCHER, 2005, p.137) e transitar neste corpo e, em uma batalha quase irreconciliável, trazer sentido, e direcionamento a essa mão, esse corpo que insiste em deslizar e se rebelar da forma.

Para isso, propus para aquele meu espaço de memória três tipos distintos de escrita, a fim de conseguir abranger minhas possibilidades de rabiscos. A escrita digitada, a cursiva e a

²⁶ Tradução: “Existe um resíduo da experiência que habita em nosso corpo individual e também em nossos corpos sociais que é irreduzível à palavra. Os saberes do corpo são outros tipos de conhecimento que podem ampliar, arejar, expandir os horizontes epistêmicos aos quais a academia eurocêntrica nos tem acostumado”

²⁷ Termo usado por Ginzburg (2007, p.162) “As qualidades que asseguravam o sucesso de uma letra chanceleresca cursiva no mercado escriturário eram, além da elegância, a rapidez no *ductus* (condução da pena)”.

corporal. Dentro de um processo no qual as palavras escolherão seu formato e o formato escolherá as ideias e impressões, ou seja, aquilo que será expresso seja digitado, caligrafado ou corporificado poderá ser o condutor da pesquisadora para uma ideia, ou que foi conduzido pela pesquisadora para expressá-la.

Imagem 10 - Livro tecido²⁸. (2016)



Fonte: Autora, foto de Doni Malta

Amo rabiscar, amo reescrever e descobri que não preciso apegar-me às minhas anotações. Elas são efêmeras. É por isso que anoto, registro em um tecido branco. Nunca será editado, nunca alcançará multidões, talvez nunca contribuirá para um pobre pesquisador que, como eu, busca material para pesquisa, mas é nele que me apego, que me rasgo, que me marco, que meu corpo se forma, que o corpo do texto se estrutura. É nele que sou e que vivo, pesquiso. Transfiro meu escritório, minha mesa, minha cadeira para o alto, para o risco, me arrisco. Não há conforto, mas me absorvo na vivência, experiência. Ali surge e ressurge, o método, a vida, o conflito. Arte, artista, pesquisa, docência, vida, não sei se posso separar, não sei se quero separar.

Escrevo no tecido para me tirar do ritmo, aquietar meus anseios. É delicado o traçado como antes, no uso da pena e do tinteiro. Não é automático como digitar, em que cada letra se coloca de forma simétrica e idêntica, o que é impossível com pincel em uma malha. Minha mão quer se apressar acompanhando meus pensamentos, mas a cada tentativa, um rabisco,

²⁸ Foto do tecido que uso para essa pesquisa, tirada no compartilhamento do processo realizado para a conclusão da disciplina Criação e composição (2º sem 2016).

uma falha que não se apaga com o *Backspace*, um borrão que não se conserta e uma palavra que pode nunca ser lida. Treina, irrita, disciplina. Faz parte do processo.

Lembro-me de quando estava na Escola Nacional de Circo (2008-2012) e treinava o tecido acrobático. O professor explicava o truque, os alunos sentavam ao redor do picadeiro e eu ansiosa esperava a minha vez. Quando chegava, me levantava, posicionava o meu corpo para a subida clássica, mas assim quando tocava o tecido, olhava para cima, parecia que de lá do alto vinha sobre mim uma mescla de sentimentos – cansaço, medo, desânimo, vontade de ter escolhido outra profissão. Acontecia o mesmo com os meus colegas, e suspirávamos tentando retirar do íntimo a força necessária para mais uma subida. Subíamos, nos enrolávamos como explicado pelo professor, para montar o truque, e depois sendo firmados apenas por uma mão ou uma perna, estávamos prontos para a queda. Confiar na minha memória quanto à explicação, no processo da montagem, no professor? Não tínhamos como pensar muito, afinal o tecido apertava e machucava a carne já tão maltratada, e então sem racionalizar soltávamos, dando piruetas no ar. Todo esforço era superado por essa sensação de liberdade, de enfrentamento de medos e da gravidade. E com essa adrenalina voltava para o arredor do picadeiro e esperava minha vez onde vivenciaria tudo novamente.

Essa memória veio de súbito à minha mente quando sentei frente ao tecido, para remendar estes retalhos de palavras tecidas. Não é diferente no ato da escrita. Os riscos são diferentes, mas a sensação de incapacidade de início ou continuidade são os mesmos. Por isso gosto de partir de uma memória, de uma sensação, ou até mesmo da ação, para que as palavras não venham descansadas e imóveis, mas venham suadas, vivas, ágeis e espertas. E assim sigo o fluxo, tento acompanhar, às vezes me perco, mas sempre sigo, até que minha mente diga: Basta!

Escrever com minha carne, com o que há de vivo em mim, meu material orgânico, tem sido um risco que decidi enfrentar. Sei sobre a possibilidade do uso da intuição e percepção como um método de pesquisa das artes, porém também reconheço que devo buscar um rigor nas relações que estabeleço como fonte. A necessidade de um cuidado diário no processo, uma limpeza mental para não cair no engano de minhas emoções. Mas como pesquisar arte sem deixar ser afetada pelo que é sensível?

Nunca quis uma dissertação que não se movesse primeiramente em mim. Que fosse automatizada por minha pressa de ser. E essa escrita, este livro tecido revela a essência do que pesquiso. Não pesquiso para mim, de forma narcísica, mas pesquiso entre eu e o outro. Por isso digito, para que não se morra no meu ventre, mas teço manualmente para que se entranhe

e a partir daí seja vivo, corporal e tenha o suor de uma pesquisa prática e os traços de um caractere.

Para isso, tento fazer de minhas linhas traçadas manualmente o meu rito. Do meu corpo sacerdócio santo, para que minha ancestralidade diga atravessando e afetando. Se na *Palavra* ação tudo se fez²⁹, eu simplesmente me reconecto ao passado e trago à memória o que foi esquecido, e assim me faço, refaço.

2.2 Rabiscos de um programa da desmontagem - Texto Tecido

Sou uma pessoa metódica e desorganizada, assim como a pesquisa artística pode se mover em uma desordem experimental. Não sei se tal mistura é possível e lógica. Apesar de não conseguir usar até o fim a mesma proposta de método, insisto em escolher ou formatar um para qualquer coisa que desejo fazer, como qual o melhor caderno e formato de anotações que devo usar para anotar registros de tal disciplina. Até que eu descubra, já comprei três cadernos, com pauta, sem pauta, empresarial (fato ocorrido em meu primeiro semestre do mestrado). Como organizar meu tempo: casa, marido, filho, mestrado, ensaios e treinos, lazer, coisas de mulher. Desisti de agenda e hoje tento fazer uma listinha por dia, já que no outro é certo que a mudarei. Mas amo sentar, planejar, organizar, por mais desorganizada que eu seja. E em uma dessas minhas centenas de listas esparsas, estava o programa da desmontagem - Texto Tecido.

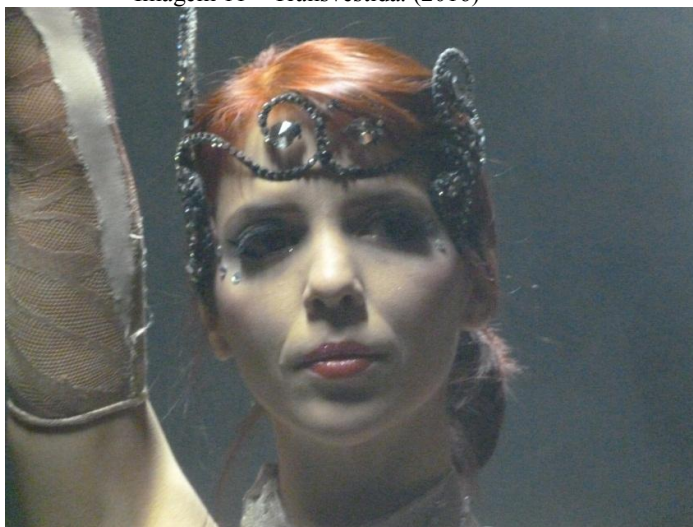
2.2.1 *Transcrição da memória para o corpo*

Para essa pesquisa, mais importante do que o resultado final, é a trajetória percorrida até ele. Escrevo aqui o processo de como cheguei até ao programa de desmontagem no Espaço de Memória Pessoal.

As amarrações do tecido foram pensadas, para que houvesse possibilidades de transições, tanto nas formas utilizadas para o tecido, quanto para a questão de transitoriedade das memórias ou dos tempos onde elas aconteceram.

²⁹ Referência sobre a criação a partir da Palavra (João 1.3, 1993, p. 99)

Imagem 11 – Transvestida. (2016)



Fonte: Autora, foto de Fabiano Barauna

Transvestida de circense, com um figurino sucateado pelo uso, permaneço ali, frente à malha na vertical em postura de agradecimento de picadeiro, e sobre mim, imagens de memórias do ofício, um tempo marcante e único da formação da prática na lona e da teoria do picadeiro.

Ao fim das imagens minhas de apresentação projetadas na parede, o figurino ou costume como é chamado é retirado e assim, fico eu, de meia americana costurada e remendada e roupas de baixo de cor nude para não destacar, para evidenciar o brilho que se esvai, como se me despisse daquele momento para uma nova fase da minha vida.

Coloco dois pesos de academia no ventre que somavam 4 kg, ou metaforicamente 3,740 kg, peso de meu filho ao nascer. Pensei nessa alternativa, para experimentar fisicamente o que seria essa diferença no corpo em relação com o tecido e, que remete à maternidade. Como eu subia no tecido com esse peso a mais, eu também percebi que não poderia fazer com leveza a subida e que trazia um desconforto interessante para minhas sensações. O que dá força, também pesa, ou porque pesa dá força. Subo exaustivamente na malha (material usado para a modalidade) e assim escorrego para a rede.

Deitada dentro dessa rede retirava o peso e começava a me balançar cantando a música “Se essa rua”, a música que cantava para meu filho dormir. Ao som dessa cantiga de criança ouvida como filha, cantada como mãe, sou embalada e emalo o anjo que roubou meu coração. O balanço ia ficando mais alto aumentando a intensidade, tanto da música quanto da respiração. Silêncio! O seu sono, era o momento que eu tinha para além da maternidade, onde

ainda hoje eu consigo desenvolver minhas pesquisas artísticas e acadêmicas, por exemplo, nesse momento que escrevo esse texto ele está dormindo no quarto ao lado.

E nesse espaço apertado do tempo, transito da maternidade para a pesquisa, da prática para a escrita, da malha para a cadeira. Transações nada estáveis e tampouco duradouras. Em uma ação de transferência da rede para a cadeira também amarrada no tecido, experimento posições não muito confortáveis em uma cadeira de ferro. Essa cadeira é a que eu utilizo na outra modalidade circense que realizo o Arame fixo. Em cima de um cabo de aço eu a equilíbrio sentando, ou ficando em pé nela. Neste caso, ela além de me remeter à memória da modalidade na qual eu comecei a trabalhar no circo de lona, também me traz a menção do desequilíbrio e da instabilidade que é para mim a transição da prática para a escrita da dissertação.

Então de volta à rede, iconografias de memórias de mãe e filha (fotos minha com minha mãe), filha-mãe, mãe e filho, ao som de “Coração vagabundo” (Caetano Veloso), rabiscam o vertical junto com a artista que agora atravessada por experiências e vivências tenta se redescobrir na malha. Após o nascimento de meu filho, não só pelo motivo da maternidade, fiquei pouco mais de um ano sem atuar como circense. Essa música faz parte do espetáculo de circo e teatro da Cia Cartas³⁰: “Auto dos altos”. Nela eu realizo um número de Arame fixo como Maria mãe de Jesus, no momento da perda de seu filho. Com ela ao fundo, eu realizo alguns movimentos adquiridos no meu tempo de experimentação com o meu filho. Os movimentos foram tirados especialmente do contato dele com o tecido.

Fazendo o caminho inverso, volto para o tecido na vertical. Uma narração gravada, de textos transcritos neste capítulo é colocada, enquanto em uma postura de cabeça para baixo eu tranço o tecido abaixo de mim, já escrito com textos da minha pesquisa.

Desço do tecido, o lanço como um pêndulo, remetendo a ação do meu filho em um de nossos encontros no espaço de memória de simplesmente jogar o tecido. Essa ação, que no momento me irritou pelo fato de eu querer movimentos mais acrobáticos de sua parte, me fez refletir muito sobre meu próprio tema de pesquisa. Por isso, ao fim da desmontagem repito a ação com um último movimento ensinado por uma criança, de simplesmente jogar a malha branca. E grito como ele: “Peguei!” Deixando a malha trançada em um movimento pendular para quem quiser também pegar o fato de que não somos um eu, mas vários construídos e reformulados por relações.

³⁰ Companhia de artes que faço parte. Fundada em maio de 2015 na cidade de Uberlândia. Formada por artistas de diversas regiões do Brasil e variadas formações, trabalha com Circo, teatro, dança e música.

Essa minha vivência no tecido foi essencial para iniciar um processo prático de algo que ainda estava apenas no campo das ideias. Ela em si, não é o objeto principal dessa pesquisa que propõe uma experimentação pedagógica da arte do risco. Mas entendo que para um melhor ensino, o professor tem que estar habituado em sua matéria, e assim, vejo como parte fundamental o sentir em meu próprio corpo essa transferência de memórias sensíveis, para ações realizadas no risco do tecido.

Porém, há também um árduo labor em me despir daquilo que tanto me toca e me move em minha pesquisa, da questão que me permeia a fim de criar espaços de conexões a um material que está além da pessoa que questiona. Alcançar outros, que em muitos casos ainda nem se questionaram sobre tal processo, mas que merecem ter uma nova opção de aprendizagem, de conhecimento. Afinal, para isso nos deleitamos em nossos questionamentos, para fazer andar o conhecimento sem presunção de novidades, mas com o anseio de dar prosseguimento àqueles que se fazem hoje plataformas de novos curiosos pesquisadores.

É necessário um tempo; tempo em que o olhar da pesquisadora quer ir além do sentimento da intérprete e procura o devido distanciamento de seu objeto de investigação, ao mesmo tempo em que a intérprete ‘veste a pele’ do que tem a mostrar (SÁNCHEZ, 2010, p.49).

3 MEMÓRIAS ENTRE-LAÇADAS: O Tecido Acrobático no contexto de formação de artistas cênicos

Após esse primeiro ateliê em que experimentei em meu próprio corpo a pesquisa no espaço vertical a partir de memórias e vivências pessoais da maternidade, passei a me questionar: o que seria estar como observadora desse processo em outros? Quais memórias outros corpos, com vivências distintas trariam para um espaço vertical coletivo e, em que eu enquanto orientadora precisaria estar sensível para direcioná-los?

A disciplina optativa oferecida ao curso de graduação em Teatro da UFU, também contou com alunos oriundos de outros cursos tais como: Artes Visuais, Psicologia, Filosofia. Dos dezesseis alunos matriculados, apenas dois haviam tido um contato prévio com o aparelho.

Na primeira etapa deste segundo ateliê, apliquei jogos para o aquecimento além de improvisação no tecido em suas diferentes amarrações, para ter mais de uma opção de experimentação no aparelho.

Depois, na segunda etapa, propus ao aluno trazer objetos pessoais e/ou memórias de sua história para o espaço de improvisação, para que “... o olhar do investigador também passe por seu corpo, suas emoções e seu fazer.” (TELLES, 2008, p.23). Além disso, propus também uma pergunta-memória feita no início de cada aula, quando o aluno pôde colher um dado de seu passado para a transposição no tecido. Em todos os encontros foram colhidas impressões e sugestões apontadas pelo artista/ pesquisador, como um diário de bordo.

A partir dessa estrutura de aula, com o material adquirido através dos jogos, das improvisações e experimentações no Tecido, foram criadas pelos próprios alunos partituras de movimentação no e com o Tecido.

A malha era a mesma, a técnica em muitos momentos também, mas os elementos propositores de movimentos, os corpos e suas experiências anteriores eram, indiscutivelmente, diferentes. Nos momentos em que desejei alcançar resultados rápidos e estimulantes para quem está iniciando no circo, oferecendo a eles figuras da cartilha antes mesmo de se aproximarem do tecido em uma pesquisa pessoal, burlei minha própria pesquisa. Em outros percebi que se não voltasse atrás em minhas convicções na possibilidade de alcançar movimentos acrobáticos apenas a partir da improvisação, iria paralisar em um lugar utópico e distante da prática circense que não era a proposta.

Passei então a questionar em que lugar na minha pesquisa se encontrava a cartilha de truques. Inicialmente pensava que não passaria por ela e estimularia apenas movimentos

improvisados e pessoais dos alunos. Mas no decorrer das aulas percebi que para muitos o fato de estarem suspensos na vertical, era um estado deveras extracotidiano e que era necessário um ponto de apoio para que eles tivessem de onde partir em suas pesquisas no tecido. Selecionei alguns dos truques, possíveis de realizar algumas evoluções para se aproximarem do sensível.

A cada encontro eu saía com algumas respostas e várias perguntas. E por se tratar de improvisação, muitas vezes ia com um plano de aula pronto, mas já na pergunta memória inicial, que explicarei adiante, eu alterava boa parte dos exercícios.

O que me inquietava inicialmente é que eu não tinha um método em que pudesse apoiar todos os exercícios e jogos, eu tinha um lugar do qual queria me aproximar, o sensível na técnica objetiva, e uma ideia de caminho que eu poderia percorrer, as memórias, a improvisação, o espaço horizontal e vertical. Em um dado momento, aquietei minha alma, e fui rememorando exercícios vivenciados na graduação, nos cursos e oficinas que realizei, enfim, fui buscando em minha bagagem de mão os recursos necessários.

Procurei em Grotowski alguma ajuda por saber de seu interesse pela técnica corporal, me surpreendi com sua sensibilidade e busca pelo sensível, e em uma leitura, quase que meditativa sugerida por uma das disciplinas do curso. Encontrei um alento para minha preocupação:

Então o método – enquanto sistema – não existe. Pode existir apenas como desafio ou chamada. E não se pode prever exatamente qual será a resposta de uma outra pessoa. É muito importante estar preparado para o fato de que a resposta dos outros será diferente da nossa. (GROTOWSKI, 2001, p. 7)

Minha intenção para tal disciplina, que se configurou em um ateliê, não era realizar quedas bem executadas, movimentos virtuosos e alinhados. Eu gostaria de ver corpos vivos, respirações e suspiros, sensações. E o que presenciei foi além do que esperava. Enxerguei histórias, compartilhamos memórias, medos, infância, lágrimas, depoimentos e abraços, esses que mais me afeiçoaram.

Depois dos primeiros encontros, pincei dos exercícios usados, aqueles que mais me interessaram e me aprofundei neles. Precisava ter uma margem segura, para que as memórias tivessem como correr fluidamente. Visitamos alguns exercícios da cartilha, para que o corpo pudesse ser encontrado no tecido, e a partir de então se soltar. Como diz Grotowski (2001, p. 15): “É preciso definir ‘daqui ali’, as margens que criam aquele ‘entre’. E esta é a partitura. Então o ator não está condenado a pensar continuamente ‘o que devo fazer’. É mais livre,

porque não recusou a organização”. Em outros momentos foi a improvisação que aproximou o corpo da cartilha, percebi, então, que quando se encontra esse outro percurso, o praticante da técnica apreende o movimento e torna mais orgânico/sensível o truque ou a figura no tecido.

Entendi que para um andamento mais fluido da aula, eu não poderia naquele momento abandonar a técnica, pois ela tinha o seu lugar na preparação tanto corporal quanto emocional para o aluno, já que este precisava de uma segurança para se aventurar no risco. Mas ela nem sempre era o caminho mais fácil para algumas pessoas em sua relação com o tecido, e percebia isso quando em alguns jogos, a resposta de alguns era bem mais rápida, surpreendendo até o praticante de suas possibilidades corporais. Busquei, então, a transição e o equilíbrio entre técnica e espontaneidade:

Esta contradição entre a espontaneidade e precisão é natural e orgânica. Estes dois aspectos são os polos da natureza humana, por este motivo, quando se cruzam, completam-nos. Em certo sentido, a precisão é o campo da ação da consciência e a espontaneidade, o do instinto. (GROTOWSKI, 2001, p. 13 e 14)

Adiante apresento o plano básico que adotei para as aulas como trajetória para alcançar esse corpo sensível dentro da prática e do ensino do Tecido Acrobático.

3.1 Programa das aulas

Os encontros tiveram um programa parecido, modificando apenas os jogos estimuladores. Iniciava sempre com uma Pergunta Memória aos alunos. Essa era a base para o restante da aula, a partir dela o praticante poderia conduzir sua improvisação e seu caminho, e em alguns jogos eu a acionava. Apesar de ser uma memória acolhida individualmente, pela pergunta ser geral, eu conseguia ter uma unidade na condução dos alunos, e no momento da improvisação o outro e sua narrativa corpórea, tornava parte integrante da memória reelaborada no presente de cada participante.

Após uma roda de respostas dos alunos sobre a Pergunta Memória, íamos para o que é fundamental na prática do risco independente da metodologia de ensino e/ou pesquisa, o aquecimento. Este era organizado dependendo da proposta da aula. Poderia ser mais lúdico ou ginástico, de qualquer forma todos os exercícios visavam principalmente o aquecimento das articulações e a ativação da musculatura.

O terceiro e quarto momento podiam ser variados também dependendo do resultado que estava procurando encontrar no dia. Iniciava com a técnica da cartilha, ou o que era mais

comum, partia da improvisação. Mas sempre proporcionava esses dois momentos. Finalizávamos com um alongamento geral do corpo, e uma roda de conversa sobre o encontro onde anotava as impressões dos alunos.

A seguir descrevo alguns exercícios que nos acompanharam nesse processo. A maioria busquei da minha própria experiência na graduação em Interpretação pela UNIRIO e foram reformulados por mim para atender à demanda da pesquisa. Alguns utilizo nas aulas que ministro de Tecido Acrobático. E ainda outros, como o movimento de ondulação e eclosão de Lecoq, retirei de minhas leituras para o mestrado.

3.1.1 Perguntas memórias

Tais perguntas serviam como gatilhos da memória. Sempre eram feitas no início da aula, e os alunos compartilhavam suas respostas, buscando o máximo de detalhes, a fim de formarem uma imagem concreta para eles. Não eram perguntas aleatórias apesar de não saber para onde nos levariam, mas as fazia no intuito de buscar algo que movesse no corpo. As memórias eram respondidas com palavras e depois traduzidas para o corpo.

a) qual memória me descreve hoje?

No dia 2 de agosto de 2016 iniciei as aulas com uma apresentação a partir de uma memória pessoal e familiar. Através dela pude perceber alguns medos, traumas, características, como ousadia, coragem. Reações de familiares como pais dentro de uma situação de acidente e como isso pode interferir nas reações pessoais frente a uma situação de possível risco, além disso, pude também perceber uma atmosfera que foi se formando de relaxamento diante de um momento tenso como de uma apresentação. O circo remete muito a memórias e imaginários da infância, mas o corpo adulto carrega em si histórias, medos e limites. A partir dessa pergunta, foi possível acionar durante o programa do encontro, através de exercícios, riscos assumidos enquanto criança, e possibilidades corporais esquecidas.

b) qual o corpo que me marca?

Descrição do primeiro corpo que veio à mente. Estes falam de nós, de nossos desejos ou receios de semelhanças. Alguns possuem uma expressividade em si. São muito alongados ou pouco flexíveis, habilidosos e potencializados por algum exercício. Possuem marcas de acidentes ou do tempo. Criam imagens como bonecos de Olinda, possuem velocidade própria, muito rápida ou lenta. Podem ser demasiado magros, ou

lutar constantemente contra a balança. São pais, bisavós, professores, companheiros, crianças, adultos ou velhos. Presentes ou ausentes, com apenas esboços de memórias. São imagens ou sensações de toques. E foi incrível vê-los pela fala, mas ainda mais pelo corpo que tentava explicá-lo e o expressava sem perceber, criando uma imagem sobreposta no corpo que narrava.

Após a resposta, pedi aos praticantes que se deitassem e pensassem sobre a relação deste corpo com o próprio e que depois de um tempo se movimentassem a partir dele. Durante o encontro em dados momentos retomei a memória para que eles experimentassem o que seria este outro corpo agora impresso em si, no tecido. O esforço físico juntamente com o risco trazido pelo tecido inibia o corpo reelaborado. E só em um estado de conforto ele aparecia novamente. Mesmo assim, a tentativa de outra expressividade do seu corpo, trazia uma nova relação com o tecido e camuflava a aparência de um corpo exausto pela técnica.

c) qual a música que me afeta a memória?

Poderia ser cantada ou tocada. Cada um escolheu uma música, eles experimentavam os movimentos da cartilha e os desenvolvidos a partir da improvisação percebendo como aquela música afetava o seu espaço de memória composto pelos movimentos escolhidos. As imagens que a música criava, ajudavam na composição de novos movimentos ou interpretação dos já estabelecidos. Mas também teve o relato de uma aluna que não gostava de cantar, cujo movimento no tecido e a força para executá-lo deram o suporte que ela precisava para a música cantada. E foi um dos momentos de maior expressividade dessa aluna durante o curso.

d) qual abraço que me marca?

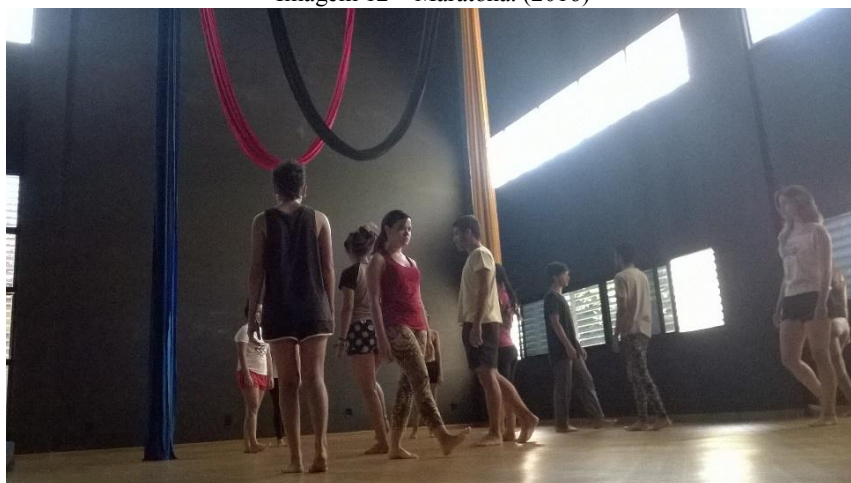
Essa foi a pergunta memória que inspirou o compartilhamento final. Penso ser pelo fato da relação com uma ação que envolve um toque sensível, e por isso possui maiores possibilidades de expressão física. Eles relataram também detalhadamente onde, quando e como foi esse abraço. Eram abraços de despedida, de encontro. Abraços de consolo ou de confissão. Físicos ou espirituais. De familiares, amigos, companheiros. Rápidos ou prolongados, com lágrimas ou com sorrisos. Enquanto propositora, não me ocorreu a possibilidade de afetar tanto as emoções a partir dessa pergunta, como ocorreu. Por isso, parti logo em seguida para um trabalho físico com

este abraço, para que as emoções fossem canalizadas e não interrompessem um fluxo criativo.

3.1.2 Aquecimento

Esse momento tinha como objetivo aquecer em especial as articulações e ativar a musculatura. Os exercícios eram escolhidos a partir da programação seguinte. Poderia ser de caráter mais lúdico para prepará-los para a improvisação ou mais técnico, caso fosse trabalhado mais a técnica do tecido. De qualquer forma para as duas opções eles tinham o mesmo objetivo.

Imagem 12 – Maratona. (2016)



Fonte: Autora

Essa parte do programa também poderia ser dividida em três, de acordo com o foco do exercício:

a) aquecimento das articulações:

- dança pessoal: Com uma música de fundo, eu propunha a imagem deles em um lugar particular (por exemplo, no banheiro), onde eles poderiam realizar uma dança pessoal sem julgamento. Com eles parados e de olhos fechados, a dança iniciava nos dedos dos pés e ia subindo à medida que eu ia nomeando alguns outros pontos de articulação, até refletir no corpo inteiro quando eles abriam os olhos e se deparavam com outros corpos dançantes que poderiam interferir em suas danças. Depois de um tempo de trocas de movimentos, formava-se uma roda onde, no centro, duas pessoas se desafiavam dançando.

Em geral a turma era tímida. Em vários momentos tive que intervir para dar continuidade ao exercício para que novos padrões de movimentos surgissem. Por isso cheguei a pensar em retirar este exercício, mas me parecia uma boa oportunidade de desenvolvimento corporal, juntamente com um aquecimento lúdico das articulações. Para minha surpresa, foi um dos exercícios propostos mais citados pelos alunos nos trabalhos escritos;

- maratona³¹: Em pé, espalhados pela sala, partindo do repouso eu contava até 10, onde o 0 era uma caminhada bem lenta e o 10 era o máximo que o corpo poderia atingir em uma corrida. Ao chegar no 10, retornavam ao estado de repouso, mas com o movimento interno latente, e depois de forma decrescente eles retomavam o exercício, dessa vez sem que eu contasse. Eles precisavam estar conectados entre eles e o espaço. Era um bom exercício para aquecimento, ao mesmo tempo em que trabalhava a concentração e percepção do outro;

- inventário do corpo: Deitados no chão propunha uma investigação pessoal de pontos de tensão e relaxamento, levando-os a reconhecerem o estado do corpo através dessas tensões. Iniciava com uma movimentação a partir das articulações desde o nível baixo até o nível alto (deitados no chão até a posição em pé) usando apoios ou alavancas a partir do chão. Então, pedia que diminuíssem a amplitude do movimento até ficar somente a intenção e o andar cotidiano individual.

b) alongamento:

- saudação ao sol: Peguei emprestado da yoga esse exercício, pois ele aquece o corpo todo em apenas alguns movimentos.³²

É uma boa forma de condicionar o corpo todo, desenvolvendo força, flexibilidade, fluidez e coordenação. Este exercício serve para lubrificar as juntas e aquecer os músculos; melhorar a circulação, reduzir a letargia e ajudar no combate à depressão. (NAPPER; ROBINSON, 2002, p. 200)

- alongamento em dupla: No fim da aula, passava alguns alongamentos, para ampliação da flexibilidade, por já estarem com o corpo aquecido. Aplicava-os em duplas para que se conseguisse uma maior amplitude. Mas quando a aula era um pouco mais intensa no quesito do esforço físico, o alongamento tinha como objetivo o relaxamento do corpo.

³¹ Exercício proposto pela professora Mara Leal, na disciplina oferecida pelo programa de pós-graduação em Artes cênicas da UFU: Tópicos especiais em performance.

³² Para ver a descrição do exercício combinado *Saudação ao sol*, ver: NAPPER; ROBINSON, 2002, p. 200-203.

c) preparação física:

Apesar de gostar de trabalhar a preparação física no próprio aparelho, como era uma turma de iniciantes, na qual a maioria ainda não subia no tecido, precisei aplicar uma breve preparação no solo, a fim de se ter uma maior consciência do corpo e de onde acionar a força. Buscava também trazer o lúdico quando possível na preparação.

- fruta no pé: Em roda e em quatro apoios, cada um fala uma fruta, e com a imagem de “roubar” a fruta no quintal do outro passando por debaixo da cerca, faz um mergulho hiperestendendo a coluna e depois volta a partir do quadril (trabalho de flexão do braço e alongamento);

- abdominal invertida: Deitado, flexiona-se a perna estendida para cima do corpo, distanciando uma da outra, até tocar com o pé no chão. (exercício preparatório para a invertida no tecido);

- sustentação pelo centro: Sentado, apoiado apenas pelo quadril, sustentar os membros superiores e inferiores. A sustentação dos membros e a busca pelo equilíbrio requer um trabalho abdominal importante para a prática da modalidade;

- pranchas: Em dupla, um deita com o corpo estendido enquanto o outro pelo ombro ou pelos pés o levanta como uma prancha, sem que este retire a outra extremidade do chão;

- joão bobo: em círculo, um permanece no centro estático e de olhos fechados, enquanto os outros devagar empurram o companheiro para a mão de outro. Ideal para trabalhar a confiança necessária para a modalidade;

- carregar no alto: Um deita enquanto os outros o levantam e atravessam a sala com ele em cima, como uma prancha. Além de trabalhar a força de quem carrega, trabalha postura e sustentação, e também a confiança de quem é carregado.

d) ginástica acrobática: Para uma melhor consciência e compreensão do corpo no tecido, é fundamental que o praticante passe por alguns exercícios de acrobacia no solo.

[...] nas atividades de solo são experimentados grande parte dos processos sensoriais presentes nas demais formas de acrobacia [...] a acrobacia de solo funciona como uma espécie de laboratório sensorial, pois nela estão presentes as mais diversas formas de alteração dos sentidos. (ALMEIDA, 2008, p. 258)

Por isso, em todas as aulas eu aplicava a ginástica acrobática, até como um recurso de aquecimento para o corpo. Já na primeira aula eu passei o rolamento, como um primeiro contato com um elemento básico do circo:

- rolamento simples para frente (cambalhota ou cambota): Perguntei, como provocação, se alguém nunca experimentou o movimento na vida. Como esperado a resposta é não, então a partir da resposta e do entendimento de que o corpo também traz consigo memórias, encerro logo a questão “eu não consigo” tão comum em adultos. Partindo do pressuposto de que, apesar de todos já terem realizado, todos precisam aprender, para não haver intimidação e, assim, com este movimento simples eu percebi possibilidades ou/e limitações corporais. É a acrobacia mais básica e fundamental para quase todas as modalidades do circo: é por meio dela que faço uma queda “no” tecido, ou me protejo de uma queda “do” tecido. Fiz uso de variações, como rolamento ritmado (um atrás do outro, continuando o ritmo), mas sempre passava o rolamento no início da aula;
- escorpião: Educativo para parada de dois apoios. Com o apoio das duas mãos no chão, sem chegar a vertical, o aluno lança uma perna para cima e a outra em seguida dando um leve chute uma contra a outra;
- parada de três apoios: Pensando não no movimento final, mas no processo até à sua chegada. Apoiado com a cabeça e com as duas mãos que formam um triângulo no chão, eleva-se as pernas em uma parada;
- parada de dois apoios: com meu apoio, a pessoa fica na posição da parada de mãos, e depois realiza o movimento de rolamento para frente;

Pedi para que escrevessem um texto ou que achassem um que falasse sobre memórias, ou alguma coisa que estava sendo trabalhada nas improvisações. Na parada de dois ou três apoios pedia para que eles falassem o texto, e vissem como a posição o afetava.

3.1.3 Cartilha de Tecido Acrobático

Como dito, inicialmente a minha questão era se seria possível traçar um percurso pedagógico para o tecido acrobático sem passar pelo que denominei cartilha. No decorrer da disciplina, e possivelmente pelo tempo reduzido a uma manhã, em 16 encontros, percebi que seria inviável não passar pelo básico da cartilha. Para que houvesse maior fluência no andamento das improvisações e transcrição destas para e no tecido, era necessário uma base, um lugar seguro.

Por isso destinei um período da aula para ensinar a técnica básica do tecido acrobático. Nesse período ensinava alguns truques da cartilha que considerava passíveis de serem reelaborados à medida que experimentássemos os exercícios propostos de improvisação. Registrarei aqui apenas aqueles que ainda não foram citados no primeiro capítulo:

a) tecido vertical:

- esquadro: Com um nó feito no tecido, coloca-se os dois braços dentro dos dois tecidos e com uma alavanca realizada pelo braço, faz um rolamento com a perna aberta, ficando de cabeça para baixo;

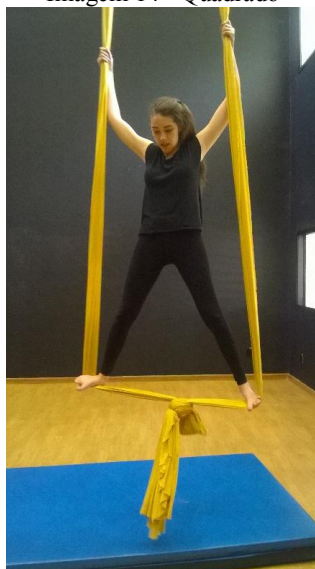
Imagem 13 - Esquadro



Fonte: Autora

- quadrado: Sentado como em um balaço sobre o nó, segurando os dois tecidos que se abrem na lateral, suspende o corpo ficando em pé sobre o nó. Abre as pernas e os braços, formando um quadrado no tecido;

Imagem 14 - Quadrado



Fonte: Autora

- casulo: Na Chave de pé³³ ou Trava *Lock*, abre-se o tecido colocando o corpo entre as duas partes do dele, uma delas posicionada nas costas e a outra à frente. Com as duas mãos abre-se o tecido atrás até que cubra o corpo, então abre-se o tecido à frente. Desce até chegar à posição de cócoras, formando um casulo;

Imagem 15 - Casulo



Fonte: Autora

³³ Ver explicação da Trava *Lock* na página na página 20.

-lateral: Na Trava *Lock*, coloca-se a perna esquerda entre o tecido e a perna direita dobra até chegar à posição de cócoras, inclina-se para a esquerda, fazendo uma trava do quadril e o tecido;

Imagem 16 - Lateral



Fonte: Autora

- grega: A partir da Chave de cintura³⁴ enrola o tecido restante abaixo do corpo três vezes na perna esquerda. Inclina o corpo levemente para esquerda ficando de cabeça para baixo. A perna direita passa à frente do tecido quando prende a curva do joelho no tecido acima do corpo. Pega o tecido enrolado na perna esquerda, puxa-o trazendo o pé em direção à cabeça;

Imagem 17 - Grega



Fonte: Autora

³⁴ Ver explicação da Chave de cintura nas páginas 21 e 22.

- espacate: Com o tecido aberto enrola-o nas pernas três vezes. Segurando os dois tecidos, suspende o corpo e encaixa os pés na alça que fará no tecido abaixo desses. Abra as pernas na tentativa de formar um ângulo de 180° em relação ao solo;

Imagem 18 - Espacate



Fonte: Autora

- escorpião: Com o tecido aberto, suspende o corpo e enrola o tecido como uma espiral³⁵ nas duas pernas três vezes. Com o corpo entre o tecido, faz uma flexão à frente e segura o tecido abaixo dos pés. Sobe as pernas até que passe o corpo, flexionando-as em uma leve queda, trazendo os pés em direção à cabeça;

Imagem 19 - Escorpião

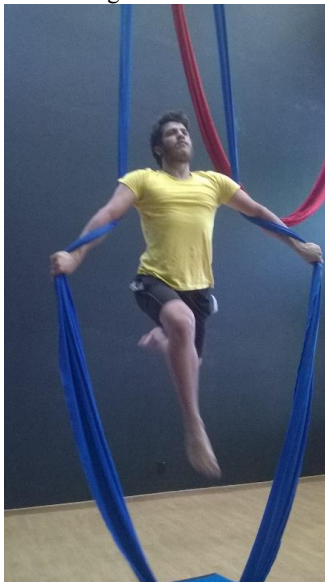


Fonte: Autora

³⁵ Ver explicação de Espiral na página 23.

- cristo: Em posição de subida clássica³⁶, abre os tecidos e coloca o corpo entre eles, afastando o quadril do tecido, abre-se um espaço onde passam os braços enrolando-os, os pés se soltam da posição clássica, e abre-se os braços;

Imagem 20 - Cristo



Fonte: Autora

b) tecido rede:

- meia lua: Deitado como em uma rede, mas com o tecido fechado, coloca-se o pé direito em cima e o esquerdo em baixo, busca-se o equilíbrio;

Imagem 21 - Meia Lua



Fonte: Autora

³⁶ Ver Sobre subida clássica na página 18 e 19.

- prancha: A partir da Meia lua, estica se o corpo, empurrando os pés contra o tecido. O abdômen deverá estar bem firme para que o corpo sustente a posição de uma prancha;

Imagem 22 - Prancha



Fonte: Autora

- sonequinha: Partindo da posição da meia lua, infiltro com o pé esquerdo entre o tecido e a perna direita que se prende no tecido com a curva atrás do joelho, quadril vai para o lado direito do tecido enquanto a cabeça para o esquerdo, fazendo um contrapeso.

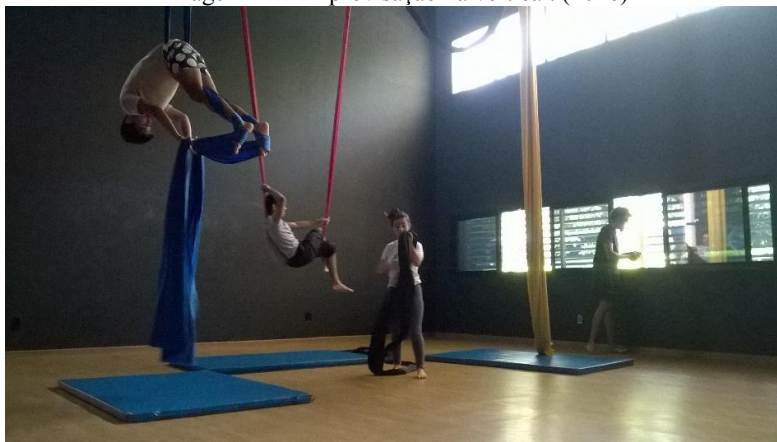
Imagem 23 - Sonequinha



Fonte: Autora

3.1.4 Experimentações no Tecido

Imagem 24 – Improvisação na vertical. (2016)



Fonte: Autora

Nesse momento da aula, usei alguns jogos de improvisação e experimentação do corpo a fim de um contato mais lúdico ou investigativo no tecido. Fazendo uma comparação com as aulas que já ministrei, nas quais trabalhava apenas com a cartilha, pude perceber um desenvolvimento mais rápido quanto ao enfrentamento dos medos e a consciência do movimento no corpo.

Experimentação do corpo

- ginástica dramática. Pegando emprestado de Lecoq (2010), proponho o exercício de *Ondulação e Ecloração*:

Ondulação: continuando o trabalho de aquecimento, agora dando um foco maior na coluna e no desenvolvimento de uma consciência da ondulação necessária do corpo para qualquer movimento de deslocamento inclusive na subida clássica do tecido. Para adaptar à minha proposta de trabalho com a memória e acessar o imaginário dos alunos, denominei esta sequência coreografada de Linha do tempo.

[...] quatro grandes atitudes de passagem: o corpo para frente, o corpo no zênite, o corpo para trás e o corpo compacto. Peço aos alunos que adotem sucessivamente essas atitudes; depois dentro desse percurso físico, que sintam as diferentes passagens das idades da vida: a infância, a idade adulta, a maturidade, a velhice. A posição do corpo para frente, com a lombar arqueada, a cabeça levada adiante, nos sugere um estado de infância, à imagem do Arlequim. A atitude do corpo vertical remete à máscara neutra, à maturidade do homem em sua idade adulta. O outono da vida, período de digestão, faz-nos passar para trás do eixo vertical, recolhidos. É a

idade do recolhimento! Enfim, na velhice nos dobramos para reencontrar o feto. (LECOQ, 2010, p. 120)

Eclosão: A extensão e recolhimento por meio de uma eclosão partindo do centro do corpo até sua extensão máxima e de equilíbrio, propondo uma reflexão do corpo para o tecido acrobático o qual, em todos os truques de quedas, requer essa passagem, o momento em que, recolhido, eu me preparo para o início da queda que, geralmente parte de uma extensão e finaliza em um novo recolhimento.

[...] a eclosão desenvolve-se a partir do centro. No começo trata-se de uma atitude compacta no solo, com o corpo ocupando o menor espaço possível, para chegar no fim do movimento em “cruz alta”, em pé, pernas e braços abertos, esticados, mais alto do que a horizontal. A eclosão consiste em, sem ruptura, passar de uma atitude à outra, cada segmento do corpo agindo no mesmo tempo. Os braços e as pernas chegam simultaneamente em posição estendida, sem que nenhuma parte do corpo preceda outra. A dificuldade é encontrar precisamente esse equilíbrio e essa dinâmica sem obstáculo. Muitas vezes, o alto do corpo chega antes do braço, simplesmente porque as pessoas pensam mais nessa parte do corpo. A eclosão é uma sensação global a ser descoberta, que pode ser realizada em dois sentidos: em expansão ou em concentração. (LECOQ, 2010, pp. 120-121)

- árvore: Em duplas, sugiro um exercício de manipulação do corpo do outro, no qual um deitado recebe a ação de manipulação das articulações, uma pesquisa de ambos sobre as possibilidades de movimento, amplitude e trava/apoio. Quando todos passam pela vivência passo para outro exercício a “Árvore”, no qual a pesquisa da articulação enquanto trava/apoio continua. Nesse momento um se posiciona como “Portô”, que para o circo é aquele que suporta o “Volante”, que é quem sobe e direciona o exercício. Em um leve *pliê* do Balé, e com o “centro” de força ativado (Abdômen) o Portô se posiciona para que o Volante experimente se suspender neste por meio das travas e apoios proporcionados pelas articulações. É um exercício simples, porém que necessita de concentração, força e equilíbrio. Ele desperta possibilidades de apoios no tecido acrobático, além de uma consciência do centro ativado;

- apoio no tecido: Peço que eles experimentem se apoiarem sustentando-se no tecido a partir das articulações. Em grupo eles pesquisam possibilidades além do apoio, de amarrações a partir do tecido. Esse exercício possibilitou o entendimento de como acontecem as travas a partir das articulações. Peso/contrapeso, apoio no e contra o tecido. Algumas experimentações se aproximaram muito de algumas chaves da cartilha, como a Chave de cintura. Uma das alunas enrolou o tecido em uma das pernas, suspendeu o corpo

pelo braço. Pedi a ela que tentasse virar o corpo pressionando com o tecido. É uma chave cujo aprendizado, dependendo do aluno pode demorar até quatro aulas, e ela se aproximou bastante da execução a partir de uma pesquisa pessoal;

- pique-alto: Sendo que os piques eram os tecidos e o companheiro. Alguns dos alunos que ainda não tinham conseguido subir ou se sustentar no tecido, tiveram maior facilidade para executar devido à brincadeira.

b) improvisação: Trajetória de imagens

- narrativa corpórea: Pedi aos praticantes que experimentassem brincadeiras com os tecidos amarrados e com um tecido solto. Os tecidos estavam com um nó possibilitando um formato de balanço.

Iniciaram de forma técnica e, em seguida, foram se soltando. Surgiram alguns movimentos da cartilha durante a improvisação como a invertida e o casulo. Interferi para que aproveitassem também o tecido solto. As músicas de ciranda trouxeram um ambiente de infância. A possibilidade que o tecido traz de uma rede ou balanço também ajudou muito na imersão da ideia da infância. Os alunos tiveram uma maior facilidade para subir no tecido durante as brincadeiras, do que no momento de aprendizagem da técnica.

Em seguida, pedi aos alunos que escrevessem registrando sensações e memórias³⁷. Alguns escreveram palavras soltas como: Medo, alegria, liberdade, enquanto outros descreveram de forma mais técnica as ações realizadas. Outros partindo das sensações criaram imagens:

Me senti um pássaro, foi como se estivesse voando... Uma grande sensação de liberdade, o balanço do tecido é muito suave. Em um momento coloquei o tecido em volta de mim e parecia um casulo ou abraço, muito gostoso. E ver os meus colegas se divertindo e brincando me deixou feliz e tranquila. **(Carla)**

Um louva “Deus” subindo pelo galho.
Balança o vento;
Balança o corpo.
Como um louva Deus subindo o galho. **(Mariana)**

- cômodo: Após o aquecimento, pedi aos alunos que deitassem espalhados no espaço, fechassem os olhos e seguissem a trajetória narrativa que fui traçando, criando suas próprias imagens baseadas nas memórias. Pedi que entrassem em um corredor escuro onde encontraram uma porta. Depois de um tempo analisando, eles entrariam e comporiam o próprio cômodo de forma bem detalhada, e então encontraria uma pessoa,

³⁷ Esses registros foram feitos no dia 29/08/2016

que eles escolheriam o tipo de relação que possuíam com ela, e então após esse encontro, se percebiam crianças. Como tais, eles exploraram o ambiente, se despediram e saíram.

Para alguns, foram momentos sensíveis e de comoção, e apesar de não ter a intenção de promover um momento terapêutico, sei que quando se trabalha com a memória, você acaba proporcionando um espaço para isso. Mas como disse anteriormente, para não mergulhar em uma proposta narcisista, em seguida parti para o que é corporal, físico, para tocar no objetivo, material.

Pedi que eles explorassem o ambiente incluindo o tecido, trazendo as imagens elaboradas. Dessas imagens surgiram balanços, trens, portas, esconderijos, brincadeiras;

- o abraço: Abraço derrete: Andando pelo espaço, quando se encontrava com alguém, dava um abraço, e sem combinar verbalmente, uma pessoa ia ao chão como se estivesse desfalecendo ou derretendo, enquanto o outro conduzia cuidadosamente. Outra pessoa passava e levantava aquele que estava no chão. Experimentaram variados ritmos e intenções nesses abraços. Esse exercício servia para sensibilizar e despertar o corpo a partir do abraço. Era uma preparação para o exercício seguinte;

- um abraço que me marca: A partir do corpo, descrever e escrever esse abraço. Fazer uma descrição em movimentos desse abraço. Repetir como uma partitura física. E em seguida transpor essa partitura para o tecido, transformando-a em uma partitura acrobática, podendo criar ou reinventar as partituras já colhidas da cartilha.

Escrevo abaixo uma descrição breve sobre a memória do abraço que marcou transferido para a vertical no tecido. Apesar de ter conseguido as devidas autorizações, não usarei os nomes para preservar a identidade dos alunos.

- V: A partir da chave de pé, agachado ele abraça o tecido. Pensar na ideia do irmão próximo ao seu corpo facilitou a execução da figura, esqueceu as dores causadas pelo tecido. Nesse caso percebi que o aluno foi levado pelo movimento, foi a partir do movimento que ele chegou até o abraço acrobático.
- A: Na vertical sustentado pela articulação do cotovelo. Depois entra no tecido e apoiado neste se movimenta a partir da transferência de peso. Procurou trazer a sensação do abraço no tecido, um abraço não físico, mas espiritual, um Deus que consola. “Proteção casulo, leveza na sustentação, subir sem apoio, sem esforço, abraço que me leva, e fecha voltando à proteção” (A). Diferente do “V” percebi que a sensação trouxe o movimento.

AC: Trouxe a memória do abraço que recebeu da irmã após receber a notícia da morte da sua mãe. Por ser mais baixa ela lembrou de deitar no peito dela. Relatou uma sensação de conforto, em estar apoiada, postura com apoio. Usou o tecido como uma rede que lembrava o ventre. A mudança do abraço, a transferência de maternidade, a mãe morre, mas a irmã assume como cuidadora.

L: Partindo da sensação, chegou até o abraço da mãe, em um momento de confissão da sua orientação sexual. Os movimentos que traziam um desequilíbrio/vertigem, relembraram momentos antes da confissão e o que a presença da mãe trazia. Mas quando enrolou o tecido duas vezes no braço conseguiu se firmar, assim como logo após sua confissão. Apesar de sua mãe ser pequena foi envolvida por ela. Quando o abraço aconteceu, foi como se a tirasse do chão. Cabeça para baixo (movimento da invertida) mudança. O movimento já ensaiado teve maior sentido com a memória.

Esses foram alguns dos abraços descritos pelos alunos. Na aula³⁸ seguinte à improvisação que resultou os abraços, tivemos a oportunidade de ter um encontro fora da sala de aula na UFU. Fomos até a comunidade Jocum Cerrado³⁹ situada na saída para Araxá. É um sítio, com muitas árvores, e em uma delas pendurei dois tecidos. Tivemos a aula, neste espaço aberto, onde experimentamos os abraços acrobáticos.

Depois de alguns exercícios de aquecimento partimos para o tecido. O espaço aberto trouxe outra atmosfera, que ajudou no fluir da movimentação e possibilitou a conexão das memórias com a natureza. O espaço interferiu de forma notória na improvisação, pois os alunos se sentiam mais motivados a experimentar novos movimentos e se demoravam mais nestes, permitindo uma maior absorção das sensações.

Em todos os encontros, busquei lembrar os alunos que a proposta não era construir um corpo virtuoso, nem mesmo um número técnico, mas experimentar o próprio corpo em relação com o tecido, com o outro e com o espaço. Lembrava que o limite não poderia ser balizado pela mente, pois ela nos autossabota, nos convencendo de incapacidade de realização de determinados movimentos, mas pelo corpo que responde de forma mais verdadeira à proposta.

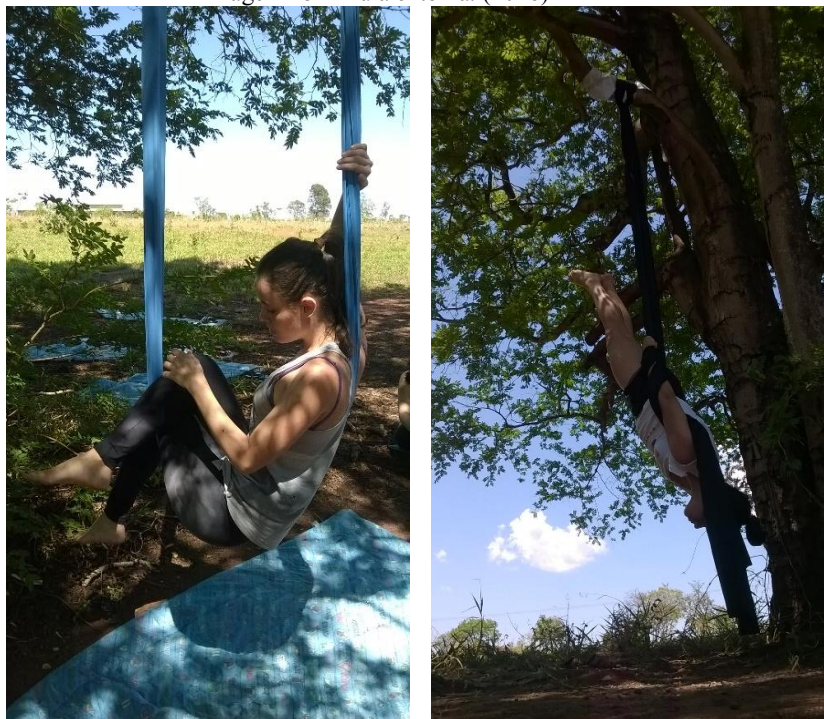
³⁸ Aula realizada no dia 24/10/2016

³⁹ Atualmente moram cerca de 40 pessoas na comunidade. Além de ser um campus da UofN, também é sede de treinamento da Cia Cartas.

3.2 Memórias compartilhadas: percurso entre aprendizagem e criação

“O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como um resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações.”
(SALLES, 1998, p. 25).

Imagem 25 – Aula externa. (2016)



Fonte: Autora

Cecília Salles em seu livro “Gesto inacabado” (1998) diz que cada processo criativo deixa rastros e estes podem ser encontrados nos manuscritos de tal obra, não sendo só restritos à escrita, mas manuscritos entendidos como “Documentos de processo”. “Em termos gerais, esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: *armazenamento e experimentação.*” (SALLES, 1998, p.18).

Ao término do semestre, a disciplina Tópicos especiais em técnicas artísticas: Circo e Criação culminou em um destes documentos. Apesar de um compartilhamento final de uma disciplina ter um caráter de resultado, para esse caso, o vejo mais como parte de um percurso, necessário para que as palavras saíssem do papel. Não tivemos a adesão de todos por conta

de uma greve⁴⁰ que paralisou as aulas, mas cinco dos alunos decidiram dar continuidade não com o formato de aula, mas como um processo criativo parte da pesquisa, onde tanto pudemos ter um lugar para depositar o material recolhido durante as improvisações, quanto um espaço seguro para experimentarmos as memórias agora traduzidas em movimentos.

Existe uma complexidade no percurso de criação de uma obra que não possui compromisso com a linearidade. Portanto, assim como as palavras colocadas em uma redação final são retiradas de um caos, onde várias outras verdades são eliminadas por não encontrarem ordem suficiente, para se portarem de maneira clara ao leitor, da mesma forma alguns movimentos tiveram que ser sacrificados nessa montagem. Mas nem por isso deixaram de existir, são os rastros deixados pelo artista.

Tínhamos em mãos um material sensível e subjetivo, com ideias, emoções, imagens e sensações que emergiram durante as improvisações, mas que não eram suficientes para uma finalidade cênica a se compartilhar. Esses materiais colhidos ainda deveriam ser organizados e traduzidos, para passarem de impressões a expressões.

O tempo que tivemos para a montagem foi menor do que o esperado, somente três encontros, possibilitando apenas cortes e colagens de ações escolhidas por eles, organizadas juntamente com exercícios trabalhados em aula para o resgate das memórias e sensações produzidas por esses, sem a escrita mais bem elaborada de uma dramaturgia. Combinações insólitas de memórias revisitadas. Tentei instigá-los a escolherem partituras simples e que já estavam dominadas, para que o sensível pudesse ter visibilidade. Depois fiz apontamentos individuais e coletivos de movimento, texto, interpretação, no intuito de trazer uma sintonia entre os espaços de memórias que continham a partitura acrobática do memorial de cada participante.

O que nos apresentou ao final foi um material acabado de um processo inacabado. Eram partes de cada processo justapostas revelando um novo significado. Para mim, que participei como contempladora de todo o processo de recolhimento de dados, teve um grande apreço ver todos os elementos, combinados, recortados, reelaborados. Eu tinha o conhecimento dos rastros deixados por eles no caminho.

⁴⁰ Greve dos professores e funcionários técnicos administrativos da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Escola de Educação Básica (Eseba). O movimento era contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 55/2016, que limita os gastos públicos à variação da inflação pelos próximos 20 anos e contra a Medida Provisória (MP) 746/2016, que institui a reforma do ensino médio. A reação às duas medidas levou ainda a uma série de ocupações em escolas da cidade incluindo o próprio bloco de Teatro da UFU. (Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2016/12/greve-na-ufu-termina-apos-mais-de-50-dias-de-paralisacao.html>>. Acesso em: 19 de outubro de 2017).

Transcreverei abaixo dois textos que acredito ser importante deixar registrado aqui como uma possibilidade de expressão além da sequência de ações do compartilhamento final da disciplina, já que essa por ser um registro objetivo, talvez não alcance sensações e impressões. Ambos os textos foram escritos por mim em diferentes instantes, mas que se inter cruzam a partir da memória e do espaço de criação. O primeiro parágrafo escrevi em janeiro de 2015 em uma vivência artística que tive, onde também realizamos um exercício criativo em uma árvore, e o segundo após a aula externa já referida no texto. Eles fizeram parte do compartilhamento final que tivemos enquanto turma e são alguns dos rastros sensíveis e subjetivos deixados durante o percurso criativo oferecido pela disciplina:

“Foi aos pés dela que me encontrei, extasiada, paralisada, perplexa. Os ponteiros pararam e o vento tocava. Tudo estava tão perto, tão ao alcance do tato. Era uma multidão, e eu ali, mas de alguma forma sabia que me via. Tão convidativa, que simplesmente poderia parar e sentir. Mas não, não eu! Sabia dos riscos, das falhas, não me conformaria se não tentasse. Que bom que me conhece! E fui! Ralei, enraizei e em seus galhos ou braços, não me lembro ao certo, me deixei, te levei. Sei que se não fosse por mim duraria mais, mas meus pés velozes, inconstantes e inseguros queriam tocar o chão. Não importa, é constante, é inabalável, e estará ali amanhã. Eu voltarei, e quem sabe então descansarei.

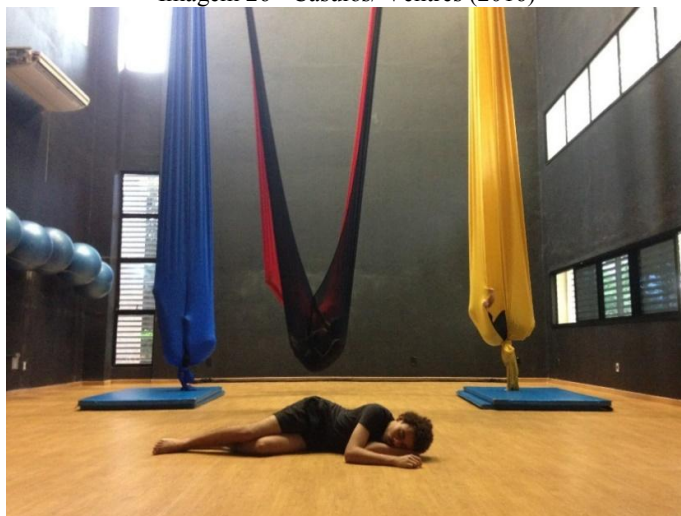
Como prometido, na viração de outro dia voltei, agora não estava só em seus galhos, havia outros, inquietos, inconstantes como eu, descí, sentei apreciei e ali, nos galhos fortes, pendurados vi frutos. Ela me convidou novamente em sua presença e em alteridade, a deliciar, desfrutar entrar em seu descanso. Lembrar a minha memória, aquilo que me traz esperança. Carências latentes, medos paralisantes, lágrimas escorridas, nada está fora, ela acolhe, recolhe, abraça. Nesse abraço me envolvo, me suspendo, surpreendo, me acalmo. Não se limita em alimentar o físico, mas alimenta o estético, agradável de ser vista.”

O compartilhamento ocorreu no dia 05 de dezembro de 2016 e teve como programa a seguinte sequência de ações:

a) sequência:

- ventres: Quatro dos participantes estão dentro de casulos feitos no tecido, enquanto um deles está deitado no chão, eu leio a primeira parte do texto descrito no início do capítulo.

Imagem 26 - Casulos/ Ventres (2016)



Fonte: Autora

- nascimento: Em determinado momento ele se levanta abre uma porta imaginária e se depara com a novidade que são os tecidos. O aluno traz, enquanto referência, a improvisação do cômodo e a descoberta deste espaço. Os outros saem dos casulos e começam a se balançar em redes, aquele que entrou pega um dos tecidos agora liberado por outros dois alunos e começa a girar em torno dos dois que permaneceram, aproximando-os com os tecidos que se cruzam formando uma bela imagem.
- infância: Uma das alunas continua no tecido e enquanto faz sua partitura acrobática no tecido em formato de rede, os outros iniciam a Maratona a partir do repouso, ao som da música escolhida pela aluna. Em um dado momento um dos que estão realizando a maratona grita: “Está comigo!” Inicia-se assim uma brincadeira de pique-altinho, na qual os tecidos e os colos dos companheiros são os piques.
- a descoberta do corpo: A aluna que estava no tecido desce enquanto outro apresenta em sua música escolhida, sua partitura criada a partir da questão: “um corpo que me marca”. Os outros realizam o exercício da “dança pessoal”.
- enfrentamento dos medos: A música acaba, outra participante apresenta sua partitura no tecido com o nó, mas agora com um texto falado, enquanto o restante realiza o abraço que marcou, no solo. O texto trata dos medos da participante frente ao desafio vertical.

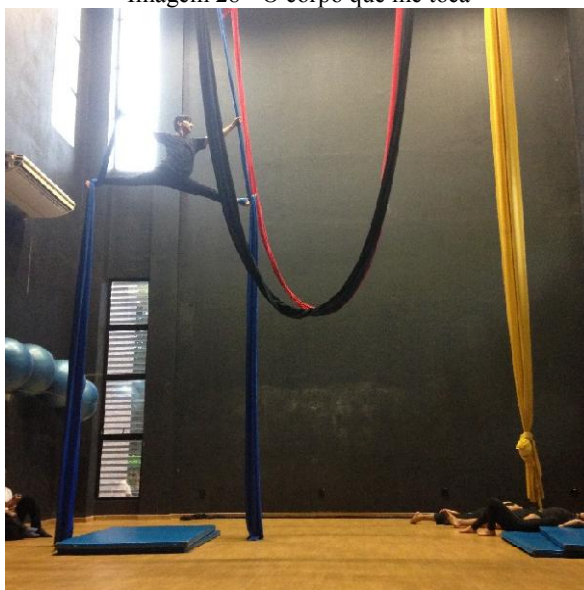
Imagem 27 - Enfrentamento dos medos (2016)



Fonte: Autora

- o corpo que me toca: Ao som de uma música, outro aluno faz sua sequência, enquanto os demais executam o exercício do “Abraço derrete”.

Imagem 28 - O corpo que me toca



Fonte: Autora

- um abraço que me marca: O participante realiza sua sequência do abraço na vertical, os outros participantes permanecem deitados logo após o abraço que derrete.

- uma escrita que me descreve: Após essa sequência, dois praticantes dão o texto de cabeça para baixo, enquanto os demais também estão na invertida nos tecidos.

- a árvore que acolhe: Em um bloco, todos os participantes realizam a sequência da Linha do tempo de Lecoq, e em seus corpos imagens são projetadas de fotos tiradas na nossa aula externa, na qual o tecido foi pendurado em uma árvore. Eu leio a segunda parte do texto descrito no início deste capítulo. Após a leitura, finaliza-se o compartilhamento.

A vivência foi fundamental à pesquisa, para que experimentássemos a transição de sensações e memórias pessoais em material cênico passível de um olhar externo. “O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto ‘acabado’ pertence, portanto, a um processo inacabado.” (SALLES, 1998, p. 78)

Distanciada por meses dessa vivência pertencente a um processo inacabado dessa pesquisa, encontro neste percurso desenvolvido do programa do compartilhamento, rastros deixados de forma não intencional, porém permeados por minha questão pessoal, a maternidade. Assim como no processo de Ciro, no meu espaço de memória, nesse memorial coletivo também algo é gerado e desenvolvido a partir da saída do ventre, que nesse caso é sugerido pela figura do “casulo”. Talvez pelo fato do uso da memória ressaltando o processo inacabado.

Esse pequeno grupo de compartilhamento ainda mantém contato e nutre um desejo por continuar o processo. Acredito que o motivo está além da técnica transmitida, mas pela cumplicidade que fora criada a partir do compartilhamento de memórias, tempo, medos e superações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse momento tenho pressa, pressa de dar à luz ao que estou gerando. Ansiedade que me impede de perceber o tempo, o processo e a beleza natural de se conceber um processo. Estou grávida de meu segundo filho, e a ansiedade do parto já me alcança na 26^a semana. Mas também passo concomitantemente pelo processo metafórico de finalizar a gestação deste texto, e também tenho pressa. Quero amarrar o que ainda falta da escrita, finalizar sem inspiração, apenas pela força, partir para uma cesárea, fugindo das dores do parto. Todo este processo de mestrado foi permeado por gestações, e a dita “conclusão”, longe de ser um momento à parte que finaliza, é simplesmente o nascimento, a concepção de uma nova etapa, e é preciso respiração, esperar cada contração para fazer a força no tempo exato.

Quando trago à memória esses dois anos que se passaram, observo um percurso fora do meu planejamento, que me conduziu a uma corda bamba, instável. Não poderia ser diferente, o próprio título já sugeria. “Rabiscos” não tem compromisso com formatos bem elaborados.

Início esses rabiscos com uma pergunta: É possível nos aproximarmos de uma modalidade circense que envolve risco, de uma forma mais lúdica e menos objetiva? Trazer o corpo com suas diferenças, a partir de suas memórias, deixar ser afetado e neste afeto desenhar novos movimentos e expressões na malha do Tecido Acrobático, sem passar pela cartilha de truques?

Para esclarecer tais questões, primeiro visito minha formação, o reencontro com mestres e colegas, histórias que transmitem oralmente um ensino relacional. A partir das entrevistas ou conversas com pessoas e livros, entendo a importância de se ter registros, estudos e criação de metodologias pedagógicas, sem deixar o que o circo tem a oferecer a outros campos de conhecimentos, este saber geracional, esse desejo de compartilhar em comunidade, que vai além do saber técnico. Engloba tudo o que está em torno, em uma formação completa do artista/ indivíduo. Tem relação com família, em gerar no outro o amor com o fazer, que o corpo e a idade não permitem mais realizar. E essa é uma pedagogia que envolve riscos, riscos no realizar e no compartilhar algo além do que uma técnica: memórias, conflitos, vaidades e saberes.

Apesar de ter sofrido várias transformações no decorrer do tempo, as pedagogias do circo ainda acontecem, em muitos casos, através de “Memórias transmitidas”. A partir da minha formação e das entrevistas realizadas, percebo no contexto da Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, essa questão ainda muito presente, não apenas com os professores

advindos do circo de lona, mas também com uma nova geração de educadores. Talvez pelo fato de ainda não termos tanto material registrado e acessível, ou também porque o circo vai além da técnica. Ele percorre uma vida em comunidade, onde o saber deve ser mais amplo do que truques, já que além da dedicação intensa, existe um risco sempre presente e que precisa ser gerenciado a partir do conhecimento do praticante acerca do funcionamento e do material usado, seja o aparelho, o espaço utilizado para a fixação do mesmo e o respeito e temor necessário para a prática de tal arte. Temos o privilégio de contarmos com professores que carregam em suas histórias esse conhecimento vivo do funcionamento do circo de lona. Porém, também temos a responsabilidade de não reduzirmos essa arte a apenas mais um campo de saber, ela traz em si outro conceito de viver: a comunidade, o afeto e a transmissão a partir da memória.

Percebendo a importância e o valor da família e dos filhos gerados neste contexto de ensino circense, realizo uma vivência com ele que me colocou no lugar mais sensível que eu já estive, de frente com meu ser em precariedade, um encontro com minha sombra, minhas memórias. Quem me fez ser mais plena nas emoções, com menos disposição e mais vitalidade, meu filho Anthony. Em um espaço de risco, aconchego e experimentações, transcrevi minhas memórias em uma malha, mostrando-me uma nova possibilidade de movimentos e de ser artista na vertical. Nessa parte da pesquisa, minhas “Memórias encarnadas” a partir do corpo na malha, mostraram-me a dificuldade em trazer o aspecto subjetivo a uma técnica objetiva, não apenas na prática do corpo no tecido, mas também na escrita. Foi necessária uma busca de expressões e registros que felizmente a pesquisa em artes tem se mostrado suscetível a aceitar. Todas as formas de escrita tiveram uma ligação com esse espaço de memórias representado pela malha branca. A partir de experimentações com o meu filho nela, escrevi com o corpo movimentos que relatei como programa de desmontagem do “Texto Tecido”. Desse programa juntamente com algumas memórias desenvolvi textos no formato de ensaio que acoplei junto ao texto da dissertação. Também na malha registrei manualmente alguns trechos. Essa vivência possibilitou-me um olhar sensível a outras memórias acolhidas que seriam encarnadas no e pelo corpo do outro.

Após a desmontagem desse percurso que me leva à questão dessa pesquisa, mais confiante da potência da memória na aproximação dessa arte do risco e o que esta proporciona à criação, chego ao espaço coletivo. Ali, no espaço entre minhas motivações e outras expectativas alheias, traço-se uma linha, onde escrevo conclusões com rastros de dúvidas. No capítulo “Memórias entre-laçadas” pude experimentar em outros corpos o que vivi em meu próprio espaço de memória. Em um formato de disciplina optativa, inicialmente com 16

alunos, trouxe como pergunta norteadora a possibilidade do uso da memória e improvisação para criação e aprendizado no Tecido Acrobático. Percebi que não poderia deixar de passar noções e movimentos básicos do Tecido, por uma questão de segurança, e confiança do praticante no aparelho e da liberdade que o domínio da técnica oferece ao processo de criação. Porém notei que o uso do lúdico e da improvisação facilitava o processo de desenvolvimento da própria Cartilha de Truques. Os dados coletados da memória a partir de exercícios, também facilitaram na expressividade do aluno no Tecido.

Em “Memórias compartilhadas”, trato sobre o percurso que vivenciei da disciplina até um processo de criação que foi compartilhada ao fim da disciplina. Apesar de ter o número de alunos reduzido a cinco dos dezesseis, a experiência confirmou a potência que o Tecido Acrobático pode ter como um caminho de criação em Artes Cênicas, no que se refere ao Circo e Teatro. Em minha graduação tive algumas experiências em que o Tecido era acoplado à algum resultado final de disciplina, mas neste caso o Tecido foi a própria plataforma desse percurso de criação. A ocupação do espaço tem sido um material extenso de pesquisa para técnicas de improvisação, se mostra então relevante acrescentar de forma segura o espaço vertical como possibilidade de experimentação e criação.

Este trabalho não tem pretensão de assumir todo o treinamento de um circense, mas como possibilidade de aproximação do Tecido Acrobático, tanto para artistas circenses quanto para admiradores de tal arte, de uma forma mais subjetiva, e isso foi uma ideia alterada pela experiência da pesquisa. Ficou claro no decorrer do processo, a importância de se ter uma plataforma de apoio como início. Seja ela a partir de outro aparelho, como o caso da Delisier com a Corda Lisa e Indiana, ou a partir dos truques já elaborados presentes na cartilha. O corpo precisa estar preparado, cabe ao orientador de tal disciplina buscar recursos que facilitem, ou em alguns casos dificultem a ponto de desafiar o praticante – como no caso de Ciro Ítalo. Mas para isso exige uma dedicação em manipular o material e entender o corpo que move e que é distinto de outros.

Como disse Delisier na entrevista: “A técnica não é antiga”, temos que ter disposição e criatividade para rabiscá-la em nossos devaneios. A experiência com o uso da memória e da improvisação tanto na aprendizagem quanto na criação no Tecido Acrobático, portou-se como ricos instrumentos para lidar com tal material, facilitando tanto para o desenvolvimento da expressividade, quanto para o enfrentamento de medo nesse aparelho que sugere riscos e limites a todo instante.

Estou certa de que nessas páginas rabiscadas estão acabamentos de um processo inacabado. Assim como o Nathan (meu segundo filho) vem para proporcionar novas

descobertas e experiências minhas acerca da maternidade e, conseqüentemente, da minha pessoa enquanto artista, acredito que esse tema não se encerra aqui. Seguindo o exemplo da querida mestra Delisier, que aos 79 anos diz: “Porque eu gosto de inovar, não gosto de ficar lá nos antigos não sabe. Coloco pra frente. Coisa diferente [...]”, sigo adiante com novas gestações.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Ritual, Risco e Arte circense: O homem em uma situação-limite*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- ANTUNES, Jacques. *Circo: Eterno tráfego de ida e sonho*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009.
- BÍBLIA sagrada: Revista e atualizada. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução Anna Viana; revisão de tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2011.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. O circo e a formação em artes cênicas. BORTOLETO, Marco Antonio C., BARRAGÁN, Teresa O., SILVA, Erminia (org.). *Circo: horizontes educativos*. Campinas, SP: Autores Associados, 2016. – (Coleção educação física e esportes).
- BORTOLETO, Marco Antonio Coelho, CALÇA, Daniela Helena. Tecido. In: *Introdução à pedagogia das atividades circenses*. Jundiaí-SP: Fontoura, 2008.
- _____.; SILVA, Erminia. Circo: Educando entre as gretas. In: *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: A arte na educação básica*. V.4, n.2, Julho de 2017, p 104-117. Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU, Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/38646/20691> > Acesso em 03 de Janeiro de 2018.
- CARREIRA, André. Pesquisa como construção do teatro. In: *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*. Organização de Narciso Telles. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- CONTRERAS, María José Lorenzini. *La práctica como investigación: Nuevas Metodologías para la academia Latinoamerica*. Poiésis, n. 21-22, pp.71-86, jul.- dez. 2013.
- DIÉGUEZ, Lleana. Desmontagem cênica. In: *Rascunhos*. Tradução de José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins. Uberlândia, v. 1, n. 1, pp. 5-12, jan./jun. 2014. Disponível em: < <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/download/27217/14875>> Acesso em: 06 jun. 2016.
- DUPRAT, Rodrigo M; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O corpo na formação dos circenses. In: *ILINX – Revista do Lume*. n.8, dez 2015. Disponível em < <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/374/320>> Acesso em 04 de Jan. 2018.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: *Caminhos investigativos III*. Organização de Maria Isabel Edelweiss Bujes; Marisa Vorraber Costa. Lamparina editora: Rio de Janeiro, 2005.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Cia das letras, 2007.

GOUDARD, Philippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. P. 133-140 p. 25-31.

GROTOWISKI, Jerzy. *Resposta a Stanislavski*. Tradução de Ricardo Gomes. Folhetim, n.9, jan-abr de 2001.

HIDALGO, Luciana. As artes de Arthur Bispo de Rosário. In: *Scientific American. Mente Cérebro: Psicologia, psicanálise/ Neurociência*. Set/ 2009. Disponível em: http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html
Acesso em: 10 de out 2016.

KOLANKIEWICZ, Leszek. *Resposta a Stanislavski*. Folhetim. n. 9, p.03-21, jan/abr.2001

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, e na escrita e na vida. In: *Educação e realidade*. N. 29, pp.27-23. Jan/jun 2004. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/25417/14743>>. Acesso em: 06 jun 2016.

LEAL, Mara Lucia. *Memória e[m] performance: Material autobiográfico na composição da cena*. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

MACHADO, Alex; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; FRANCA, Júlia. Esforços organizando desejos: procedimentos para criação e performance circense. In: *ILINX – Revista do Lume*. n.8, dez 2015. Disponível em < <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/372/318> > Acesso em 04 de Jan. 2018.

MAGALHÃES, Diana A. S. Texto tecido: Ensaio sobre memória em desmontagem na vertical. In: *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: Performance e Pedagogia: Poéticas e Políticas do Corpo* V.4, n.1, jan/ jun de 2017, p 144-166. Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU, Disponível em < <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/36371/19929>> Acesso em 03 de Janeiro de 2018.

MALEVAL, Martine. O objeto: O nó Górdio. In WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. P.79-85

MUNIZ, Zilá. Improvisação: descobrir camada por camada. In: *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas*. [online]. V.1, n.2, jul/ dez 2014, p 93-112. Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1228>> Acesso em 23 de setembro de 2015.

MURCE, Newton. *Corpoíesis: a criação do ator*. Goiânia: Editora UFG, 2009.

NAPPER, Howard; ROBINSON, Lynne. *Exercícios inteligentes com Pilates e Yoga*. Tradução de Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Editora Pensamento –Cultrix Ltda. 2002.

RITIS, Raffaele. *Às origens da Mise en Piste*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. P. 133-140

ROCHA, Gilmar. *A magia do circo: etnografia de uma cultura viajante*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina & FAPERJ, 2013.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SÁNCHEZ, Licia M. M. *A dramaturgia da memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva (Estudos), 2010.

SILVA, Ermínia. *Aprendizes permanentes: circenses e a construção da produção do conhecimento no processo histórico*. BORTOLETO, Marco Antonio C., BARRAGÁN, Teresa O., SILVA, Ermínia (org.). *Circo: horizontes educativos*. Campinas, SP: Autores Associados, 2016. – (Coleção educação física e esportes).

SILVEIRA, José Francisco Baroni. *CIRCO GIRASSOL: O saber circense incorporado e compartilhado*. UFRGS, LUME Repositório Digital, 2006. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10183/8587>> Acesso em 04 de Jan. de 2018.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

SEQUEIRA, Rosane P. *Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo*. Ed. Sulina, 2010.

VALLIN, Béatrice. *A busca pelo intérprete completo*. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O circo no risco da arte*. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. P. 125-131

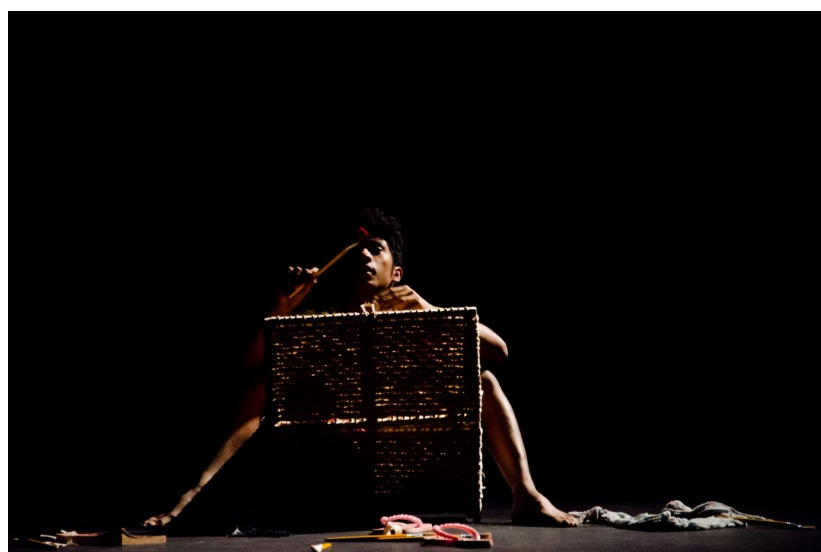
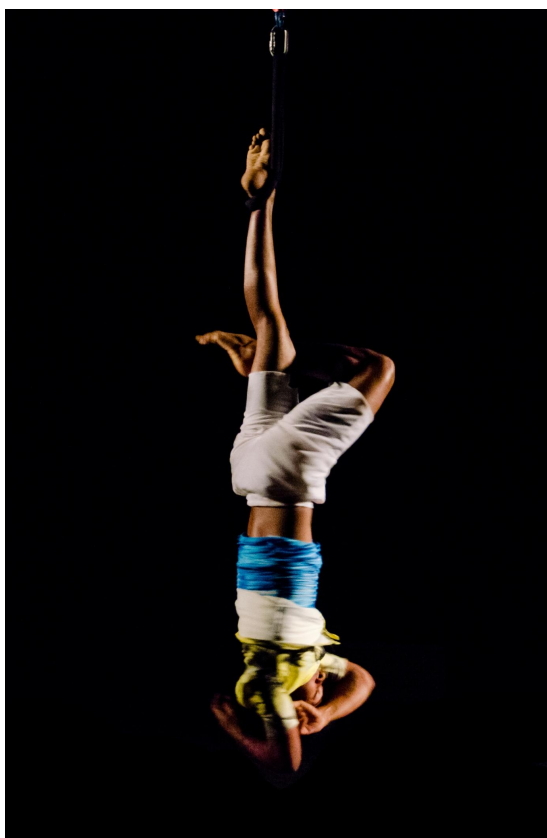
WALLON, Emmanuel (org.). **O circo no risco da arte**. Tradução de Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ANEXOS

ANEXO A:

Fotos do espetáculo: “As coisas que ela guardou”.

Fonte: Autora, fotos de Micael Bergamaschi, artista Ciro Ítalo.







ANEXO B:**FOTOS DA DESMONTAGEM: TEXTO TECIDO**

Fonte Autora, Foto de Fabiano Barauna, Uberlândia 2016.





ANEXO C:

Texto escrito por um dos alunos da disciplina: “Tópicos Especiais em Técnicas Artísticas – Circo e criação”, para composição de seu espaço de memória.

“Alguns dizem que num passado remoto, na infância do tecido, antes de o artista dar a ele a luz, o cordão umbilical que os unia foi a corda lisa. Me lembro das cordas da minha vida, das teias da minha história, de cada embaraço, trançado, de cada nó, de cada linha... Recordo me também da minha infância, dos meus primeiros sabores da vida, das minhas pequenas e saborosas memórias... Meu pai, faz tudo como era e ainda é, sempre foi inventor, construtor, criador: nunca esteve parado. Numa dessas obras, construções ou reinvenções, lá estavam as cordas, jogadas pelo quintal da casa, amarrando nem sei mais o que... Numa dessas, as mesmas cordas usadas por meu pai para construir, me ajudavam a construir meu próprio mundo, a armar as lonas do meu próprio circo. O Circo – às vezes uma ou duas vezes ao ano, outras de três em três anos... Eram poucas as oportunidades de lá estar, de ver, de presenciar... ...e também não era sempre que o circo estava na cidade que meu pai me deixava ir. Era necessário criar meu próprio mundo, e ali no quintal de casa se instauravam minhas prediletas brincadeiras. Eu pegava as cordas do meu pai, amarrava lá em cima, no caibro, e brincava... Após ensaiar, quando a noite chegava, as cadeiras já estavam prontas... Faz tudo como meu pai era, também tinha bastante iluminação. Eu montava a luz, o espaço, e minha família assistia, ou era obrigada a assistir, aquelas apresentações... Na minha cabeça os movimentos eram lindos, mas uma vez ou outra, ou quase sempre, eram desastrosos – o que causava risos na plateia. Passados os anos isso ainda não mudou... Tá certo que não amarro mais uma corda no rabo de cavalo da minha prima, a fim de ela performar amarrada pela cabeça... Mas a corda ainda tá ali: assim como na história do circo, com o passar do tempo, e com o passar do tempo da minha vida a corda se transformou num tecido. Não mais existe o rio que cercava minha casa, nem o azul do céu, mas restou o azul do tecido... Não mais existem as cerras, os morros, verdes, no cenário do meu espetáculo, no fundo da minha casa, mais existe a curva dos tecidos como a curva das montanhas... Não mais existe o mesmo sol, das tardes de estripulia, a mesma lua das noites do sarau familiar, mas existe o amarelo luz do tecido que ninguém gosta, que ninguém quer usar... Talvez porque ele seja grosso. Talvez porque eu sou grosso, atrapalhado, estorvado, embaraçado, um nó em mim mesmo. Nesse lugar onde vivi tinha uma estação de trem... Quando você vive uma vida na beira de um trilho, não escuta o barulho daquele sino, daqueles vagões, daquela buzina. Você se acostuma... Somente à noite, ao se deitar, quando não existe nada pra te distrair: cabeça no travesseiro! É aí que você se lembra:

tem uma estação aqui! _Lá vai o trem com o menino... (silencio) _Quando eu fico em silêncio ainda posso ouvir... ...a buzina... ...o vagão... _Quando eu fico com o tecido posso revisitar meus tempos de menino, ciranda do meu destino, da minha cidade e das minhas noites de apresentação a girar, correndo pelas cerras de Ibiá, no ar... no ar... (respirar sentindo cheiro) no ar...”

(Alessandro Cardoso)

ANEXO D:**Relatórios finais feitos por alunos da disciplina: “Tópicos Especiais em Técnicas Artísticas – Circo e criação”.**

Sobre memoriar dançar entre tecidos

GISLEIDE DE SOUZA ROCHA

A primeiro momento uma sala silenciada, uma professora de sorriso largo, tecidos pendurados trazendo vida ao ambiente de trabalho diante do sublime o medo pois sabíamos: Dali para frente seríamos expropriados de nossos medos. Mas foi com a maneira singela a qual o tecido nos foi apresentada, fomos aos poucos deixando as inseguranças e partindo ao conhecimento e potencialidade, paz, vindas desta atividade. Meus contatos iniciais frente essas atividades me faziam querer subir no tecido a qualquer custo e talvez querer apenas isso da disciplina. Conforme passaram-se os dias comecei a me sentir frustrada por não ter ainda subido no tecido, porém a atividade sempre me inspirava trazia paz além da descoberta de novos músculos e ossos presente nesse corpo artístico. Porém, fui gradativamente experimentando e percebendo, mesmo quando torci o pescoço, eu estava procurando a forma de fazer todas aquelas experiências no meu corpo assim como ele é, passando a me cobrar menos e ir para as aulas com o conceito tela branca, já aplicado no palhaço, pude todos os outros dias estar nas aulas mas sem pensar em nada, sem pré julgamentos, sem querer alcançar algo, mas vivendo todos os momentos, foi assim vivendo, notei estar adquirindo o conhecimento, mas agora diante do ator transformador, construtor também de personagem e através do sentimento, memórias e técnicas vai se construindo determinadas formas, pensamentos, olhares. Assim pude observar que a concentração estabelece o contato do olhar o tecido, o tecido te olhar, olhar para tudo e tudo te olhar como já utilizamos isso aplicado ao palhaço, vai gerando a consciência artística e os sentimentos alimentados pelo ser arte. Percebemos tudo isso nos conteúdos praticados durante as aulas, a memória, o abraço. O contato com a memória sensível dos sentimentos ocorridos em nossas semanas nos colocava sempre em contato não só de corpo, mas espiritual com essa disciplina, sempre ao chegar no espaço cênico falávamos sobre uma roupa e o por que gostamos dela, algum fato ocorrido na semana, um abraço marcante, isso me alimentava e me deixava mais segura e me sentindo em família naquele lugar. Todas as vezes as quais desenvolvemos o exercício do abraço me sentia bem respirando o abraço lembrando dele em meu corpo, ao mesmo tempo nos minutos finais queria ao ir para

o tecido mostrar algo legal e tudo vai muito mais além, ao ir para os suaves e densos panos percebi, as coisas por mim já planejadas e preparadas por minha mãe ao chegar lá se transformavam em outras possibilidades diferentes do já pensado. Na outra atividade, a da memória vemos o quando ir sem nada preparado nos revela algo mais potente, fazendo a memória trabalhar numa forma mais singela de ser. Desse modo, percebo o quanto no dia trabalhado com a memória, música, ao pensar no meu avô, sentir-me tocada e apenas pensando nisso, ansiosa, mas sem nada planejar, sentia a arte em minhas veias e a força que meu avô me dava para aplicar a técnica em cena tentando uma humildade de cena e fazendo truques antes sem esse momento eu não estava conseguindo. A respeito dos textos não os li no momento pedido, estou fazendo isso ainda até hoje, conto isso aqui com uma mistura de vergonha misturada com vencer minhas dificuldades a cada dia. Passando um pouco a respeito dessas leituras. Nos deparamos com o circo e vimos o quanto é uma arte de risco, toda a atenção, modos de queda, ter algumas posições para descanso, para em seguida descer do mesmo são muito bem analisadas, é necessário cuidar do corpo para exercer força, o corpo se põe em seu lugar pois a arte em nós cria um lugar mais abrangente. Elogiar o risco se faz algo e faz muito complicado a pessoa deve sim estar decidida a fazer por amor como dito no texto, e torna algo perdido uma vida gastada para encontrar-se com algo maior, isso me faz pensar no mundo, o quanto tentar fazer o bem se gasta energia afim de aprimorar-se espiritualmente. E para tudo isso funcionar bem é preciso estar em constante testes, treinos por toda uma vida. Eu poderia dizer mais, porém não quero encher linguiça. Obrigada por nos proporcionar esse lindo trabalho. Nesse percorrido caminho compreendo, mais que pensar para fazer, mostrar ser algo incrível, a verdadeira potência de tudo isso se revela quando a emoção de uma memória, vida te levam ao encontro de você mesmo a arte e como tudo isso pode traspasar o público em um tecido.

Trabalhando com o Circo

Raquel Parreira Teixeira

A disciplina optativa Circo do curso de Teatro UFU, tem como objetivo principal apresentar ao estudante essa arte milenar e suas técnicas, aproximando mais dessa realidade profissional, com vistas ao aperfeiçoamento técnico, cultural, científico e pedagógico de sua formação acadêmica, no sentido de prepará-lo para o exercício da profissão e da cidadania.

Ao início do segundo semestre de 2016 nos foi proposto que cada aluno falasse as suas expectativas sobre esse processo e o que buscava dentro do Circo, a partir disso surgiram vários argumentos em sala de aula a respeito do que nos enquanto participantes do curso de Teatro, sentia e pensava. Então os alunos/atores, cada um com suas particularidades, refletiram e expressaram para o professor e os colegas o que buscava como experiência, em específico para essa matéria.

No decorrer dos estudos teóricos com leituras sobre essa arte tão exigente, descobrimos que apesar de todas as artes terem seu risco, o circo é um perfil de risco fatal, pois, dentre suas modalidades como: trapézio, tecido, acrobacias aéreas e solo, corda bamba, pirofagia e outras; Esse gênero de arte tão rico em conhecimentos sobre o corpo e seus limites, realiza movimentos lindíssimos, a partir de partituras criadas pela técnica, criando uma coreografia cênica, que é onde surge maior ligação com o Teatro.

A nossa aula de Circo era específica em tecido, descobrimos o quanto esse objeto é lúdico, pois podemos brincar com o nosso corpo em contato com ele e usar a imaginação. Sabendo disso, unimos o teatro ao circo e pudemos usar nosso talento teatral para criar breves partituras a partir de músicas e sensações, produzindo uma pequena cena.

Falando um pouco sobre a técnica do tecido, existe um cronograma de desenvolvimento até alcançar ao espetáculo. Em ordem consecutiva:

1º Descoberta

2º Controle

3º Domínio

4º Criação

Assim, percebemos a ligação entre ambas as artes, pois no teatro também existe uma sequência, talvez não tão cronológica, já que o teatro tem vários gêneros e cada um seu modo de criar. Mas identificamos semelhança no cuidado de cada etapa, considerando que até obter a cena pronta, no momento de descoberta e criação *“tudo é utilizado, nada é descartado”*.

A partir disso, introduzimos nesse processo o abraço que nos marca, tínhamos que falar um abraço que nos marcava, o primeiro que viesse a cabeça, sem pensar muito. Então escolhi o abraço da minha prima Claudia Arantes, que mora em Santos, ela é mais velha e já tem filhos. Optei por esse abraço porque há muitos anos não a via, foi um reencontro muito especial, união forte, onde me senti protegida e carinhosamente acolhida.

O abraço aconteceu na sala da minha casa, ela estava chegando de viagem de Santos aqui para Uberlândia, minha mãe que abriu o portão de casa e ao entrar na sala nos olhamos e abraçamos forte, apertado e dizemos o quanto a saudade estava sendo aliviada naquele momento.

Daí em diante, começamos um processo de criação desse abraço, primeiramente usando somente a música e nosso corpo e posterior acrescentamos a essa metodologia o tecido. Assim sendo, unimos as artes, o circo com sua modalidade e técnica e o teatro em sua criação e representação.

Abaixo descrevo meus movimentos desse abraço (utilizei o tecido preto):

1º Seguro com as duas mãos.

2º Coloco a perna direita e o braço direito, me penduro no tecido, abro o braço esquerdo e dobro as duas pernas em ponta de pé.

3º Volto com os braços e sento no tecido, cruzo a perna direita sobre a esquerda.

4º Abro o tecido como se estivesse em uma rede, deitada.

5º Me viro (rosto do tecido) coloco os braços para fora e abraço o tecido.

6º Sento na “rede”, trago o tecido para as costas e faço a invertida.

A seleção da música foi “O que é o que é – Gonzaguinha” pois essa música me traz muitas lembranças de pessoas que já se foram, recordações da minha infância e é uma música alegre.

Porém, no decorrer desse processo tão intenso de criação, surgiu a greve no nosso caminho, interrompendo toda uma sequência de aprendizados e vontade de estar em cena. Apesar de a greve ter nos atravessado, quando voltamos optamos por focalizar mais na parte técnica do que na criativa, levando em conta que não teríamos tempo suficiente para continuar a criação de montagem de partituras cênicas e coreografadas, então ao conhecer mais sobre a técnica descobrimos novos movimentos e criamos uma sequência no limite de cada um.

Independente de este semestre ter sido conturbado, tive a oportunidade de ler, estudar e refletir a fundo, textos que não conhecia e também poder representar e recriar momentos e sensações vividas a tempos; resignificar objetos, usar a imaginação e criatividade; autoconhecimento e rompimento de barreiras; Tudo isso foi desenvolvido nessa disciplina.

Meu Corpo no Tecido

Vitor Matsuo Toyama

Sempre tive a curiosidade de saber como era subir no tecido e fazer todos os truques que eu via nos vídeos que eu assistia. E neste semestre eu tive a oportunidade de experienciar isto. E foi uma das matérias que mais me dediquei desde que entrei no curso, pois percebi o tanto de força, sustentação do corpo, concentração e que a modalidade exige. Conheci o tecido que ninguém gosta, o favorito de todos, o “relaxado” e o difícil de trabalhar (ao meu ver).

Essa matéria foi uma nova forma de conhecer meu corpo: na horizontal. Além disso, pude testar os limites do meu corpo com relação à realização dos movimentos que foram ensinados. As dores que eu sentia durante dias depois das aulas e as queimaduras que tive no tecido, me mostravam que de alguma forma meu estava reagindo a tudo que eu fazia durante as aulas.

Além de toda a parte técnica da aula, teve a parte em que envolvia nossa memória junto com o processo. Acredito que essa mistura foi um fator que fez a diferença no processo. A maioria das coisas que eu faço hoje em dia, faço pensando no meu irmão mais novo, mesmo que não tenha nada a ver procura algo para associar a ele. Subir no tecido pensando no abraço do meu irmão mais novo me motivava a querer continuar subindo e realizar os truques que aprendi.

O corpo que me marca foi outra memória com que trabalhei durante o processo. Escolhi o corpo da cantora FKA Twigs que, em minha opinião, tem os movimentos mais bonitos que já vi em um artista. Lembrar nos movimentos dela enquanto realizava os truques no tecido me faz pensar em deixar que aconteça com fluidez o movimento no tecido, sem parecer uma coisa forçada e com abandono do corpo.

Por último, entra a música. Que é algo que sempre está presente em tudo que faço e que me motiva bastante. Escolhi a música blue blue da iamamiwhoami, que é um projeto audiovisual que me inspiro bastante para meus trabalhos como artista. Essa música me remete a várias memórias, felizes e tristes. E ainda, é a cor do tecido que eu mais gosto de trabalhar nas aulas.

Esses meses que passei experimentando o tecido foram de grande proveito para mim é algo que eu não pretendo abandonar quando o semestre acabar. Agradeço muito toda a dedicação e paciência da professora Diana durante todo o processo.