

FUNDAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO FACULDADE DE ARTES DULCINA DE
MORAES

CARLOS ATAWALLPA COELLO CHAVEZ

TÉCNICAS DE CIRCO APLICADAS AO ATOR

Brasília DF
Novembro 2010

CARLOS ATAWALLPA COELLO CHAVEZ

TÉCNICAS DE CIRCO APLICADAS AO ATOR

Trabalho monográfico de conclusão de curso, apresentado como requisito para obtenção do Grau de licenciatura em Artes Cênicas, em cumprimento às exigências da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Orientadora: Prof.^a Cristiane Sobral Correa
Jesus Luiz

Brasília

2010

CARLOS ATAWALLPA COELLO CHAVEZ

TÉCNICAS DE CIRCO APLICADAS AO ATOR

Trabalho monográfico de conclusão do curso, apresentado como requisito para obtenção do grau de licenciatura em Artes Cênicas, em cumprimento às exigências da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Orientadora: Prof.^a Cristiane Sobral Correa
Jesus Luiz

Banca examinadora:

Professora Orientadora Cristiane Sobral Correa Jesus Luiz

Professor Túlio Guimarães

Professor Ricardo Guti

Dedico este trabalho monográfico a minha família, mãe, pai e filha, e a todas as pessoas que me incentivavam para esta pesquisa continuar.

Flor Chávez

Victor Coello

Erika Mesquita

Iacy Iyari

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha família por ter me incentivado desde cedo com o universo da arte; aos meus irmãos queridos que vivem longe fisicamente, mas dentro do meu coração; a minha querida esposa por me ajudar a realizar meus sonhos e a minha querida filha que me inspira dia a dia. Também quero agradecer a todos os professores, mestres, amigos e palhaços, das diversas escolas, lugares, grupos, festivais e academias do mundo da arte por onde passei: Professor Pirajá e Juliana Abduch da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro; Nana Alves, da Fundação Progresso; Ecole de Cirque Balthazar e Escola EPSEDANCE, de Montpellier França; Federação de Ginástica do Peru; Museu de Arte de Lima; Grupo de Teatro Ponta Galileia, de Cuzco; Ballet Brazil; Tina Carvalho; Waskar Coello; Funarte; Secretaria de Cultura do Distrito Federal; e à Faculdade de Artes Ducina de Moraes, por me oferecer um lugar onde obter mais conhecimento.

Resumo

Este estudo propõe realizar a aplicação de novas formas de preparação para atores, buscando introduzir o ensino das técnicas de circo aplicadas ao ator. Esta introdução será efetuada mediante a aplicação de oficinas que ofereçam elementos técnicos para a apropriação da construção de uma teatralidade própria. Tais técnicas surgem a partir da compilação de experiências vividas ao longo de uma trajetória artística, que servem como alicerce para a elaboração deste trabalho, assim como também reflexões inspiradas em autores que especificam as transformações e a hibridização das linguagens artísticas. Para contextualizar a aproximação entre o circo e o teatro, foi necessário fazer um estudo da história do circo moderno, do teatro e do circo teatro brasileiro. A metodologia aplicada consiste na aplicação de uma oficina, voltada a atores, disponibilizando as bases técnicas necessárias à utilização de técnicas circenses. Nesta oficina serão desenvolvidas aptidões físicas como equilíbrio, destreza, agilidade e força, e mentais, como a predisposição para a realização de uma cena ou a utilização destas técnicas dentro das artes cênicas.

Palavras chave: acrobacia dramática, circo e teatro.

Lista de ilustrações

Figura 1: Anfiteatro Philippe Astley 1798; (<http://www.circo.it/lo-sport-e-figlio-del-circo>)

Figura 2: Circo Royal de Hughes 1785. (www.circonteudo.com.br)

Figura 3: Benjamim de Oliveira. (<http://cifrantiga3.blogspot.com>)

Figura 4: Cia. Mirabolantes; espetáculo. “Síndrome de Clown” Teatro Nacional. Fotos: Daniel Basil

Figura 5: exercício Biomecânico 1920; <http://www.google.com.br/imgresorg/03/biomecanique>

Figura 6: Aparelhos de Circo usados de forma não convencional pela Cia. Rebote. (atriz Erika Mesquita). Fotografia: Daniel Basil e Mariana Leal

Figura 7: Exercícios acrobáticos propostos por Grotowsky. (www.informaworld.com)

Figura 8: Cambalhotas de frente e para trás (ENC).

Figura 9: Salto do tigre e estrelas (ENC).

Lista de figuras do Anexo:

Figura: 1, 2, 3, 4: Oficinas de técnicas de circo aplicadas ao ator Festival de Artes Cênicas de Belém do Pará. Foto: Virshna Cunha.

Figura 5, 6: Aparelhos de Circo usadas no processo de encenação, Projeto IV (Cleide), Direção Gisele Rodrigues. Foto: Atawalpa Coello.

Figuras 7,8: Professor Pirajá da Escola Nacional de Circo ministrando Técnicas de Circo. Foto: Atawalpa Coello.

Sumário

1. Introdução	9
2. HISTÓRIA DO CIRCO TEATRO	12
2.1 - A aproximação do circo com o teatro no Brasil	14
3. A IMPORTÂNCIA DA TÉCNICA DE CIRCO NO TREINAMENTO DO ATOR	19
3.1 - A acrobacia dramática	21
3.2 – A Biomecânica	22
3.3 - As técnicas de circo aplicadas ao teatro	24
3.4 - Os aparelhos de circo como elemento cênico	25
4. OFICINA DE TÉCNICAS DE CIRCO PARA ATORES	27
4.1 - Plano de Curso	28
4.2 - Bases para as técnicas de circo aplicadas ao ator	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
5.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
5.2 - Bibliografias consultadas	34
Anexos	35

1. Introdução

O presente trabalho procura aprofundar minhas perspectivas no meio teatral por meio da aproximação entre o circo e o teatro. O interesse pelo tema surgiu ao longo de 10 anos de práticas cênicas iniciadas na cidade de Lima, a partir do incentivo e da convivência artística na própria família e do meio artístico de minha cidade natal. Na infância, os estudos de música, realizados na escola durante todo o ensino médio, a partir dos quais foi possível a especialização em instrumentos de sopro como trompete, tuba e sax, deram suporte à necessidade de aprimoramento e incentivaram o conhecimento do universo cênico como objeto de estudo.

Este interesse levou-me a ingressar no Museu de Arte de Lima onde realizei cursos de atuação, ocasião em que foi possível conhecer os trabalhos do grupo de Teatro Antropológico *Yuyachkani*, entre outros grupos que me inspiraram. Incentivado por estes trabalhos, tomei a decisão de buscar um aprofundamento nas artes do circo e, a fim de obter aprimoramento da técnica acrobática, ingressei na Federação de Ginástica Artística de Peru, onde aprendi técnicas de acrobacia e equilíbrio de mão entre outras modalidades. Este treinamento foi essencial para aquisição de uma maior habilidade nas artes do movimento sistematizado.

Ao sentir a necessidade de buscar maior aprimoramento também no universo das artes cênicas, segui viagem para Cusco, onde fui convidado a integrar o grupo de Teatro Ponta Galileia, do diretor e dramaturgo Palestino Walid Barham. Com este grupo, participei da montagem de dois espetáculos de teatro: “Inferno”, do dramaturgo August Strimberg, e a “Origem do Arco-íris”, escrito pelo próprio Barham. Neste grupo era trabalhado o teatro pobre, inspirado em Jerzy Grotowsky. Depois de atuar durante dois anos nessa companhia, decidi continuar o trabalho de teatro de rua, viajando ao Chile, onde dei continuidade a uma pesquisa pessoal a partir de demonstrações de acrobacia, malabarismo, equilibrismo que me oportunizaram a participação em festivais de circo e teatro de rua.

Ao longo dos anos, com o aprofundamento e especializações obtidas, surgiu a necessidade de trabalhar no âmbito artístico a fim de obter recursos financeiros para a continuação da pesquisa, associando o treinamento circense à prática teatral de forma a construir um repertório artístico mínimo que permitisse realizar demonstrações públicas em praças e teatros.

No ano de 2000, decidi realizar uma viagem para a França, especificamente para a Escola de Circo Balthazar, para realizar um estudo sobre a pedagogia na iniciação das artes do circo,

onde tive a oportunidade de conhecer metodologias fundamentais, entre elas jogos do ator, anatomia, segurança de equipamentos, técnicas circenses (acrobacia, história do circo, pedagogia, trapézio, arame, malabares, pirâmides humanas), técnicas que servem como base para o aprimoramento, seja como artista ou como arte-educador. Na volta ao Brasil, pude continuar os estudos na Escola Nacional de Circo, dedicando-me mais ainda às técnicas milenares e números tradicionais de circo, e com a qual fui convidado a participar do I Mundial de Circo no Brasil, em Belo Horizonte.

Com o aprimoramento dessas técnicas e em busca de mais informação, parti para Brasília em 2001, onde decidi fixar residência, entrando na escola de Balé Clássico Ballet Brazil, na qual permaneci dois anos treinando o método russo com o professor Serguei Alexandrov, apresentando espetáculos na cidade junto com a Cia. Ballet Brazil, dirigido pelo referido professor.

Com o intuito de formar uma companhia itinerante, que trabalhasse diversas linguagens cênicas, junto da minha esposa e filha, que acompanham o meu processo desde a minha chegada ao Brasil, montei a Cia. Rebote em 2004, buscando encenar o circo, o teatro, a dança e a música. Com a Cia., criei dois espetáculos em Brasília. Posteriormente, com o apoio da Funarte e da Secretaria de Cultura, foi possível criar um novo espetáculo de Teatro de Rua com o qual participei de festivais nacionais e internacionais de artes cênicas.

Com o decorrer do tempo, decidimos oferecer oficinas básicas de circo para manter o nível técnico da Cia., que precisava continuar com os treinamentos corporais, além de formar alunos que geralmente procuram desenvolver técnicas de circo, entre eles, atores, bailarinos e coreógrafos.

No ano de 2007, entrei na Faculdade Dulcina de Moraes buscando aprimorar o trabalho de ator que contribuiria para meu maior aproveitamento cênico, refletindo os diversos métodos de preparação cênica que adquiri no decorrer do curso e conhecendo diversos professores que me ofereceram o conhecimento do processo acadêmico dentro do teatro. A seguir destaco os que mais contribuíram para minha formação: Túlio Guimarães e suas análises de espetáculos cênicos e o reconhecimento da Semiologia do Teatro; outro processo importante foram os projetos de espetáculo teatral que realizei junto das professoras, intérpretes e diretoras Gisele Rodrigues e Alice Estefânia, que aproveitaram o nível técnico da minha carreira, incorporando as minhas habilidades circenses nas encenações usando as mesmas como base para o trei-

namento do ator, assim como também para a personagem. Destaco ainda Francis Wilker e os questionamentos sobre a compreensão de um processo de Direção e Encenação Teatral, e Magno Assis, que evidenciou a História do Teatro Brasileiro, ampliando meu conhecimento sobre o circo teatro. No processo pedagógico e seus planejamentos, tive a oportunidade de contar com a professora Cristiane Sobral, com quem continuo em fase de aprendizado durante a realização desta pesquisa.

O presente trabalho busca introduzir o ensino das técnicas de circo aplicadas ao ator, mediante a realização de oficinas que usem elementos técnicos para apropriar-se da construção de uma teatralidade própria. Tais técnicas surgem a partir de uma trajetória artística na qual obtive reflexões, inspiradas pelas diversas transformações pelas quais passei, como artista, entre 2000 e 2010, aventurando-me dentro das áreas de circo e teatro, em busca de múltiplas formas de expressão artística.

Esta apropriação contribui para a formação e o aprimoramento do ator, possibilitando maior abrangência no movimento corporal, na manipulação de objetos, entre outras disciplinas suplementares dentro das artes cênicas, que ajudam a aguçar a psicomotricidade, a obter maior atenção no espaço e também servem como parte da construção de uma poética cênica, e isso será compartilhado com diversos artistas interessados nesta pesquisa.

Estas técnicas de circo aplicadas ao ator se direcionam ao aprimoramento do trabalho do ator por meio das técnicas circenses que possibilitem o reconhecimento de símbolos dentro de um conceito dramático. Esta aproximação contribuirá para a estruturação de um relacionamento simbólico no teatro, oferecendo a descoberta de movimentos sistematizados que sirvam como base para o ator que queira desenvolver um trabalho mais evolutivo na sua carreira e também que possa servir num processo de encenação coerente dentro de uma dramaturgia.

2. História do Circo Teatro

Pode-se dizer que as técnicas circenses já eram desenvolvidas por civilizações antigas do Meio Oriente, fato evidenciado por meio de pinturas rupestres de quase 5.000 anos encontradas na China nas quais aparecem acrobatas, contorcionistas e equilibristas. No Egito, as pirâmides de Béni Hassan eram decoradas com figuras de malabaristas, equilibristas, domadores de animais e contorcionistas há 3.500 anos A.C. Desenhos rupestres de acrobatas encontrados na Serra da Capivara, no Brasil, como nos conta Alice Viveiro de Castro – atriz e pesquisadora da história dos circos e palhaços do Brasil e do mundo, em sua obra *O elogio da Bobagem* - nos mostram, assim, que o circo nasce entre os povos como espaço onde tudo pode ser exibido, desde que seja capaz de surpreender, emocionar ou impactar o público. Teatro, dança, música, cenários retumbantes, figurinos, tudo vai associando-se à graça e à beleza com o objetivo de encantar o espectador. O circo é essencialmente uma arte visual do espectáculo e, portanto, livre das barreiras linguísticas.

Este capítulo pretende abordar brevemente o que se chamaria de história do circo moderno, e algumas das técnicas que se desenvolveram entre as civilizações antigas da Europa, local de onde muitos artistas emigraram para América trazendo seus saberes ajudando a formar a história do circo no Brasil, juntamente com aqueles que são reconhecidos como personagens importantes, formadores da história do circo-teatro.

A acrobacia, a dança, o teatro, a música e a mímica provocaram um choque entre diversas linguagens artísticas, o que deu passo a novos questionamentos e conceitos em certas épocas e culturas. Para que o espetáculo de circo obtivesse sucesso em seus empreendimentos constantes, surgiu a necessidade de incorporar atrações que impressionassem o público, difundindo assim, desde já, estas vertentes mediante o conceito de circo moderno.

O conceito de espetáculo de circo foi produzido por *Phillipe Astley*, cavalheiro e sargento Britânico, que decide sair do exército e começa a oferecer aulas de equitação. No período da tarde, realizava demonstrações de suas habilidades; é considerado o criador do “Circo Moderno”, em seu anfiteatro das artes criado em 1769. Este modelo de espetáculo, difundido na Europa no final do século XVIII, era composto por uma pista circular de terra, cercada por uma proteção de madeira, e do lado de fora se elevavam arquibancadas para a exibição de números equestres ou cavalgadas acompanhadas por fanfarras, que primordialmente eram apresentadas ao ar livre, em geral, nas praças públicas. Após a migração de *Astley* para Paris, onde encontrou *Antônio Franconi*, outro empreendedor de espetáculos de variedades, o espetáculo recebeu a incorporação de um palco acoplado a esta

pista circular, num local já estabelecido, onde se desenvolviam números de acrobatas sobre o dorso de cavalos, cenas de saltimbancos e dançarinos, contorcionistas suspensos em cordas, equilibristas, pessoas com deformidades - mulheres barbadas, anões - e também artistas de teatro das feiras, tendo assim um estreito relacionamento com o fazer teatral, segundo afirma Bolognesi (2003). Foram incorporadas à encenação circense esquetes, mimodramas e melodramas, criados a partir da adaptação de roteiros da *Commedia Dell'Arte* e dos teatros das feiras. Foi assim que o circo encontrou no teatro muitas possibilidades de ampliação de seu repertório.

Também dando força a esta teatralidade na encenação circense, foi incorporada a presença imperativa do *clown* mímico, que divertia o público com sua personagem excêntrica e burlesca, predominando uma vertente que procura descobrir o ridículo da própria personagem. Este artista, por sua vez, era especialista em acrobacias e em realizar quedas inesperadas e alguns saltos mortais, que faziam parte da encenação inovadora do espetáculo circense. A introdução deste personagem era interessante, pois vinha de uma formação de ator mímico e é assim que representa a origem dos primeiros palhaços circenses. Estes herdeiros diretos dos cômicos dos teatros das feiras e festas profanas e religiosas passavam pelos bufões das cortes ou farsantes das vilas, assim como pelos heróis da *Commedia Dell'Arte*, Arlequim, *Pulcinella*, *Pierrô*, que uniam teatralidade, mímica e palavra com destreza corporal, (SILVA, 2003).



Figura 1: Anfiteatro Philippe Astley 1779.



Fig. 2: Circo Royal de Hughes 1785.

2.1 A aproximação do circo com o teatro no Brasil

Faz-se necessário buscar as origens do circo no Brasil para um maior embasamento teórico, fundamentado e aprimorado por vários artigos, livro e histórias vivas de várias famílias que passaram pelo caminho do presente pesquisador. Muitas destas famílias desenvolviam a organização do espetáculo circense e a procura pela teatralidade.

No Brasil, a aproximação do circo com o teatro teve grande repercussão, como em vários países da América do Sul, América do Norte e América Central. A novidade destas atrações reunidas num espetáculo já mostrava ter grande recepção do público nas cidades, fazendo parte de algumas festas locais e fazendo-se conhecer em lugares nos quais não chegavam grupos artísticos.

Esta inovação trazida para América foi realizada por um dos pioneiros do circo teatro que viajava pelo mundo em busca de novos rumos empresariais, o italiano Giuseppe Chiarini (1823-1897), realizando inúmeras turnês pelo mundo com esta modalidade de espetáculo. Cabe ressaltar que esta aproximação das linguagens artísticas no decorrer da história foi de suma importância para a apropriação de diversas formas de arte como a música, o canto e as destrezas corporais, primordiais para a construção deste tipo de encenação.

O circo teatro foi uma vertente das artes cênicas, muito conhecida e difundida no Brasil no século XIX e século XX. O formato do espetáculo compreendia a alternância de textos teatrais melodramáticos, paródias, números cômicos e diversos números acrobáticos que se envolviam no desdobramento dramático.

Muitas trupes e famílias circenses também migraram para a América por questões de guerras, perseguições ou proibições de se apresentarem nas praças, trazendo consigo saberes artísticos apreendidos pelos antepassados na Europa. Estas técnicas foram ensinadas tendo na oralidade o único modo de transmissão de informação e aprendizado para as primeiras famílias circenses que se formavam no Brasil. Este tipo de espetáculo se locomovia por meio de carroças, puxadas por animais de carga. Nestas, eram transportados todos os instrumentos de trabalho como vestuários, aparelhos e os próprios artistas, tal como também era vivenciado pelas companhias mambembes da Europa, antes de surgimento dos vagões de trem. No Brasil esta trajetória era dificultada por estradas de terra esburacadas, sendo a própria chegada triunfal em cada cidade por onde passavam, em si, uma grande propaganda das atrações que chegavam aos povoados (SILVA, 2003).

Uma das primeiras estruturas de espetáculo armado no Brasil foi a chamada de *Circo de Pau a Pique*, na segunda metade do século XIX, segundo relatos de memorialistas, como nos

conta Hermínia Silva (SILVA, 2003). Esta estrutura de circo consistia em uma estaca de madeira cravada no centro do terreno, que definiria o centro do picadeiro, amarrando várias cruzetas onde seriam armadas as cadeiras, que logo se chamariam de arquibancadas, e no centro se colocava um travessão em forma de T, chamado de *Escandalosa*, que seria usado como pé direito para a execução de números aéreos. Toda esta construção demorava em torno de dois a três dias, e todos os membros do circo dedicavam-se para que tudo estivesse pronto antes da estreia. Quando o circo estava armado, o público tinha que levar suas próprias cadeiras para colocar no lugar determinado, sendo que também poderiam assistir de pé, dependendo do valor pago pelo ingresso (SILVA, 2003).

Os espetáculos circenses não deixavam de incorporar artistas e novas companhias chegadas de diferentes partes da América e da Europa, para se apresentarem também nos teatros das cidades. Diversos tipos de divulgação, tanto na imprensa como por meio de cartazes, identificavam a nacionalidade das companhias e anunciavam artistas renomados, nacionais e estrangeiros. Entre as principais cidades do Brasil por onde circulavam as companhias estavam o Rio de Janeiro, Porto Alegre e Belo Horizonte, entre outras cidades onde os espetáculos de variedades se realizavam já incorporando as pantomimas e melodramas, juntamente com as bandas musicais e atrações inovadoras. Nestas cidades, se descobriam novos espaços de apresentação, que eram ocupados pelas recentes chegadas companhias de circo, que surpreendiam o público, formando um novo campo de trabalho em circos ou teatros (BOLOGNESI, 2001).

Dentro destas inovações cênicas, eram usados grandes elencos e orquestras, formando apresentações culturais de grande destaque para as diversas classes sociais e ampliando, assim, as formas de intercâmbio cultural entre os artistas, através das misturas de diversos ritmos musicais e das danças típicas que serviam como elementos fundamentais para os espetáculos de circo-teatro.

Cabe ressaltar a utilização de espaços cênicos como grandes teatros, galpões ou quadras fechadas, onde eram usados elementos cênicos tradicionais do circo, como o trapézio a grande altura, no qual se executavam movimentos acrobáticos; também é interessante a utilização de água em palcos para a representação de mares ou rios nas representações de invasões, assim como também cenários suspensos, onde se escondiam os acrobatas acoplados a aparelhos, como aros e barras, sobre os quais executavam textos e acrobacias, e realizando o descenso por meio de cordas, encenando, assim, algum melodrama ou representando as guerras, consolidando diversos tipos de técnicas e saberes nos quais se esboçavam já novas formas de encenação dentro do chamado circo teatro. A utilização de diferentes e novos

espaços ressalta a procura pelo domínio, a utilização do espetáculo renovado e o trabalho do ator multifacetado, que desenvolvia técnicas acrobáticas usando as estruturas dos pavilhões e dos teatros.

Essas tendências foram aprofundadas com o decorrer do tempo, partindo da ideia de como esses artistas realizavam procedimentos em constante reelaboração e significação. Cabe ressaltar que este espetáculo circense referente a aquela época, não se dava só pela questão artística, mas também para tratar de temas que estavam presentes no cotidiano dos povos, criando assim maior identificação e interesse na população que se divertia com este tipo de espetáculo (SILVA, 2003).

Um dos principais exemplos de artistas que utilizava as técnicas de circo aplicadas ao teatro e grande responsável pela difusão e demarcação do circo teatro no Brasil foi o palhaço negro Benjamim de Oliveira, nascido em 11 de junho de 1870. Filho de uma escrava de estimação, este grande nome do circo teatro brasileiro decide fugir com o circo, que já chamava a atenção da população. Benjamim decidiu seguir esse caminho para se libertar da opressão da escravidão. Este contato com o circo possibilitou a ele uma nova forma de vida, através do aprendizado de diversas formas de atuação, acrobacia, música e melodramas. Ele, então, desenvolveu a sua própria forma de reprisá-las no picadeiro e no palco. O desenvolvimento destas técnicas levou Benjamim a ser contratado por diversos circos, cafés, e outros espaços cênicos, sendo bem remunerado em dinheiro por sua prática acrobática e por seu aprofundamento em música, teatro e dança. Pela forma inovadora de divulgar o espetáculo, pintando a cara de branco e montado em um cavalo, tornou-se o artista popular mais aclamado do Brasil. Existem várias peças teatrais nas quais Benjamin de Oliveira consta como autor e adaptador de paródias, tanto de textos quanto de músicas (SILVA, 2003, p. 30).

Focando nesta aproximação, na inovação de novas formas de representação e na vida de Benjamim de Oliveira, vemos que se estabelece a relação entre espaços inovadores de atuação e a relação com o público. Isto rompe com o teatral cotidiano, dando passo a uma arte pré-definida extremamente poderosa no seu impacto e encantamento imanente. Esta forma de encenação espetacular era trabalhada incorporando recursos de diversas linguagens, de maneira a ampliar as possibilidades de encenação, técnicas de atuação, ampliação da consciência atuante na vida e receptores do processo artístico.



Figura 3: Benjamim de Oliveira.

O que se observa em várias histórias de pessoas que fugiram com o circo foi o processo direto de formação dentro do cotidiano circense. Eles tinham que se integrar às atividades, aprendendo a armar e desarmar os circos, costurar, pintar, cuidar dos animais, além de treinar algum número artístico.

A integração da cena teatral com o circo envolve o domínio de várias facetas que conformam o espetáculo híbrido. A partir das lentes do teatro e dos produtores culturais, autores, cantores, maestros, cenógrafos e proprietários de espaços, interessados nesta diversidade cultural, ganham novo sentido, chegando a consolidar-se enquanto apresentação artística num determinado espaço físico, renovando assim a cena teatral, mesmo os intelectuais não querendo estar ligados a este tipo de teatro ligeiro que não tinha nenhum tipo de representação naturalista ou realista, filosófica, literária ou política. Este novo repertório para o teatro seria composto por uma mistura de *music hall*, cenas cômicas, operetas, pantomimas acrobáticas e domadores de animais (BOLOGNESI. p.11). Formavam-se assim, constantemente, a reelaboração de novas formas de espetáculo e consolidavam-se novos espaços de representação. Essa peculiar forma de encenação despertou o interesse de uma ampla classe de artistas, praticamente de todas as linguagens das artes.

No início do século XX, alguns teatrólogos realistas não escaparam ao encanto do circo. Encenadores, cenógrafos, iluminadores e autores de teatro foram buscar no circo motivos para a criação teatral, como afirma Bolognesi (2003). Esta mistura do circo com o teatro foi intensa. Os movimentos de vanguarda inspiravam-se no universo circense, especialmente as grandes companhias europeias como *Archaos* da França, *Cirque Oz*, entre

outros grupos que misturavam todo tipo de artes, porque era um excelente meio para mostrar seus trabalhos.

A comicidade teatral, apreendida no âmbito circense, vem sendo desenvolvida por vários grupos brasileiros, tais como Intrépida Trupe, que com suas acrobacias aéreas aliadas ao teatro de impacto reverencia a diversos pesquisadores pela forte preparação do ator; La Mínima, e suas palhaçadas clássicas levadas ao teatro e à rua; Parlapatões, com suas reprises clássicas de circo teatro; Circo Mínimo, com o desenvolvimento do teatro físico e a gestualidade do ator; Nau de Ícaros, e sua adaptação da cultura popular no circo contemporâneo; Teatro de Anônimo e o teatro de rua junto a canções populares; Grupo Galpão, que vem usando influências das técnicas circenses e trabalhos com máscaras da *Commedia Dell'Arte*, entre outros, que adotam os números circenses e a exploração de seu potencial dramático.

A partir desta constatação histórica da ampla utilização contínua da linguagem do circo teatro, podem-se contextualizar os fatos históricos e o aumento da atividade de inovação, detectando assim as diversas formas que vem sendo aplicadas no circo contemporâneo e no teatro pós-dramático na Inglaterra, França, Alemanha, Austrália, Canadá e Brasil, entre outros países, que se interessam por este domínio de novo espetáculo.



Figura 4: Cia. Mirabolantes; espetáculo “Síndrome de Clown” Teatro Nacional.

3. A importância da técnica de circo no treinamento do ator

A partir das experiências realizadas no meio das artes cênicas, pode constatar a importância do treinamento circense no trabalho do ator ao passo que se utiliza e amplia sua tonicidade e a fisicalidade do movimento. Com isso, o ator adquire preparação corporal e repertórios que ampliam seus recursos cênicos, além de torná-lo mais ágil e sensível, auxiliando em estímulos que lhe são oferecidos ao longo da construção de cenas ou dentro de um de treinamento corporal. Tais técnicas circenses, dentro do trabalho do ator, podem servir como elemento fundamental de criação de um papel ou de um espetáculo, propiciando a criação de formas físicas que expressem a essência de uma personagem, adotando outras variáveis artísticas que gerarão novas versões dentro da teatralidade.

Entre estas variáveis cênicas, dentro das modalidades acrobáticas que praticamente sugerem a intenção de um impulso, como um salto definido, algo mais específico, que de certa forma, executado com mais simplicidade, pode se formar como uma expressão cênica. Outra proposta de trabalho do ator também interessante é experimentar objetos que possam ser manipulados com domínio, destreza e beleza no palco, tais como bolas, aros, guarda-chuvas, cordas entre outros objetos desenvolvidos pela técnica circense. Estas técnicas servem também como instrumento de condicionamento físico, de resistência respiratória e muscular e de fortalecimento dos músculos e articulações. Através destes exercícios de constante mobilidade definida, também se pode alcançar uma maior amplitude de movimentos, visível em uma série de manifestações estéticas e físicas do ator no palco, oferecidas pelo treinamento firme e técnico do movimento junto da espontaneidade, permitindo controlar até os menores movimentos e detalhes em uma cena.

Diversamente da técnica do teatro estilizado, onde o movimento tem um valor em si, o ator de Meyerhold atém-se, no seu trabalho cênico, ao racional, e é em nome do racional que exercita a maestria do seu corpo. Não deve possuir, em seus movimentos, nada de fortuito ou de supérfluo. Sua precisão, seu laconismo e o acabamento do seu trabalho são comparáveis ao trabalho dos jograis e dos acrobatas. O cálculo preciso do tempo é para o ator o mais exato dos critérios que lhe permitem controlar e julgar sua própria interpretação. Eis por que ele deve utilizar objetos no palco: são os companheiros fiéis de seu trabalho cênico. Os acessórios e o dispositivo construtivo ajudam vivamente o ator. (MEYERHOLD, 1969, p. 170).

Meyerhold propõe certa condição racional para o trabalho corporal do ator e a relação com os objetos. Isto se compara ao treinamento oferecido neste trabalho sobre o controle do movimento aliado à interpretação como uma arte pré-definida, extremamente poderosa no seu impacto visual. Comenta-se muito sobre o trabalho de *Jerzy Grotowsky* e seu teatro laboratório de *Wroclaw*, Polônia, que utilizava o método da acrobacia para o treinamento do

ator como uma forma inovadora que unisse respiração, voz e corpo, para uma interpretação eficaz que beira-se um estado hipnótico, conhecendo, assim, um estado decidido de compressão e plenitude física. Os treinamentos oferecidos pela arte circense contribuem para psicomotricidade do corpo, a atenção no espaço e a confiança. Também possibilitam desenvolver músculos, aprimorar a flexibilidade, entre outras potencialidades que se desenvolvem no corpo pelo treinamento constante, exercitando uma conexão entre corpo e mente.

A dança contemporânea utiliza também diversas formas acrobáticas procurando aprimorar as coreografias por meio das técnicas circenses, como no caso do grupo Corpo, de Belo Horizonte, e da Cia Débora Colker, do Rio de Janeiro, grupos que também aplicam o circo como alvo de pesquisa das técnicas acrobáticas mais elaboradas para os espetáculos de dança contemporânea.

Diante desta situação, atribui-se esta importância ao aprendizado das técnicas circenses e a certas atitudes dentro de um espaço no qual é possível viver uma relação com o dia a dia, para melhorar os posicionamentos da arte na vida dos atores, num tipo de aprendizado que pode levá-los a conhecer recursos fundamentais ao trabalho, assim como adquirir conhecimento para evidenciar a expressão artística. De acordo com Hermínia Silva (SILVA, 2003), diversas famílias de circo contam que o ensino artístico começa na infância. Os artistas circenses passam por um processo muito rígido de vida artística e pessoal, desenvolvendo habilidades corporais através de treinamentos intensos, assim como também de recursos de socialização e de cuidados pessoais, além da construção de seus próprios equipamentos e montagens dos equipamentos de circo, associados ao reforço escolar, à alfabetização e ao acompanhamento do aprendizado nas escolas de ensino pelas quais passam em suas vidas itinerantes de famílias circenses.

Esta aproximação entre o circo e o teatro tem acontecido ao longo dos anos da história das artes e continuará influenciando em diferentes pontos aos artistas que poderão, através destes conhecimentos, realçar uma maior criatividade na produção de uma teatralidade oposta à construção do teatro convencional a fim de trazer uma concepção mais radical, provocando assim uma participação mais imagética no espectador.

Este trabalho de técnicas de circo oferece aos atores maior desenvolvimento de força e de vontade em seus movimentos, assim como nas ações corporais. Com o treinamento, sobretudo, terão muito mais facilidade em incorporá-los ao seu papel, e aprenderão a

entregarem-se sem pensar, instantânea e inteiramente, ao poder da intuição e da inspiração. Além disso, estas formas de expressão lhes ensinarão a atuar num tempo e ritmo rápidos, impossíveis para um corpo que não tenha sido treinado, como afirma STANISLAVSKY (2001). Ao incorporar estas técnicas dentro do processo de encenação, rompem-se assim muitas barreiras, como a da simetria dentro de um teatro convencional, trabalhando a noção espetacular, incorporando recursos de diversas linguagens e possibilitando a construção de uma obra de arte orgânica. Neste sentido, esta dicotomia de teatro-circo amplia a ideia de uma polifonia cênica, no qual se desenvolvem técnicas de atuação e encenação que, através dos recursos oferecidos pelo treinamento circense, possibilitem a ampliação de consciência dos atores e dos encenadores.

3.1 A Acrobacia Dramática:

A acrobacia dramática, segundo (LECOQ, 1997), parte do uso progressivo da técnica em si até o encontro da liberdade do movimento para expressar uma dramaticidade como elemento de transposição da interpretação. Começa por movimentos gestuais, através de saltos evidenciando nas ações físicas uma justificação dramática no movimento. Nestes são trabalhados basicamente agilidade, força e equilíbrio. A procura pela teatralidade através do movimento acrobático oferece um suporte para uma gestualidade dentro de um impulso interno do ator que adquire a noção do movimento executado, podendo representá-lo em alguma ação física da personagem, usando-o, assim, de forma orgânica, interpretando uma possibilidade de comunicação corporal não convencional, e que possa ter um sentido claro para a gestualidade e pela linha da dramaticidade, sem deixar de lado o trabalho vocal na representação.

O ator deve ser capaz de decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis. Deve saber como dirigir o ar às partes do corpo onde o som deve ser criado e ampliado, como numa espécie de amplificador. (GROTOWSKY, 1976, p.20).

De acordo com STANISLAVSKY (2001), as cambalhotas podem ser incluídas nas atividades corporais. Embora possa parecer estranho, isto auxilia o ator nos seus grandes momentos de máxima exaltação e contribui para a sua inspiração criadora.

A acrobacia em si é de certa forma, crua e não pode ser aplicada como se fosse um método de ginástica, mas sim, pode ser um movimento executado de extrema beleza artística como uma comunicação corporal, este pode ser transportado a um gesto teatral, altamente

funcional cenicamente. Diante de uma construção cênica, podemos experimentar diversos estímulos visualmente interessantes como, por exemplo, usar cadeiras de forma não convencional, pousando sobre elas por meio de algum salto ou de algum impulso proporcionado por alguma cena de briga. Tudo isso pode caminhar paralelamente a uma interpretação, que poderá ser traduzida coerentemente a uma gestualidade e não usado simplesmente pelo movimento. Esta possibilidade de transposição da acrobacia para dentro de uma dramaticidade traz para a expressão corporal uma evidência de caráter cênico em várias possibilidades de expressão, entrelaçando pontos de reflexão em cada movimento artístico, trazendo para o movimento cotidiano mecanizado o corpo estético e vigoroso necessário a uma nova forma de representação.

A razão é que a acrobacia ajuda a desenvolver o poder de decisão, é exatamente isso que o ator deve fazer ao atingir o ponto culminante de seu papel. O ator não pode parar para pensar, duvidar, tecer considerações, ficar pronto para pôr-se à prova. Tem de agir, executar o seu salto a todo vapor. STANISLAVSKY (2001).

3.2 A Biomecânica:

A Biomecânica é o estudo da mecânica aplicada ao corpo humano, como descreve *Meyerhold*, que usa esta expressão científica para descrever um método de treinamento do ator baseado na execução instantânea de movimentos que lhe são ditas de fora pelo encenador. Na medida em que o movimento do ator consiste na realização de um objetivo específico, seus meios de expressão devem ser determinados por um tempo preciso para garantir a precisão do movimento, que facilitará a concretização de uma ação visível e compreensível.

Na técnica biomecânica, o ator aborda seu papel partindo do exterior, antes de apreendê-lo intuitivamente. Os exercícios biomecânicos preparam-no para fixar seus gestos em posições-poses que concentram ao máximo a ilusão do movimento, a expressão do gesto e os três estados do ciclo do jogo (intenção, realização, reação). (MEYERHOLD 1969 p.15).

A intenção é a assimilação de uma ação determinada pelo diretor, encenador ou pela iniciativa do próprio ator. A realização é a preparação do movimento passando pela direção oposta atenuando a concretização do movimento; e a reação é reflexo imediato dos movimentos realizados por meio de sensações técnicas atenuando uma nova intenção.

Os exercícios, saídos da ginástica, da plástica e da acrobacia, desenvolviam o golpe de vista exato; ensinavam-lhe a calcular os movimentos, torná-los racionais e coordená-los com os dos colegas; ensinava-lhe uma série de métodos que, variados, ajudariam os futuros atores

a se moverem no espaço cênico mais livremente, com mais expressão. MEYERHOLD (1969).



A punhalada – uma das fases do estudo de biomecânica. Moscou, final dos anos 1920. N. Kustov e Z. Zlobin.

Figura 5: exercício Biomecânico 1920.

Meyerhold exigia a racionalização de cada movimento dos atores. Queria que os seus gestos e a oposição do corpo assumissem um desenho preciso. Se a forma é justa, e o conteúdo também, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior, saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra.

Assim, podem-se juntar diversas partituras corporais racionalizando cada ação e movimento em diferentes formas e funções de velocidade aonde o corpo pode afetar e ser afetado numa construção a partir de movimentos cotidianos e não convencionais, movimentos sistematizados, como os da acrobacia, ou por meio de algum elemento de manipulação cênica.

3.3 As Técnicas de Circo Aplicadas ao Teatro

Existem varias técnicas de circo aplicadas e aperfeiçoadas ao longo da história, e que podem servir como material essencial no trabalho do corpo do ator, visando ampliar as possibilidades de ações físicas. Ao realizar movimentos acrobáticos simples, estes, podem traduzir constantemente desenhos e composição de imagens através de uma fluência precisa. No momento em que o movimento é feito, deve ser ligado com uma associação espontânea.

Tal prática pode despertar maior percepção da espacialidade do ator no momento de construir alguma partitura corporal, além de tornar o intérprete mais preparado fisicamente.

Em todo papel há trechos difíceis dessa espécie, por isso deixem que a acrobacia os ajude a vencê-los, na medida em que ela o possa fazer. Além disso, a acrobacia pode-lhes prestar outro serviço ainda. Pode ajudá-los a se tornarem mais ágeis, mais fisicamente eficientes em cena, ao se levantarem, ao se curvarem, voltarem, correrem e quando fizerem uma variada quantidade de movimentos difíceis e a ser rápidos. Com ela aprenderão a agir num ritmo e tempos rápidos, impossíveis para um corpo destreinado. Boa sorte! (STANISLAVSKY, 2009, p. 74).

Este tipo de forma acrobática tem que ser estudado e treinado como se fosse uma frase de movimento sobre certa condição técnica. Deixá-la memorizada e aperfeiçoada servirá como característica na construção de uma personagem.

Os movimentos acrobáticos executados de forma simples, como no caso das cambalhotas, podem servir mais cenicamente do que um salto de extrema dificuldade; este tipo de movimento pode ser usado a favor da proposta a ser trabalhada dentro da encenação.

O ator que representa numa arlequinada deve ser particularmente sensível ao ritmo, deve ser também um bom ginasta e saber dominar seu temperamento. Os exercícios de equilíbrio que lhe são impostos aproximam seu trabalho ao de um acrobata; estes exercícios são indispensáveis, pois o grotesco da concepção do conjunto determina para o ator tarefas que só um acrobata está em condição de executar. A disposição dos personagens é sempre simétrica e os movimentos dos atores, acrobáticos. As brincadeiras “próprias do teatro” (preparadas ou improvisadas) são involuntariamente de uma grosseria de bufão. Movimentos rítmicos. Gritos e pulos no momento de deixar o palco. (MEYERHOLD, 1969, p.101).

As técnicas têm de ser preparadas e trabalhadas gradualmente no treinamento do ator, para evitar lesões durante o processo de apreensão, e coordenadas por pessoas competentes que conheçam a arte circense. A proposta é introduzir as técnicas de circo aplicadas ao ator por meio de oficinas desenvolvidas a partir de pesquisa realizada ao longo de dez anos no meio das artes cênicas, elaboradas por diversas escolas de teatro e famílias circenses que trabalham esta arte. Deve-se ressaltar que várias destas técnicas foram transmitidas através da

oralidade por diversos mestres, entre eles o professor Pirajá, acrobata de sexta geração de uma família circense, através do qual foram aprendidas diversas histórias sobre o circo-teatro e técnicas tradicionais de circo.

3.4 Os Aparelhos de Circo como Elemento Cênico:

Buscar uma especificidade para cada elemento trazido pela arte circense implicaria o icônico para determinada cena, podendo se fundir ao conjunto dramático no sentido em que se reconhece como condutor de uma representação, ou simbolicamente determinado sobre um modo ficcional, ou numa análise dramática, para que o espectador o reconheça esteticamente. Cada objeto contribui para uma dinâmica dentro da peça; seu valor está na variada utilização que contribui para a criação de uma visão que parte de um princípio estrutural.

Segundo MACHADO (2004), se o intérprete não dá conta de algumas exigências nos ensaios, pode ser preciso um trabalho suplementar: exercícios diários contendo algumas dinâmicas e frases de movimento que não façam parte de seu repertório habitual.

Entre os objetos trazidos pela arte circense estão as cordas lisas de 20 mm de espessura e medidas de aproximadamente 5 a 8 metros de comprimento, amarradas a uma estrutura fixa dentro do teatro; isto pode servir basicamente como treinamento técnico do elenco, além de poder ser usado como elemento que possa acompanhar a ação física do ator para, por exemplo, subir num prédio, realizar a invasão de um castelo. Nestas cordas são desenvolvidas técnicas posturais que refletem uma determinada estética que possa ser usada pelo diretor ou encenador.

O trapézio provavelmente derivou dos funâmbulos e dançarinos do século XVIII. Numa barra de aproximadamente de 52 cm, presa por duas cordas de 3 metros na lateral da barra, são desenvolvidas primordialmente posturas corporais distribuídas pelo ângulo e peso do corpo. Certamente este tipo de aprendizado é muito importante, pois revela diversos simbolismos; o primeiro, claro, o prazer de voar, sensação de autonomia sobre um aparelho suspenso, e pode ser usado como elemento cenográfico, como a janela de uma casa, um balanço numa árvore acompanhado de algum instrumento musical, e assim por diante, dependendo da imaginação do ator e do encenador.



Figura 6: Aparelhos de Circo usados de forma não convencional pela atriz Erika Mesquita.

O malabarismo é destinado à descoberta dos movimentos, lançamento de objetos ao ar, juntos a proporção de equilíbrio do corpo, nos membros superiores e inferiores, proporcionando maior noção de lateralidade, coordenação motora óculo manual, apreciação de distâncias, de força e independência segmentária do corpo, articulações e seus limites. Para realizar malabarismo podem ser usados diversos elementos como bolas, aros, guarda-chuvas, caixas, frutas e outros objetos que tenham referência para a encenação.

Nota: em todos esses exercícios, além do fator “pesquisa” e do estudo do próprio organismo, há também um elemento de ritmo e dança. Os exercícios – especialmente nos casos das variações de “batalha” – são executados ao som de um tambor, tamborim ou outro instrumento, de forma a que tanto o executor do exercício como aquele que toca o tambor improvisem e produzam um estímulo recíproco. Nas sequências da “batalha”, as reações físicas são acompanhadas por gritos espontâneos e inarticulados. O ator deve justificar todos estes exercícios semiacrobáticos através de motivações pessoais, pressionado as fases iniciais e finais do exercício. (GROTOWSKY, 1976, p.90).

Todos os elementos usados para o trabalho do ator pressupõe, no próprio treino, uma ligação direta com a área interpretativa ligada a uma montagem em especial que contém um recurso dramático. Este trabalho visa estabelecer uma ligação direta com a interpretação, tornando-se assim uma cena mais provocadora e palpável na intensidade e precisão.

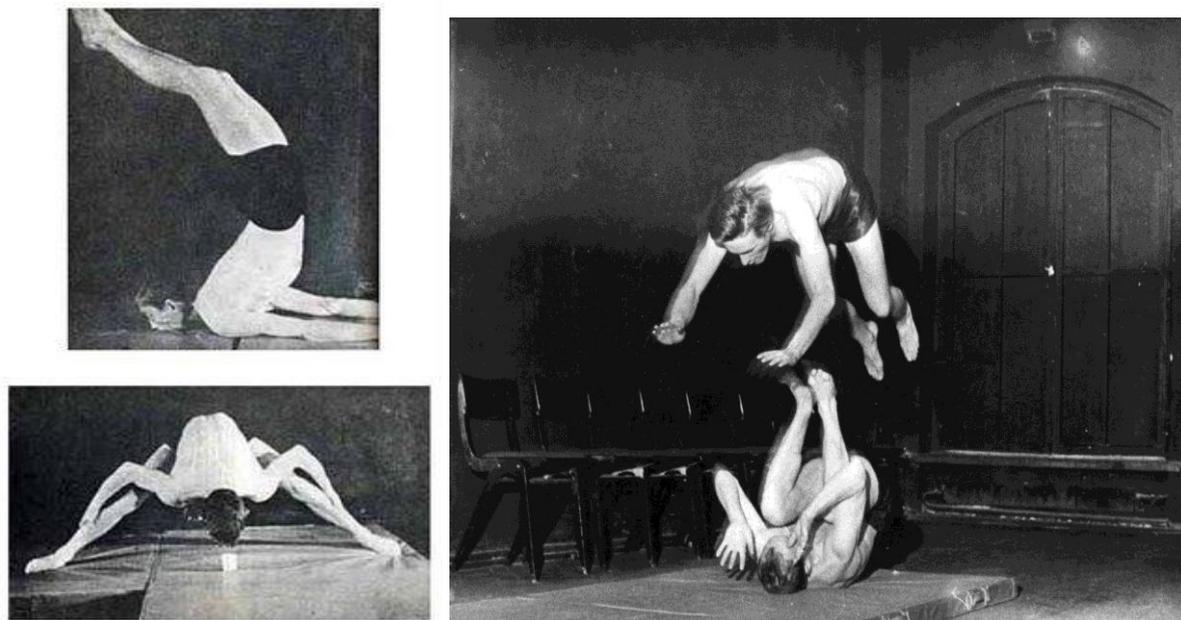


Figura 7: Exercícios acrobáticos propostos por Grotowsky.

4. Oficina de técnicas de circo para atores:

Esta proposta de oficina visa oferecer ao ator um conhecimento acerca da utilização de movimentos acrobáticos que servirão como base para sua preparação física e mental, além de proporcionar maiores possibilidades na construção de elementos cênicos que, integrados a uma composição dramática, terão um sentido claro dentro de uma encenação teatral.

Nesta proposta será possível observar uma aplicação direta do circo no trabalho do ator, buscando desenvolver uma consciência corporal que interfira na construção da obra de arte, transformando o corpo cotidiano do ator num corpo com técnicas diversificadas provenientes das tradições milenares do circo.

Desta maneira, a corporeidade do ator pode virar signo para a construção da cena, servindo de forma concreta à dramaticidade, mesmo que sejam descobertas no treinamento físico proposto, impondo-se à ação e à transformação.

Nota: mesmo durante estes exercícios de aquecimento, o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária. O exercício só é corretamente executado se o corpo não opuser nenhuma resistência durante a realização da imagem em questão. O corpo deve parecer sem peso, tão maleável quanto o plástico aos impulsos, tão duro quanto o aço quando atua como suporte, capaz até de vencer a lei da gravidade. (GROTOWSKY, 1976, p.87).

Serão trabalhados exercícios gradativos para o condicionamento físico, para posteriormente realizar exercícios técnicos, unindo as ações físicas à construção de partituras

e improvisações. Dentro da capacidade de cada ator, seja usando o corpo ou algum outro elemento, requer-se muito treinamento junto a uma pessoa com o conhecimento técnico apropriado. Desta forma, ocorrerá o aprimoramento técnico que enriquecerá o trabalho do ator.

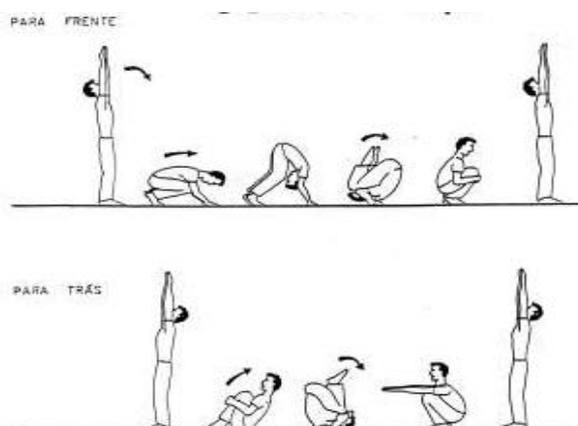
As técnicas oferecidas serão aplicadas em dois períodos. O primeiro será composto pela apresentação do curso oferecido, mediante aula expositiva com explanação do conteúdo programático, para uma melhor compreensão dos objetivos a serem alcançados, além de exercícios propostos, tais como condicionamento, treinamento e resultados. O segundo período estará focado no trabalho de interpretação e criação pessoal.

4.1 Plano de Curso

Técnicas de Circo aplicadas ao Ator:

- Objetivo Geral: Levar o ator a conhecer as técnicas de circo visando aplicá-las ao seu trabalho cênico.
- Objetivos Específicos:
 - Usar o domínio do corpo e suas sensações básicas;
 - Descobrir um repertório corporal novo;
 - Descobrir dinâmicas novas de exercícios e movimentações;
 - Mesclar movimentos acrobáticos com outros elementos e objetos cênicos;
 - Descobrir o gesto através do movimento;
 - Conhecer o impulso e a forma do movimento acrobático;
 - Levá-lo a conhecer a expressividade no aparelho circense.
- Conteúdo Programático:
 - Resistência, condicionamento;
 - Espacialidade, deslocamentos;
 - Energia em diversos níveis;
 - Construção de frases e movimentos;
- Estratégias:
 - Exercícios de flexibilidade e aquecimentos;
 - Exercícios de conscientização corporal e ritmo;
 - Pesquisa acrobática, objetos e aparelhos;
 - Desbloqueio de energia;
 - Improvisação a partir do novo repertório.
- Avaliação:
 - Mensal, com apresentações de sequências acrobáticas, manipulação de objetos e aparelhos.
 - Questionário de avaliação do processo do curso.

Figura 8: Cambalhotas para frente e para Trás.



4.2 Bases para as técnicas de circo aplicadas ao ator:

Espaço físico: área de 9 metros x 8 metros;

Altura necessária: 5 metros, com estrutura ou vara de ferro que suporte 200 kg, fixa no teto do teatro ou galpão.

Roupas: malhas, roupas leves, sapatilhas de meia ponta ou de jazz;

Público alvo: atores, estudantes universitários, grupos profissionais.

Quantidade de alunos: 30 pessoas

Nível: iniciante, intermediário e avançado.

Cronograma:

72h - carga horária semestral

16h por mês

4 h semanais

Esse curso terá quatro meses de duração, totalizando 288 horas-aula.

Cada aula terá duração de duas horas, com atividades divididas da seguinte forma:

Primeira hora: exercícios preparatórios, repetição e aumento de nível em cada movimento.

Segunda hora: estabelecer uma relação com o conteúdo trabalhado por meio de improvisações e organização das frases para construção de uma cena.

1- Objetivos:

- Aplicar as técnicas de circo ao trabalho do ator;
- Propiciar consciência do seu corpo e dos movimentos produzidos;
- Expressão corporal e a procura da dramaticidade por meio de personagens e situações;
- Conhecimento das acrobacias, do simples ao mais complexo;
- União do gesto com o movimento;
- Disponibilidade psicofísica;
- Ampliação do repertório corporal.

2- Necessidades específicas no trabalho corporal do ator

Ao final do curso o aluno deverá desenvolver:

- Agilidade;
- Reconhecimento do centro de gravidade;
- Procura do equilíbrio;
- Preparação muscular;
- Racionalização dos movimentos;
- Eliminar todo tipo de resistências;
- Combinar movimentos acrobáticos com outras formas espontâneas;
- Deixar claro nos movimentos começo e fim;
- Resistir à força de gravidade;
- Usar a tensão e o relaxamento;
- Criar signos através do movimento;
- Perceber a respiração nos movimentos;
- Perceber a atenção, intenção, decisão e precisão.

3- Organização prática de introdução ao treinamento:

- Alongamentos;
- Auto massagens;
- Posições de controle de equilíbrio;
- Vibrações do corpo.

3.1 - Produção de energia corporal:

- Aquecimento corporal;
- Exercícios para a coluna, pélvis, joelhos, pernas, pés, ombros, braços e mãos;
- Abdominais;
- Irradiação de energia através de posturas.

4 - O corpo e a relação com espaço:

- Deslocamentos no espaço;
- Caminhar, correr, deitar, rolar, levantar, pausa, quedas;
- Câmera lenta;
- Saltos diversos no espaço;

5- Treinamento acrobático:

- Saltos com o corpo rígido;
- Saltos levando o joelho ao peito;
- Salto com as pernas afastadas;

- Cambalhotas para frente e para trás;
- Cambalhotas com algum objeto;
- Salto do tigre com apoio dos braços;
- Salto do tigre com corrida;
- Salto do tigre entre dois atores que se cruzam no ar em alturas diferentes;
- Estrelas de ambos os lados;
- Ponte;
- Parada de cabeça com apoio das mãos;
- Parada de mão.

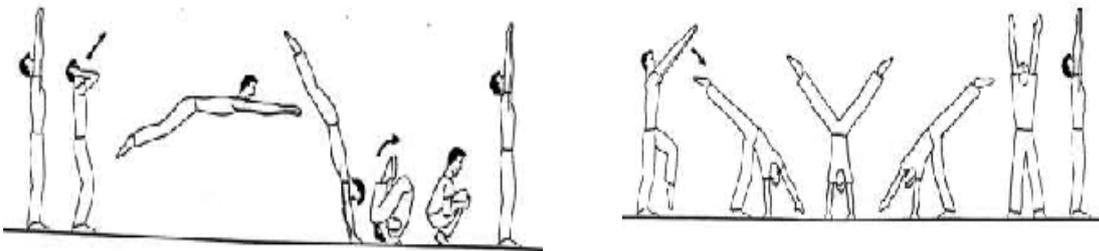


Figura 9: Saltos do tigre e Estrelas

6- Desenvolvimentos da acrobacia dramática

- Perceber cada movimento executados;
- Praticar os movimentos sistematizados até seu perfeito domínio técnico;
- Acentuar e pontuar enfatizando o movimento acrobático;
- Unir sequências dos movimentos com ou sem palavras;
- Unir gestos localizados com a acrobacia;
- Trabalhar a sequência em diversas velocidades;
- Utilizar elementos para juntar ao movimento acrobático;
- Trabalhar sequências com outros atores;
- Executar movimentos é inseri-los em algum contexto (exemplo: quem, onde, o que, por que);
- Trabalhar cinco movimentos, e criar uma cena.

7- Relacionamento com objetos:

- Jogar com objetos; (bolas, bastões, trapézio, corda suspensa);
- Observar e tocar o objeto em diferentes níveis (alto, meio, baixo, suspenso);
- Carregar, soltar, locomover-se com ele;
- Criar intenções com o objeto;
- Trabalhar visão periférica com o objeto;
- Trabalhar o gesto ao interagir com o objeto;
- Achar motivos para agir com o objeto;
- Preparar sequências com início, meio e fim.

5. Considerações finais:

No início deste trabalho, a proposta era a aplicação das técnicas de circo para o ator num processo de encenação, mas com vistas à elaboração de uma metodologia consistente, que amplia a possibilidade de incorporar a linguagem circense como forma de comunicação, o tema desenvolveu-se para as Técnicas de circo aplicadas ao ator, sendo utilizada, assim, como um suporte para o ator, o auxiliando na construção de uma poética cênica.

A introdução da linguagem circense no teatro contribui no processo de criações e contextos de representação, através da preparação corporal e da experiência no espaço e no tempo, seja na execução de algum movimento ou através do uso simbólico de um objeto, podendo estabelecer diversas matrizes entre gestos, imagens e frases que darão passo às associações num roteiro espetacular. Esta transversalidade, de aliar as técnicas de circo ao trabalho do ator, pode ser vista como uma arte pré-definida na cena contemporânea.

De maneira prática, pude acompanhar este processo de preparação através de oficinas ministradas a atores em processos de montagem de encenação, revelando diversas formas inovadoras de criação através de ações físicas, assim como a construção de partituras extremamente impactantes e precisas, que serviram no processo da dramaticidade. Paralelamente a isso, estes atores obtiveram aptidões não só físicas como mentais, como prontidão e disponibilidade para realizar cenas e para a elaboração de suas personagens, permitindo-lhes ampliar sua movimentação e obter um ganho na espacialidade cênica utilizada.

Tendo em vista a continuidade e desenvolvimento desta metodologia, esta oficina continuará sendo aplicada em diferentes campos, tanto para atores como para circenses, como oficina em festivais de artes cênicas, em workshops para iniciantes, intermediários e avançados, além de sua aplicação em processos de montagens cênicas, como já vem sido feito a convite de diretores, como parte da preparação corporal dos atores. Além disso, esta metodologia pode servir como eixo condutor de um processo de encenação, partindo como um princípio que rege a movimentação dos atores, o espaço cênico delimitado e a utilização dos objetos em cena. Com isso, é possível vislumbrar uma construção de um ator total, capaz de realizar com o corpo e o gesto diversas formas de representação semiológica.

5.1 Referências Bibliográficas:

BOLOGNESI, M. Circo e Teatro: número 6, São Paulo, Sala preta, 2006.

GROTOWSKY, J. Em Busca de um Teatro Pobre. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

LECOQ, J. O Corpo Poético. Edição: SESC São Paulo: SENAC, 2010.

MACHADO, S. O Papel do Corpo no Corpo do Ator. 1ª Edição: São Paulo: Perspectiva, 2004.

MEYERHOLD, V. O Teatro de Meyerhold. Coleção: Teatro de Hoje, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

STANISLAVSKY, C. A Construção da Personagem. 18ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2009.

SILVA, H. Circo Teatro – Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. 1ª Edição, São Paulo, Altana, 2007.

5.2 Bibliografias Consultadas:

BARBA, E. **A Arte Segreda do Ator**. Edição Inglesa, São Paulo, UNICAMP, 1995.

PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. 3ª Edição, São Paulo, Perspectiva, 2007.

ROUBINE, J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2ª edição, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

WECKBERTH, M. **Diálogo Sobre a Encenação**. 3ª edição, São Paulo, HUCITEC, 1997.

GUINSBURG, J, TEIXEIRA, J, RENI, CH. **Semiologia do Teatro**. 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 2006.

Anexos

Oficinas de técnicas de circo aplicadas ao ator Belém do Para fig.: 1, 2, 3, 4.



Aparelhos de Circo usadas no processo de encenação, direção Gisele Rodrigues fig.: 5,6.



Professor Piraja Escola Nacional de Circo ministrando Técnicas de Circo para Atores.



Fig.: 7, 8.

