



RISCO:

processos criativos de espetáculo circense para a rua

LETÍCIA MELLO NEVES

Palhaça na rua, atriz e *performer*, Letícia Mello Neves estuda Interpretação Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Entre 2009 e 2018, integrou os grupos de teatro Novomundo, Tribus e Núcleo 6 de Teatro, na Baixada Santista – SP. Desenvolve projetos de pesquisas na área de máscaras, circo e visualidade; participa ainda de pesquisas sobre estudos da presença, práticas artísticas populares e consciência corporal – através da capoeira e do circo.

JOICE AGLAE BRONDANI

Atriz e diretora de teatro, Joice Aglae Brondani é Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora da Escola de Teatro da UFBA; e é, atualmente, a coordenadora do PPGAC/UFBA. Fundou os grupos de pesquisa e criação teatral Cia Buffa de Teatro (Brasil) e Bottega Buffa CircoVacanti (Itália).

RESUMO

Este artigo visa relatar, de forma descritiva e reflexiva, o processo de criação do espetáculo de rua *Risco*, que foi realizado com base em pesquisas, atividades formativas, experimentos cênicos e experiências pessoais da atuante. Trata-se de um espetáculo circense que utiliza acrobacias, pirofagia, além de imagens e alegorias construídas a partir da linguagem da palhaçaria. Busca tensionar a ideia de sonho com a de realidade, contendo referências do estilo estético *steampunk*, refletindo sobre a importância do olhar sonhador. Com base em metodologias desenvolvidas pelas artistas/pesquisadoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso, foi feita a descrição dos processos de encontro com a máscara da palhaça; a preparação corporal; a criação da visualidade do espetáculo-solo, encenado por Letícia Mello, bem como a criação da sua dramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE:

Palhaçaria. Pirofagia. *Steampunk*. Máscara. Teatro de rua.

RISCO: CREATIVE PROCESSES OF CIRCUS SHOW FOR THE STREET

ABSTRACT

This article aims to reflect and describe the creation process of the street spectacle Risk, build from the two studies together with courses and personal experiences. Its about a Circus show that uses acrobatics and pyrophagy to create tension between dream and reality with visual reference from steampunk. The show reflects on the importance of being a dreamer, using visuals and allegories from clownery. The spectaculum uses methodologies developed by the guiding teachers Joice Aglae Brondani and Renata Cardoso that describe the process of the initial connection with the mask, body shaping, visual development and dramaturgy development.

KEYWORDS:

Clown. Pyrophagy. Steampunk. Mask. Street theater.



INTRODUÇÃO

O presente artigo contém relato descritivo do processo de criação do espetáculo-solo *Risco*, no qual os espectadores são conduzidos por uma narrativa construída pela atuante a partir de gestos, acrobacias, malabarismo de fogo e do estudo da máscara da palhaça.

O espetáculo integrou a programação do Congresso UFBA 2023¹, com apresentação na Praça das Artes; participou da programação do Cabaretta²; foi apresentado no Dia do Circo e do Teatro e no II Seminário Internacional de Pesquisa – *O Circo no Brasil de Ontem e Hoje*³, realizados na Escola de Teatro da UFBA e no Teatro Martim Gonçalves. Além dos eventos mencionados, o espetáculo, concebido para a rua e espaços abertos, realizou apresentações no Parque da Cidade e na Praça Ana Lúcia Magalhães, em Salvador-BA.

Ademais, a pesquisa correlacionada ao espetáculo-solo compôs a programação do XII Congresso ABRACE⁴ no formato de vídeo-pôster; foi apresentada durante o Encontro Nacional dos Estudantes de Artes⁵ (ENEARTE 2023), realizado na cidade de Belo Horizonte-MG; e integrou a programação do já mencionado II Seminário Internacional de Pesquisa – *O Circo no Brasil de Ontem e Hoje*.

A proposta do espetáculo se desenvolveu a partir do tensionamento entre a ideia de sonho e a de realidade, trazendo reflexões acerca de trabalhos monótonos realizados no dia a dia e da importância da construção de um olhar sonhador sobre o mundo. Considera-se que as artes cênicas – o circo, o teatro, a performance – podem colaborar com essa construção de maneira não direta e racional, mas por meio do compartilhamento de imagens e alegorias.

O espetáculo *Risco* foi realizado com base nas pesquisas PIBIC *Da mitologia pessoal à máscara de clown*⁶; e PIBExA *Estética do Irreal: explorando o Steampunk em performance pirofágica*⁷. Foi executado durante a graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral na Universidade Federal da Bahia, quando a atuante/encenadora, Letícia Mello, foi orientada pelas professoras doutoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso – no período entre agosto de 2022 e agosto de 2023. Além de expor aspectos fundamentais das pesquisas, que foram contempladas por editais, o relato analítico contém outras experiências, cursos e vivências que impactaram no processo criativo do espetáculo.

1 O congresso foi realizado de 14 a 17 de março de 2023.

2 Eventos artísticos organizados por estudantes da Escola de Teatro da UFBA, que trazem o Cabaré artístico como referência.

3 O seminário aconteceu entre os dias 27 e 30 de setembro de 2023.

4 O XII Congresso ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) – Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos foi realizado entre os dias 24 e 30 de junho de 2023.

5 Evento itinerante realizado desde 1988, de cunho científico, político, acadêmico e cultural, que é constituído por estudantes de Licenciatura e/ou Bacharelado das diversas áreas de Artes.

6 Pesquisa desenvolvida na seção “Máscara da Palhaça”.

7 Pesquisa desenvolvida na seção “Criação de visualidade”.



A pesquisa surgiu do desejo da atuante/encenadora de criação de um solo que contivesse técnicas de pirofagia para a rua e que pudesse ser realizado de forma independente, isto é, sem muita dependência da estrutura cenotécnica de um teatro, de coxias e de uma iluminação específica. A partir desse desejo, foram buscados recursos teóricos, financeiros, técnicos e criativos para a concretização da ideia. A atuante/encenadora detinha conhecimento prévio sobre manipulação do fogo, acrobacias e malabarismo, os quais foram aprofundados e melhor desenvolvidos/praticados no decorrer do processo. Era também almejada a criação da visualidade do espetáculo e da dramaturgia de forma que trouxessem características ficcionais e a quebra da noção de tempo linear⁸, que expressassem a forte influência da poética de Tim Burton⁹ na proposição.

Somado aos desejos iniciais, havia um encantamento, ainda tímido, pela máscara da palhaça – a qual despertava grande curiosidade na atuante. Após ser espectadora do Festival Internacional de Artistas de Rua na cidade de Salvador e ser motivada por diferentes vertentes da palhaçaria, teve certeza de que gostaria de incluir essa linguagem no seu processo de criação. As pesquisas foram realizadas de forma paralela, durante as etapas da criação cênica, e a dramaturgia se desenvolveu a partir da construção da visualidade do espetáculo.

Aqui, nesta escrita, busca-se compartilhar o processo de concepção do espetáculo *Risco*, desde a criação do roteiro/encenação, passando por aspectos relacionados à concepção da visualidade e à preparação corporal, além do encontro com a máscara da palhaça. Especificando as metodologias utilizadas, o relato se desenvolve acompanhado de reflexões da atuante/encenadora. Serão ainda abordados os processos adjacentes de autoconhecimento e de desenvolvimento da consciência corporal. O artigo contém a perspectiva de Letícia Mello nas principais etapas da pesquisa e o processo criativo em torno da realização do espetáculo-solo *Risco*, orientados por Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso.

8 A quebra do tempo na cena é construída inspirada nos filmes *Alice Através do Espelho* e *Alice no País das Maravilhas*, de Tim Burton, nos quais se passam minutos na ordem cronológica da realidade enquanto se vive todo o filme em outra atmosfera em que o tempo se desloca da linearidade temporal da vida.

9 Timothy “Tim” Walter Burton (Burbank, 25 de agosto de 1958) é um cineasta, produtor, roteirista, escritor, animador e desenhista norte-americano. Seus filmes apresentam aspectos góticos, fantasiosos, excêntricos ou sombrios. Algumas obras inspiradoras da pesquisa: *Os Fantomas se Divertem*, *Noiva Cadáver*, *O Estranho Mundo de Jack*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, dentre outros.



MÁSCARA DA PALHAÇA

O ponto de partida do estudo da máscara da palhaça foi a entrada para a pesquisa PIBIC: *Da Mitologia pessoal à máscara de clown*, orientada por Joice Aglae Brondani.

Há uma forte tendência no teatro de que o termo *máscara* faça referência apenas ao objeto que cobre o rosto, porém, no presente estudo, a máscara deve ser entendida como um estado – podendo haver ou não a presença do objeto em cena e tomando a atriz por inteiro. Essa compreensão se deu a partir da busca de um trabalho aliado a técnicas de máscaras já conhecidas, trazidas pela professora, coordenadora da pesquisa, a qual possui experiência ao longo de sua trajetória de artista, alimentada por meio de intercâmbios com artistas brasileiros e de países estrangeiros (Itália e França), das vivências em processos que usam diferentes abordagens do estado de máscara, da palhaçaria e de suas próprias técnicas criadas.

Para a realização das atividades propostas, participei como monitora voluntária do componente curricular da graduação na Escola de Teatro da UFBA *Formas de Atuação Cênica*, também ministrado por Joice, em que foi trabalhada, na prática e na teoria, a busca do estado da Máscara nariz vermelho. Estar presente na monitoria me proporcionou uma disciplina de estudos teóricos e práticos, além da vasta troca de experiência com os colegas de turma.

O clown sente tudo profundamente, logo ele sabe que cada ser é único, isso faz cada um de nós ter uma dignidade, mas também todas as fraquezas de sermos únicos e sós. O clown aproveita para revelar estas fraquezas através de situações cômicas, mas isso não quer dizer que sejam menos duras. Através de sua lógica própria, da ausência de compromisso com a sociedade que o rejeita e ao seu aparente absurdo, o clown toca a estrutura social e brinca com seus tabus, mostrando-a através de um espelho, mas espelho deformado, que provoca novas visões e reflexões (Brondani, 2006, p. 36).



Discorrendo sobre a máscara da/do palhaça/o/e, Joice trouxe para a sala de aula a consciência da profundidade e da importância dessa linguagem para o circo, para o teatro e para quem a estuda. Tendo a estrutura baseada em metáforas, essa linguagem permite ainda que os espectadores construam, a partir de vivências particulares, as suas próprias conexões durante um espetáculo, conexões possíveis apenas por conta de uma “morte” do ego do artista. De acordo com Valérie Enguiale (2002, p. 12)¹⁰, como citado por Joice (2006, p. 36): cada vez que os/as *clowns* mostram o espetáculo diante do público para nos revelar a verdade, eles “[...] sacrificam diante de nossos olhos, sua identidade para representar a todos, oferecendo à nossa crueldade seu corpo e sua honra”.

A partir dessa ótica, é possível entender que o universo que tange a busca da máscara da palhaça se delinea a partir da análise dos próprios traços da personalidade de quem se dispõe a fazer. Não é esperada uma interpretação da atriz/ator, mas sim uma ampliação de suas características marcantes. O desempenho da palhaça/o/e pode deflagrar críticas ao comportamento humano (incluindo o próprio), buscando revelar fraquezas, subverter situações políticas/sociais, provocando diferentes emoções nos espectadores, através de estratégias do cômico, por meio de jogos, falas e ações. Pode-se estabelecer, dessa forma, camadas de entendimento da proposição, de acordo com as reflexões particulares daquele que o/a vê. Trata-se, sobretudo, de uma grande investigação voltada ao autoconhecimento.

Durante a monitoria, pude entender a profundidade desse encontro com a palhaça e sentir no corpo a construção do estado de máscara¹¹, buscando de forma subjetiva manifestações da mitologia¹² pessoal. Esse encontro se deu a partir de exercícios circenses, danças populares, desenvolvimento de uma consciência corporal, manipulação, improvisação, entendimento da energia da musculatura do baixo ventre. Os exercícios propostos buscavam também ativar o imaginário de forma que, por meio dos estímulos, traços da mitologia pessoal fossem acessados. As atividades eram acompanhadas de música e dos narizes de palhaça (ainda não vestidos), os quais eram deixados no centro da sala para absorção dos impulsos do processo.

Após alguns dias trabalhando as técnicas desenvolvidas pelo componente curricular Formas de Atuação Cênica, sob condução de Joice, vestimos os narizes e interagimos com os colegas, entendendo o comportamento de nossos *palhaces* em diferentes dinâmicas e relacionando-os com os outros da turma. Após estudo de maquiagem e vestimenta, acompanhado de um batizado, ganhei o nome de Bitoca Ual.

10 Tradução de Christine Nicole Zonzon: “[...] sacrifie, devant nos yeux, son identité en nous représentant tous, offrant à notre cruauté son corps et son honneur”. RANSON-ENGUIALE, Valérie. In: *Le cirque et les arts*. 2002, p. 12.

11 Estado corpóreo construído a partir dos comandos da orientadora durante o processo de preparação corporal.

12 Entende-se mitologia a partir dos conceitos de Joseph Campbell: “Mitologia é a organização de narrativas simbólicas e imagens que são metafóricas das possibilidades da experiência humana e da sua realização com determinada cultura, em certa época” (Campbell, 2000, p. 166). Mais sobre os conceitos de mitologia de Campbell disponíveis em *O herói de mil faces*.



Os encontros, ao longo desse processo formativo, ativaram em mim um estado diferente – envolvendo pensamentos e sentimentos, que perpassou para a esfera da vida cotidiana. Passei a analisar diferentes respostas instintivas cotidianas que me trouxeram uma ampliação desse caminho de autoconhecimento. Consegui/consigo me explorar e explorar *o outro* em diferentes situações cênicas, buscando o “estado” e efeitos cômicos a partir de situações cotidianas.

Trata-se de um processo facilmente transformado em material de trabalho para a palhaça, pois o palhaço se constrói e se renova a cada dia a partir de mudanças e novos entendimentos das relações. A esse respeito, Odette Aslan explica:

No decurso da nossa investigação, ultrapassámos cedo a máscara em sentido estrito de revestimento facial, para abordar as noções de pessoa, de identidade, de busca de si, os problemas do duplo. Através das cerimónias rituais e das práticas teatrais colocamos o acento no espírito de metamorfose, na transcendência do ser, nos jogos de ilusão e de desvelamento, chegando a uma consciência mais aguda de nós mesmos (Aslan, 1999, p. 7).

Em paralelo ao período que estive na monitoria voluntária do referido componente curricular, foi realizada em Salvador uma oficina de improvisação do artista de rua, produzida pelo Espaço Boca de Brasa, que foi ministrada pelos Irmãos Saúde, palhaços e irmãos brasilienses, do Circo Artetude. Nessa oficina pude trabalhar o improviso; entender mais das relações políticas presentes na palhaçaria acerca do sistema de oprimido e opressor; ganhar um repertório de *gags* e piadas; experienciar na prática a ida para a rua e conhecer novas referências bibliográficas para o estudo.

Foi a partir da oficina que o livro *Manual e Guia do Palhaço de Rua*, elaborado através de ensinamentos do palhaço latino-americano Chacovachi¹³, se tornou inspirador nesse processo de estruturação dramaturgica do espetáculo e na construção da máscara. No livro, existe um método explicativo de como montar uma apresentação de rua, trazendo explicações do ofício¹⁴ do palhaço; informações sobre os diferentes canais de comunicação¹⁵; arsenal de piadas, rotinas e dramaturgias; dicas para a passagem de chapéu, além de um mapa explicativo de como obter autorização para a realização de apresentações na rua em países latino-americanos e europeus.

13 Chacovachi (seu nome real é Fernando Cavarozzi) é um palhaço argentino, nascido em Buenos Aires em 21 de abril de 1962. Um dos palhaços de referência na Argentina, esse artista de rua é também criador do Circo Vachi, nele atuando como diretor de circo e diretor artístico.

14 Explicado no livro como um processo no qual o palhaço cresce à medida que encontra materiais, desenvolvendo destrezas e conseguindo efetividade nas apresentações, trazendo em si comportamentos, detalhes da profissão e filosofia própria.

15 “A palavra, o teatro; A ação, a mímica; O movimento, a dança; O gesto, a pantomima; O som, a música; O ruído, o gutural. O palhaço, que se comunica permanentemente com o público, tem que trabalhar independentemente sobre os diferentes canais. Assim conseguirá maior amplitude de possibilidade para criar. Não se trata de tornar-se um *virtuose* em cada uma dessas artes, mas de explorar todas as possibilidades que lhe permitem comunicar-se verdadeiramente com o público, encontrar esse



Ao realizar os percursos acima citados, tecendo diálogos entre as experiências vividas, fui tendo a percepção das diferentes transformações físicas e energéticas presentes no estado de máscara. Essa consciência foi me dando base para a realização da composição para a montagem cênica em questão, apoiada nas técnicas de palhaçaria e na pirofagia como técnica de impulsão para a cena.

A encenação proposta pelo espetáculo *Risco* coloca em diálogo, no corpo da palhaça e nos elementos da montagem cênica, referências estrangeiras e brasileiras, trazendo a linguagem da palhaçaria como artifício da *catarse*¹⁶ almejada, tocando o imaginário dos espectadores por meio de metáforas, deixando um livre espaço para possíveis manifestações de emoções e identificações.

PREPARAÇÃO CORPORAL

Já possuía conhecimento básico nas técnicas de manipulação com fogo, acrobacias e malabarismo. Durante o período voltado à concretização do projeto, realizei de forma autônoma treinos de malabarismo e manipulação com fogo, aperfeiçoando as técnicas já conhecidas e desenvolvendo diversas outras. As técnicas de pirofagia exigem um cuidado extremo, como observado por Gallo e Macedo:

[...] o malabarismo de fogo se impõem variáveis limites, quais: planos e vetores de direção, lógica do risco do instrumento, irregularidade do espaço, mudanças de peso, tempo do fogo, improvisação específica, que interferem no desenvolvimento da técnica e na sua utilização em cena (Gallo; Macedo, 2023, p. 7).

Os movimentos são lapidados ainda com os equipamentos desligados e treinados com fogo apenas depois de muitas tentativas sem erros. Os equipamentos variam de peso e de tempo acesos no decorrer da rotina de treinamento, também por conta da evaporação do combustível e do vento. Fatores importantes a serem analisados, principalmente na técnica de cuspir fogo – ao fazê-la na direção contrária ao vento, por exemplo, o *performer* corre perigo de se queimar.

sentimento em cena que pode ser compartilhado, contagiar, mobilizar”. (Chacovachi, 2019, p. 17)

16 A noção de *catarse* tem sido desenvolvida em diferentes áreas do conhecimento, tais como na Filosofia, na Literatura e no Teatro. No contexto aqui descrito, refere-se a uma dinâmica cênica que busca provocar no espectador uma intensa emoção ou estado afetivo, liberando percepções. A partir do estabelecimento prévio de uma relação empática entre o espectador e o artista/persona, pode deflagrar ainda reflexões sobre aspectos da vida social e da condição humana.



O malabar de fogo explorado na encenação do espetáculo é o *swing poi*, instrumento de malabarismo que consiste em uma corda com uma bola no fim revestida do tecido kevlar¹⁷. São utilizados dois, um em cada mão, em movimentações codificadas de giros. De forma semelhante às descritas a seguir:

As ações, que se baseiam em sequências de movimentos idênticos, simétricos, contrários e híbridos, promovem um jogo de luz, uma ilusão na qual o fogo e os bastões parecem ser uma dupla de corpos animados que interagem e dialogam entre eles, enquanto o artista é aquele que orchestra e orienta esse diálogo (Gallo; Macedo, 2023, p. 17).

Na cena também são utilizados equipamentos de manipulação, duas tochas e uma cartola – elaborada especialmente para essa apresentação. Os objetos são explorados de diferentes formas, criando imagens e recheando números.

Com acompanhamento profissional, foram realizados treinos de acrobacias, com Yerko Haupt¹⁸; musculação e capoeira, com o grupo Arte Baiana Capoeira¹⁹, a fim de expandir a consciência corporal, a mobilidade e o fortalecimento do corpo, evitando lesões nos treinamentos de alto impacto de acrobacias. Os treinos possibilitaram uma criação de repertório e rotinas para a cena, sendo utilizadas invertidas²⁰, estrelas com uma mão e ponte. Todas as práticas foram realizadas semanalmente, graças aos auxílios de estudantes disponibilizados nas pesquisas.

CRIAÇÃO DE VISUALIDADE

Entende-se por visualidade toda a construção visual do espetáculo – cenário, figurino e adereços. Como dito anteriormente, a visualidade do espetáculo *Risco* foi criada a partir da pesquisa *Estética do Irreal*²¹: explorando o *Steampunk* em performance pirofágica, sob orientação de Renata Cardoso e contemplada pelo edital PIBExA.

17 O tecido kevlar é um polímero sintético de alta resistência, usado em roupas de bombeiros, astronautas, coletes à prova de balas e também em malabares de fogo. Sua estrutura não se decompõe facilmente, fazendo com que o fogo apenas se alimente do combustível, de modo a demorar mais do que os tecidos convencionais para ser danificado.

18 Artista, professor e pesquisador de circo. Interessado na relação do circo como outras linguagens como dança, teatro e com tecnologias. Desde 2016, trabalha como acrobata e malabarista em números, espetáculos e eventos. Graduando no Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

19 A Associação Cultural e Desportiva Arte Baiana Capoeira, criada em 21 de junho de 1989, por Jodiel Araújo Silva, mestre de Capoeira, assistente social. A associação tem como foco principal atender famílias em situação de vulnerabilidade social, trabalhando os termos de fortalecimento de vínculos individuais e coletivos.

20 Trata-se das acrobacias em que são feitas paradas de cabeça, cotovelos e mãos.



A pesquisa teve como resultado uma indumentária e adereços específicos inspirados na união entre o movimento estético *steampunk*²² e as técnicas circenses de acrobacia e pirofagia, para as quais foram necessárias materialidades específicas, garantindo segurança na execução das técnicas.

O estilo *steampunk*, surgido da ficção científica, explora uma realidade alternativa que ganhou popularidade nos anos de 1980 e 1990, primeiramente nas obras de Júlio Verne²³. Essa realidade utópica traz uma confusão no espaço tempo onde a tecnologia teria avançado a partir da mecânica das máquinas a vapor. São propostas ambientadas na revolução industrial com uma maquinaria do passado de uma forma mais avançada do que hoje em dia – geralmente combinada com indumentária vitoriana. Se faz presente o uso de engrenagens, cobre, ampulhetas, relógios, cartolas. Essa estética é aplicada em filmes como *Sherlock Holmes*, *Viagem ao Centro da Terra*, *Van Helsing*, *Sherlock* e muitos outros.

A relação entre o estilo e as técnicas se deu através das irrealidades e fantasias presentes. O movimento estético é fruto de uma ficção científica e, no circo, essa compreensão se dá a partir do virtuosismo – que, por meio de manipulações com fogo, malabarismo e acrobacias, desafia limites humanos.

O processo partiu de uma necessidade de expressão pessoal, com uma dinâmica feita com Renata, na qual foram buscadas palavras que representassem interesses pessoais. Com base nessas palavras, traçamos a trajetória da pesquisa. As minhas foram: Performance; Teatro de Rua; Risco; Erotismo.

Durante o período de pesquisa visual e teórica acerca de poéticas visuais circenses, foi identificada uma escassez de conteúdos. Os circos mais antigos, de família, possuem uma poética totalmente pessoal em cada um deles, geralmente sem uma unidade de grupo. Já os maiores, como o Cirque du Soleil, possuem uma estética construída com materialidades de difícil acesso. Busquei então referências em filmes, diferentes circos e artistas visuais por diversos sites. Criei uma pasta no aplicativo Pinterest e alimentei com o que me chamava atenção dentro do universo trabalhado. A partir das referências, foi iniciado o desenho do *croqui*, que se modificou inúmeras vezes até chegar na versão final. Não possuo estudo aprofundado em costura, então a maioria das minhas ideias surgiram por meio de desenhos e foram encaixados em um plano e ideias de execução indicadas pela orientadora. Os materiais foram encontrados no comércio de Salvador,

21 No presente estudo, não são abordados conceitos filosóficos acerca da palavra “irreal”. Optou-se pelo uso da palavra por conta do estilo estético escolhido, o qual é fruto de uma ficção científica.

22 O estilo *steampunk* surgido da ficção científica explora uma realidade alternativa que ganhou popularidade nos anos de 1980 e 1990 primeiramente nas obras de Júlio Verne. Essa realidade utópica traz uma confusão no espaço tempo onde a tecnologia teria avançado a partir da mecânica das máquinas a vapor. São propostas ambientadas na revolução industrial com uma maquinaria do passado de uma forma mais avançada do que hoje em dia – geralmente combinada com indumentária vitoriana. Se faz presente o uso de engrenagens, cobre, ampulhetas, relógios, cartolas. Essa estética é aplicada em filmes como *Sherlock Holmes*, *Viagem ao Centro da Terra*, *Van Helsing*, *Sherlock* e muitos outros.

23 Júlio Verne é um autor francês do século XIX, considerado o pai da ficção científica.



interferindo diretamente na execução do trabalho. Foram necessárias adaptações conforme o que se encontrava disponível. Depois de definidos, os tecidos foram levados para a costureira construir a base da roupa. A etapa seguinte consistiu na customização do traje – chegando-se ao resultado esperado por meio de alterações e adição de acessórios.

Obtive como resultados materiais um macacão; um *corset*; uma gargantilha; uma cartola; equipamentos de fogo; materiais suficientes para ajustes futuros; sapato de palhaça; cenário.

- **Macacão:** feito a partir de modelagem bufante com elásticos preenchendo toda a cintura, trazendo uma liberdade de mobilidade, com corte “tomara que caia” para facilitar os números de manipulação de fogo em que a tocha é passada no peitoral. Optei pelo comprimento curto do *short* com grandes bolsos e rendas aplicadas em algumas extremidades. A tonalidade de todos os tecidos escolhidos foram cores em sua maioria terrosas e a padronagem dos tecidos escolhidos para o macacão foram listras. Roupas bufantes e o uso da padronagem listrada estão presentes tanto no universo circense quanto no *steampunk* – estilo com muitas referências de indumentária vitoriana.
- **Corset:** essa peça foi escolhida pelo fato de aparecer nos dois universos (circo e *steampunk*) e por ser um acessório que carrega uma feminilidade embutida, como forma de honrar o feminino por meio da indumentária. Historicamente, o *corset* é utilizado para modelar o corpo sem nenhuma preocupação com o conforto. Esse elemento trouxe uma visão diferente para a ideia de elásticos, possibilitando o molde independentemente do tipo de corpo e sem um padrão definido. Busquei um tecido mais grosso e foram utilizados elásticos em ilhós na parte de trás para moldar o corpo, facilitando a mobilidade. Nesse *corset* foram colocados quatro objetos que remetem à ideia de botões, entre os quais foram penduradas correntes.
- **Gargantilha:** a modelagem da gargantilha foi feita com auxílio manual da minha orientadora e com o mesmo tecido grosso do *corset*. Foram aplicadas correntes mais finas, objetos de aço e faixas. A ideia da gargantilha surge como uma forma simbólica de proteção da região da garganta, que, devido a processos psicossomáticos, afetava com frequência a minha saúde.



- **Cartola:** pensada e desenhada com auxílio da orientadora e materializada pelo artesão Cas Mohawk²⁴. A peça traz referências de padronagens antigas de portões de ferro, com uma união de curvas em formato espiralado compondo sua estrutura vazada. Nela também se encontram padronagens antigas no estilo *steampunk*, geralmente com formatos de engrenagens e relógios antigos. O topo da cartola é composto por um espiral envolvido do tecido kevlar, ao qual, adicionando-se um combustível, possibilita-se um efeito da queima de fogo controlado por alguns minutos, com uma imagem simbólica e literal de uma cabeça pegando fogo, buscando inserir uma provocação acerca de excessos de pensamentos durante a performance.
- **Equipamentos de fogo:** com o mesmo tecido foi feito o malabar de fogo *swing poi*, em cuja ponta de duas correntes existe uma estrutura de metal segurando o tecido, possibilitando movimentações diversas para efeito visual.

Além de todos os objetos descritos, foram adquiridos tecidos extras para ajustes futuros do macacão, *corset*, gargantilha, sapato específico e maquiagem.

No cenário, o espaço é delimitado por uma corda. No centro, atrás, está posicionada a cartola em cima de um banco de madeira com um relógio derretido²⁵ apoiado, um tapetinho ao lado acomoda a isoparafina – líquido para acender os malabares e cuspir fogo. No centro existe uma pequena lona/picadeiro com uma ilusão de ótica de um buraco. No centro, à frente, poderá estar posicionado um tapetinho com um barro servindo de ponto de fogo para acender os malabares ao decorrer da peça. Dependendo dos transeuntes, opta-se acender os equipamentos individualmente com isqueiro. No lado direito, existe um tapetinho acomodando o *swing poi* e, no esquerdo, um outro, acomodando as tochas de manipulação. Temos ainda uma mala em cena.

24 Artista soteropolitano especializado em construção de malabares e adereços de fogo.

25 Referência à obra de Salvador Dalí, *Persistência da Memória*.



IMAGEM 1

Apresentação do espetáculo *Risco* em Santa Inês-BA, no Festival de Cultura 2024. Foto de Karla Cajaíba



IMAGEM 2

Apresentação em Salvador, no Congresso UFBA 2023 (Praça das Artes). Foto de Lucas Oliveira



CRIAÇÃO DE DRAMATURGIA

Como falado anteriormente, o espetáculo de rua a que esta escrita se refere foi criado a partir de todas as atividades de pesquisa descritas, atreladas a reflexões particulares da atuante/encenadora.

Pensou-se, com este trabalho, tensionar a ideia de realidade/sonho e ampliar a noção de tempo, utilizando-se da linguagem da palhaçaria como artifício, em prol da catarse vislumbrada pela proposição.

A motivação inicial para a construção dramaturgica foi uma experiência pessoal. Passei quatro meses trabalhando com apresentações circenses de pirofagia no distrito de Cairu, Morro de São Paulo, localizado na ilha de Tinharé. Lá, tive uma rotina em que conseguia me sustentar e viver bem da arte, com tempo de sobra para treinos e aperfeiçoamento das técnicas. Após a volta para Salvador, visando à continuidade dos estudos acadêmicos, me deparei com uma escassez de trabalhos semelhantes. Vivi a dicotomia experimentada por muitos artistas: por necessidade, tive de trabalhar fora do “palco”, o que não me trazia a mesma alegria.

A reflexão sobre essa experiência trouxe para a cena um jogo entre as duas facetas da personalidade da palhaça: a do sonho – espetacular, criativa, empoderada e corajosa; e a da realidade monótona – cansada, medrosa e corrompida pelo sistema. As facetas da personalidade se alternam durante a encenação, e a transição é feita por pequenos choques corporais.

A encenação é feita para a rua, mas facilmente adaptada para eventos fechados. Assim, o roteiro dramaturgico foi estruturado em etapas, desde a chegada na praça (ou outro espaço de apresentação) até a finalização da encenação e passagem do chapéu – quando possível. Vale lembrar que cada apresentação é única e as necessidades de cada lugar e do público são diferentes. Por exemplo, estar em uma praça com desconhecidos exige um tipo de abordagem, diferentemente de quando se tem plateia garantida. Assim como os diferentes públicos exigem diferentes abordagens de comunicação, o espetáculo nunca é o mesmo e se transforma a cada estímulo dado pelo espectador.



Em *Risco*, trabalha-se em cima de uma espécie de *canovaccio*²⁶, que será descrito em tópicos a seguir, para melhor entendimento da estrutura dramática.

- **Pré-convocatória:** desde a chegada na praça (ou outro local de apresentação), a energia da palhaça é trabalhada, despertando a curiosidade dos que rodeiam o ambiente, a fim de que a convocatória de público seja bem sucedida. A instauração do estado completo da palhaça acontece geralmente nesse momento, durante a troca de roupas e finalização da maquiagem, podendo variar, dependendo do local da apresentação do espetáculo. Nesse momento também é feita a arrumação do cenário e dos acessórios de fogo, delimitando-se, dessa maneira, o espaço cênico.
- **Convocatória:** após as arrumações, é iniciada a convocação do público, proclamando o nome do espetáculo; firma-se nesse momento com os espectadores um pacto de cuidado com crianças e animais transeuntes (necessário por se tratar de uma apresentação com fogo); explica-se sobre a contribuição material por meio da passagem de chapéu – quando possível. Na sequência, são iniciadas as rotinas de ações e números.
- **Farsa de começo:** buscando uma comunicação apenas gestual, a palhaça toma uma forma cansada, arrastando uma grande mala até chegar em casa, com pausas no caminho para tirar uma soneca no colo dos espectadores. A palhaça entra em sua casa, deixa a mala em uma das extremidades e acende um ponto de fogo – simbolizando uma lareira ou vela. Em seguida, algo dentro da mala lhe chama a atenção. Ao se aproximar, a figura é sugada pela mala, contra a qual luta por um tempo, mas se cansa do combate e desiste. Nesse momento a mala é virada (com a palhaça dentro), revelando a onomatopeia usada em quadrinhos “Zzz”, escrita na parte inferior, acompanhada de sons de roncos. Após alguns momentos dormindo, a palhaça acorda e com algum esforço consegue sair da mala. Sai cambaleando até chegar na extremidade do “buraco” (lona com a imagem de um buraco, em ilusão de ótica) e cair nele. Esse é o primeiro momento em que se propõe uma descolagem da realidade para o sonho, por meio da caída simbólica em um movimentação de parada de cabeça, a palhaça cai em um buraco profundo²⁷. Em seguida, ao acordar do tombo, inicia-se a música instrumental *I Write Sins not Tragedies*²⁸, da banda Panic at! the

26 Roteiro usado na *Commedia Dell’arte* com indicação dos elementos básicos da trama e descrição do desenvolvimento de maneira genérica, sem entrar nos detalhes das cenas. Desse modo, é possível fazer adaptações e improvisos no decorrer da apresentação.

27 Referência direta a *Alice no País das Maravilhas* e ao clipe “Emperor News Clothes”, da banda Panic! At The Disco.

28 https://www.youtube.com/watch?v=6uDm-z00uAsc&ab_channel=chemicalmisfit.



disco, a palhaça, ao mesmo tempo que reconhece o público, se assusta com a sua presença. Começa, então, o jogo entre as personalidades citadas anteriormente (a do sonho e a da realidade). Através de um choque, a personalidade do sonho toma conta do corpo da palhaça e faz uma saudação espetacular ao público. Outro choque acontece, e a personalidade da realidade assusta-se com a mudança de estado. Outro choque acontece, e a personalidade do sonho inicia o primeiro número.



IMAGEM 3
Praça das Artes.
Apresentação no
Congresso UFBA
2023. Foto de
Lucas Oliveira

IMAGEM 4

Letícia Mello, em apresentação do espetáculo *Risco* no Festival de Cultura 2024, em Santa Inês-BA. Foto de Karla Cajaíba





- **Primeiro número:** com o malabar *swing poi* – existem movimentações que, embora pré-definidas para esse momento, são realizadas e estimuladas a partir da troca com o público. Ao decorrer do número, a personalidade da realidade aparece com medo do que a outra (a do sonho) está realizando. O jogo acontece algumas vezes.
- **Segundo número:** a transição entre o malabar *swing poi* e as tochas de manipulação acontece preenchida por uma fala que lembra às pessoas presentes da passagem do chapéu e/ou do jogo das personalidades. É iniciado agora o número com as tochas de fogo acompanhado da música instrumental de *That's Life*²⁹, de Frank Sinatra. Caminhando para uma total encarnação da persona sonhadora, a palhaça executa ações com sucesso.
- **Gran Finale:** no último número é utilizada a cartola com fogo na extremidade, acompanhada da música instrumental de *Back to Black*³⁰, de Amy Winehouse. Após a execução de algumas partituras corporais e manipulação, é feita a técnica de cuspir fogo. A figura espetacular agradece e é surpreendida com um som de despertador; desmonta, então, essa “espetacularidade”, enquanto é sugada de volta para dentro da mala que ficará em uma posição em que a onomatopeia ficará aparente (“Zzz”) – voltando o espetáculo para a farsa de começo. Tudo vivido foi um sonho. A palhaça acorda cansada, pega sua mala e volta ao trabalho monótono.

Após o final dos números, acontece a repetição do nome do espetáculo e passa-se o chapéu. Os momentos de participação do público, além do início, geralmente são inseridos na transição de um número para o outro, podendo variar de participações simples, como pedir para apagarem os equipamentos com um sopro, até um número mais arriscado com os malabares ligados. Depende diretamente da sensação de controle da atuante/palhaça na relação com o ambiente e o público. Registra-se que a escolha das músicas que compõem a trilha, parte integrante da proposição dramática, foi feita a partir de gostos musicais particulares. A trilha e os demais efeitos sonoros são utilizados também para a criação da atmosfera de cada número.

²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=VUP-T5qYUudo&ab_channel=WaterTowerMusic.

³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=8kTI-1m4irgc&ab_channel=MrDestiny.



CONCLUSÃO

Pode-se concluir que o processo de criação do espetáculo-solo *Risco* envolveu diversas esferas de aprendizagem, sendo elas teóricas, práticas, criativas e técnicas. Possibilitou-se, assim, o contato e a experiência no campo da criação artística, sendo proveitoso para o crescimento pessoal da atuante/encenadora, incentivando a autoprodução e inspirando projetos semelhantes.

Tendo partido de um desejo tímido inicial, considera-se que o projeto de investigação e a realização artística do solo foram bem sucedidos pelo fato de, na condição de atuante e, simultaneamente, encenadora do espetáculo, ter conseguido os auxílios necessários para a sua concretização, tais como a orientação das professoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso e os meios para realizar os treinamentos específicos necessários. Além disso, os editais possibilitaram recursos financeiros que colaboraram com a concretização cênica do projeto.

Para a criação da dramaturgia e da movimentação cênica, contou-se com o auxílio de Eduarda Duarte e da Cia Abismus, composta por alunos e ex-alunos da Escola de Teatro da UFBA, fortalecendo laços e trazendo diferentes perspectivas e melhorias nas proposições. De acordo com reflexões da atuante/encenadora, as experiências das apresentações na rua trouxeram uma expansão da sua visão de mundo, pois as atitudes dos públicos surpreenderam e geraram afetos.

Ao final de uma das apresentações, uma criança muda me abordou para elogiar a cena; em uma outra, fui surpreendida com um abraço caloroso de um rapaz PcD (pessoa com deficiência), cujos pais me disseram que havia tempo que o filho não demonstrava felicidade. Acredito que ser artista de rua é uma das profissões mais honrosas existentes. Espero dar continuidade às atividades como artista/pesquisadora e, dessa forma, dar uma contribuição artística para a sociedade através desse e de outros espetáculos, buscando reflexões e conexões sinceras a cada apresentação.



REFERÊNCIAS

- » ASLAN, Odette. *Do rito ao jogo com máscaras*. Tradução: João Maria André. Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 279-289.
- » BRONDANI, Joice Aglae. *Clown, absurdo e encenação*: processos de montagem dos espetáculos “godô”, “trattoria” e “joguete”. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- » CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Coltrix/Pensamento, 2000 (ed. Orgia. 1949), 6. ed.
- » CHACOVACHI, Palhaço. *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Javier Miguel Yanantuoni; Martín Vallejos. Tradução: Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salantino; ilustrado por Highlander Artista. 3ª Ed. La Plata: Ed. Contramar, 2019.
- » GALLO, Fabio Dal; MACEDO, Cristina Alves de. Malabarismo de fogo: Uma etnografia entre imaginário e simbólico. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.