



# A ÓPERA ACROBÁTICA: Strach – Canção do Medo

**DIOCÉLIO BARBOSA**

Pesquisador, palhaço, circense, encenador e produtor cultural. Graduado em Artes Cênicas/UFPB. Especialista em Gestão e Produção Cultural/UFCG. Mestre em Artes Cênicas/UFRN. Doutorando em Artes Cênicas/UFBA. Artista e produtor da Trupe Arlequin de Circo Teatro e idealizador do Festival Balaio Circense.

## **RESUMO**

Neste estudo traço caminhos reflexivos que levantam questões, contextos e pensamentos em torno da escrita cênica circense, definida como sendo o elemento estruturante de uma encenação que se utiliza da articulação entre os elementos cênicos. Para tanto, estabeleço um diálogo com alguns aspectos da encenação *Strach – Canção do Medo*, passando pela relação entre a linguagem artística do circo e da ópera para chegar especificamente na arte acrobática. A escolha desta obra se deu em decorrência das provocações trazidas em sua escrita cênica, evidenciadas pelos entrecruzamentos sobrepostos de emoções, deslocando-me, em cada cena, para diversas experiências sensoriais.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Circo.

Acrobacia.

Escrita Cênica Circense.

Strach.

## **ABSTRACT**

*In this study I trace reflective paths that raise questions, contexts and thoughts around circus scenic writing, defined as being the structuring element of a staging that uses the articulation between the scenic elements. For this, I establish a dialogue with some aspects of the staging *Strach – Song of Fear*, going through the relationship between the artistic language of the circus and the opera to get specifically in acrobatic art. The choice of this work was due to the provocations brought in his scenic writing, which are evident by the overlapping intersections of emotions, which shifted me, in each scene, to different sensory experiences.*

### **KEYWORDS:**

*Circus.*

*Acrobatics.*

*Scenic Writing Circus.*

*Strach.*



# CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com este estudo, trilho por um percurso reflexivo, tendo como base a tessitura de uma escrita cênica circense, definida como sendo uma articulação estruturante de uma encenação através da composição dos elementos da cena. Portanto, “é a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos (...) e organiza suas interações” (PAVIS, 2009, p.132). Para contribuir com esta reflexão, adoto como suporte de diálogo o espetáculo *Strach – a Fear Song* (*Strach – Canção do Medo*), da Bélgica.

Quem dirige e assina a dramaturgia da obra é o canadense Patrick Masset. O espetáculo faz parte do repertório do grupo *Théâtre d’un Jour*<sup>1</sup>, fundado em 1994 pelo próprio diretor, que, ao longo de sua trajetória artística, vem questionando o significado e o conceito de transdisciplinaridade, como também o lugar em que cada indivíduo deve ocupar na sociedade contemporânea.

Durante a programação da quinta edição do CIRCOS – Festival Internacional SESC de Circo<sup>2</sup>, realizado na cidade de São Paulo<sup>3</sup> –, e dentre os espetáculos inéditos nas Américas, *Strach* cumpriu curta temporada, de 18 a 20 de junho de 2019. A primeira edição do festival ocorrera em 2013 e, desde então, vem apresentando propostas reflexivas que permeiam discussões variadas em torno de: dramaturgia circense; risco e virtuosismo; caminhos do circo no Brasil; conceitos de fronteira, como borda, centro e identidades. Em sua última edição, trouxe à tona a questão do circo como espaço de integração de linguagens.

## A ENCENAÇÃO

**“Tout commence avec une voix dans le noir.**

**Une berceuse qui nous aide à supporter les ténèbres.**

<sup>1</sup> Saber mais em: <http://www.t1j.be>

<sup>2</sup> Saber mais em: <http://www.circos.sescsp.org.br>

<sup>3</sup> Foi neste período que tive a oportunidade de assistir *Strach*.



*Puis vient une autre voix, parlée cette fois.*  
*La voix d'une enfant qui rêve de devenir un cow-boy.*  
*Un cow-boy rouge.*  
*Et enfin apparaissent les corps (...)”<sup>4</sup>*

Três acrobatas, sendo uma mulher e dois homens, mais uma cantora lírica e um instrumentista. Durante toda a encenação, os espectadores permanecem próximos dos movimentos acrobáticos realizados, da melodia da voz e da sonoridade dos instrumentos musicais, que ecoam em um espaço intimista, no qual o público é disposto em volta da cena. A obra objetiva através das provocações trazidas pelo elenco nos convidar a refletir sobre as possibilidades de convivência com os nossos medos e de nossa capacidade de superação. Tudo isso me fez perceber que o jogo cênico não se limita apenas ao ato de observação por parte do público. Pelo contrário, a todo momento, cria-se, de forma sutil, uma atmosfera ritualística, participativa, interativa e dialógica, sem que a percebamos. Durante o desenvolver do espetáculo, foi acionada em meu corpo uma instabilidade, que vibrou conjuntamente com os corpos dos artistas em cena. Verticalizei juntamente com as proezas acrobáticas. Suspendi a minha respiração com a canção da performer lírica. Flutuei e deixei-me levar pela melodia expandida do piano e pela força do tambor. A potente simbiose entre o corpo sonoro e os corpos acrobáticos contribui para que sejamos atravessados por diversas atmosferas, que sugerem, por sua vez, o tom poético das cenas. A música é um agente ativo, que acompanha o desenrolar da narrativa fragmentada do espetáculo sem se esvaír, ganha protagonismo na encenação. Ao invés de ser mera subordinada da proposta cênica, a música interfere e propõe também as suas subjetividades, que se conectam e se entrecruzam com os outros componentes da cena.

E é nesse entrecruzamento que a paisagem sonora emanada pela encenação se efetiva como um dos elementos fortes do encontro do espectador com a obra. Isso ocorre, sobretudo, nos momentos em que a cantora lírica também realiza movimentos acrobáticos enquanto canta – resultando na composição de diversas imagens corporais executadas junto aos três acrobatas – como também na relação construída com o público, como, por exemplo, quando em determinado momento do espetáculo, a plateia é convidada a fazer um coro de mãos destinado a suportar

---

**4** “Tudo começa com uma voz no escuro. / Uma canção de ninar que nos ajuda a suportar a escuridão. / Então vem outra voz, falada desta vez. / A voz de uma criança que sonha em se tornar um cowboy. / Um cowboy vermelho. / E finalmente aparecem os corpos (...)”. [Dossiê do grupo. Tradução do autor].



a inclinação do corpo da cantora, criando-se, assim, um elo de cumplicidade poética, entre os artistas e as testemunhas do ato cênico.

A qualidade intimista e as relações estabelecidas de cumplicidade são aguçadas pela articulação das estruturas produzidas por um lirismo poético, o qual se torna potente, tendo em vista que instaura uma atmosfera onírica e que apresenta ações e formas imersas em um processo de subjetivação. O gênero lírico é característico, dentre outros aspectos, por: constituir uma poética performativa do enredo, ao invés de uma narrativa linear de uma fábula; mergulhar o tempo e espaço em um processo de subjetivação; recusar a lógica sintática; apresentar aspectos de repetição, cíclicos, como um espiral, mas que sempre voltam ao ponto de partida, com outro nível de intensidade.<sup>5</sup>

Acredito que tais características estimulam no espectador a eclosão de sentimentos, o que proporciona uma polifonia de fontes enunciativas e dá margem para a liberdade da construção de subjetividades em cada indivíduo. Na condição de plateia, tentei moldar o meu corpo na cadeira do teatro – em vão, pois, a cada momento que pensei em me acomodar, a cena me surpreendia com uma nova tensão e desestabilizava as minhas emoções. Em todos os atos que se sucedem, não existe esvaziamento de sensações. Pelo contrário, a encenação inunda e preenche o espectador, convidando-o a navegar por um transbordamento de percepções e sentimentos variados, que ativam memórias e sensações. Os meus olhares se expandiram e fiquei extasiado com a capacidade daqueles corpos de desafiar a gravidade, não no sentido de endossar um super-humano em cena, mas, sim, no fato de eles se proporem a jogar com os seus limites e fracassos, na medida em que, na cena, são construídas pirâmides de três alturas, para, logo em seguida, serem desmanchadas e reconstruídas novamente. É um jogo de contorção, força, destreza, expressão, respiração e suor, que exala sentidos polifônicos.

A abertura da encenação para o derramamento de subjetividades dá espaço para a criação de uma rede de tessituras de emoções que me levou a um ato de cumplicidade com quem e com o que estava em cena naquele momento. Em certos instantes, chega-se a criar paradoxos, tendo em vista que, ao mesmo tempo em que me sentia livre para criar e compor as minhas próprias leituras da experiência, também fiquei preso pela força arrebatadora da expressão dos atuantes. Esse laço é muito perceptível quando, em um dos momentos do espetáculo – um dos mais tensos, por sinal –, um dos acrobatas convida uma espectadora para a cena. Ele

---

<sup>5</sup> Ver MENDES, Cleise Furtado. A Ação do Lírico na Dramaturgia Contemporânea. *Revista aSPAs*, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 5-15, 2015.



passa, então, a conduzi-la por meio da realização de pequenos movimentos acrobáticos; e, à medida que as relações se estabelecem, o nível de dificuldade dos movimentos vai aumentando. Cria-se um suspense verticalizado conforme a espectadora passa a escalar os corpos dos acrobatas, até chegar ao ponto máximo da escalada, ficando em pé sobre os ombros de um dos artistas. Nesse momento, quando um deles solta as mãos da espectadora e ela fica em cima sem nenhum aparato de proteção – salvo os acrobatas dispostos ao redor do portô<sup>6</sup> –, percebe-se que a respiração da audiência fica em suspensão junto com a da espectadora. Um ato corajoso, que me fez indagar: se o espetáculo não tivesse estabelecido aquele enlace de cumplicidade desde o início, a espectadora, aparentemente sem nenhuma técnica acrobática, iria se lançar ao desafio de escalar corpos desconhecidos? De desafiar a gravidade dessa forma? De jogar com a proposição da cena de forma espontânea? Acredito que não. Então, tudo leva a crer que o importante não será apenas o que fazer, mas principalmente o como articular as relações de cumplicidade na cena.

No que diz respeito à articulação dos elementos cênicos, verifiquei que não havia cenários no espetáculo, salvo aqueles criados pelos meus próprios devaneios. Contudo, materialmente, existem pequenos objetos, os quais entram e saem de cena, em momentos específicos do espetáculo. Temos, por exemplo, um pedaço de tronco de árvore, que é posto no centro do picadeiro e que remete a uma ligação com a terra, com a raiz de um homem que reconhece a sua essência e a sua origem.

Em cima desse tronco, formam-se novamente pirâmides humanas, constituídas pelos corpos dos três acrobatas. Tal movimentação repete-se por diversas vezes, executada e construída por diferentes percursos, o que proporciona uma dinâmica visual incrível. Ao expandir essas pirâmides para cima, um clarão abre-se no alto. Essa experiência me deixou como herança alguns questionamentos. Será que estão em busca de suas essências perdidas? Ou do divino? Ou, ainda, à procura de seus verdadeiros papéis neste mundo? Ou será que almejam um refúgio para seus medos? A resposta fica em suspensão, e as luzes se apagam. Final do espetáculo. Aplausos!

---

<sup>6</sup> Quem está na base da acrobacia.



# UM CONTEXTO ACROBÁTICO

Depois de decorridos alguns caminhos reflexivos da escrita cênica circense em *Strach...* – que traça uma relação entre a linguagem artística da ópera, composição dramática em que se combinou música instrumental e canto, e a linguagem do circo, representada pelas proezas acrobáticas –, recuaremos um pouco no tempo, para refletirmos, mesmo que em uma breve exposição, sobre a presença e os rastros deixados por essa prática circense ao longo da sua história.

A Arte acrobática, nascida muito antes do circo moderno ocidental, no final do século XVIII, é uma arte rizomática, uma vez que a sua presença nos liga a diversos lugares e a contextos socioculturais diferentes. Assim, “não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas”<sup>7</sup>. Portanto, é constituída de natureza complexa e tecida por linhas que traçam diversas hipóteses de sua existência, sendo difícil defini-la por meio de uma origem precisa. Nesse sentido, pensar em acrobacia é pensar no corpo como canal para expressão humana, seja artística, bélica ou de lazer.

Strehly (1903, p.14), em sua obra *L'Acrobatie et les Acrobates*, apresenta-nos uma explicação acerca da origem da palavra “acrobata”. O autor afirma que: “*Le mot acrobate est un mot d'origine grecque. Il signifie: 'Celui qui marche sur la pointe des pieds' (de acros, qui est à l'extrémité, et batès, qui marche)*”<sup>8</sup>, ou seja, acrobata é aquele em busca de uma suspensão. E ainda acrescenta: “*Il désignait chez les anciens les danseurs, les funambules, les sauteurs, les saltimbanques*”<sup>9</sup>. Assim sendo, o vocábulo passou a representar aquele que tem força e demonstra habilidades e proezas. Substituiu a palavra “saltimbancos”, que, segundo o autor, é de origem italiana e caiu em desuso principalmente por ser considerada uma expressão pejorativa, pois, de forma geral, significa “saltar sobre bancos”. O novo vocábulo também superou um termo ainda mais antigo: o *tumbeor*, originado do inglês *tumbler*, que designa “aquele que deixar tombar”, destinado a definir os saltadores de feitos ágeis e perigosos da época medieval. Em cada país, ao longo da História, foram utilizadas outras diversas denominações para se referir a essa mesma prática. Por exemplo, para o ato de se equilibrar sobre as mãos, hoje conhecido como parada de mão, havia

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.16.

---

<sup>8</sup> “A palavra acrobata é de origem grega. Ela significa: ‘Aquele que caminha na ponta dos pés’ (*acros* refere-se ao que está na extremidade, e *batès* ao que caminha)” (Tradução do autor).

---

<sup>9</sup> “Designava entre os antigos os bailarinos, equilibristas, saltadores, saltimbancos” (Tradução do autor).



as denominações *cybisteter*, entre os gregos, e *cernuus*, entre os latinos. Desse modo, a palavra “acrobata” e as variações “acrobático” e “acrobacia” tornaram-se mais usuais.

No entanto, as proezas acrobáticas realizadas por um só indivíduo ainda não eram suficientes. Até que chegaram outros da mesma espécie e, com a união, construíram pirâmides humanas, de diversas alturas e diversos formatos. Estimulados pela busca de mais complexidades, agregaram à prática acrobática aparelhos e objetos. Contudo, é importante ressaltar que a descrição apresentada acerca de tal percurso não visa afirmar que os desdobramentos surgidos tenham ocorrido necessariamente na ordem aqui exposta; no entanto, ela demonstra como a arte acrobática é híbrida e como, através do tempo, vem se renovando e recriando outras combinações. No início do século XX, Strehly (1903, p. 76) já citava uma classificação de todas as representações da acrobacia daquela época. São elas:

1. Équilibristes sur les mains, 2. Disloqués, 3. Sauteurs à terre et clowns, 4. Pyramides et sauts en colonne, 5. Athlètes du tapis, 6. Anneaux, 7. Barres et trapèzes, 8. Funambules et équilibristes aériens, 9. Trinka et jeux icariens, 10. Jeux japonais, 11. Jeux arabes, 12. Acrobates équestres, 13. Cyclistes acrobatiques, 14. Jongleurs et jongleurs équilibristes, 15. Pantomimes.<sup>10</sup>

Na Roma Antiga, o *Circus Maximus*, construído antes da era cristã, acomodava cerca de 150.000 espectadores. Era um estádio de entretenimento, arquitetado para receber eventos políticos, religiosos, esportivos e lutas. Além disso, consta que recebia apresentações artísticas, em caráter secundário, de acrobatas, funâmbulos, malabaristas, dentre outras atrações de artistas itinerantes<sup>11</sup>.

De acordo com Thétard:

Sauf à Byzance, dans l'Europe du Moyen Age et jusqu'au XVIII siècle, il n'y eut point de cirques ni d'hippodromes, à moins qu'on ne veuille considérer comme tels les enclos où se donnaient les tournois de chevalerie (...) <sup>12</sup> (1978, p.21).

Podíamos encontrar tais artistas perambulando, sobretudo nas feiras mais populares das grandes cidades, como as de Saint-Germain e Saint-Laurent, em Paris. Esses artistas apresentavam

---

**10** 1. Equilíbrio sobre as mãos, 2. Deslocamentos, 3. Saltadores no chão e *clowns*, 4. Pirâmides e saltos em colunas, 5. Atletas do tapete, 6. Anéis [argolas], 7. Barras e trapézio, 8. Funâmbulos e equilíbrio aéreo, 9. Trinca e jogos icários [um acrobata, o portô, deitado sobre a trinca, manipula um outro acrobata, o volante, com os pés], 10. Jogos japoneses [arte japonesa], 11. Jogos árabes [arte árabe], 12. Acrobatas equestres, 13. Ciclistas acrobáticos, 14. Malabarismo e malabarista equilibrista, 15. Pantomimas. [Tradução do autor, grifo nosso].

---

**11** Ver em BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos Urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2018. P. 30-42.

---

**12** “Exceto em Bizâncio, na Europa da Idade Média e até ao século XVIII, não havia circos nem hipódromos, a menos que queiramos considerar como tal os recintos onde se realizavam os torneios de cavalaria (...)”. [Tradução do autor].



as suas destrezas de forma independente ou em trupes, até mesmo integrando as pantomimas dos grupos teatrais e nas intervenções dos charlatões. Foram diversos os campos de atuação dos acrobatas no referido período, fato esse que chamou a atenção dos grupos estatais da época. Segundo Hodak e Kwint (2002), dentre tais grupos estavam o *Théâtre Français*, mais tarde nomeado *Comédie Française*. Esse grupo detinha o monopólio da fala na representação dos dramas e das tragédias, e a *L'Académie Impériale de Musique* possuía o monopólio da música por meio da ópera.

No referido contexto, muitos artistas foram perseguidos, por serem considerados produtores de uma arte menor e, portanto, não oficial. Entretanto, por meio de seus atos inventivos, os acrobatas, ao lado de outros artistas errantes, sempre procuravam de alguma forma transgredir as regras impostas pela corte. Em decorrência de tal fato, esse período foi marcado por uma diversidade de inovações cênicas, as quais ainda hoje reverberam na cena contemporânea.

Com o passar do tempo, tais artistas voltaram a se apresentar de forma constante em espaços fechados, com a cobrança de ingressos, o que propiciou desenvolvimento, expansão e popularização da arte acrobática. Nesse sentido, merecem destaque dois importantes empreendedores artísticos do século XVIII: o francês Jean-Baptiste Nicolet (1728 – 1796) e o inglês Philip Astley (1742-1814). A partir do século XVI, a arte tornou-se mais regular e, com o decorrer do tempo, os diretores dos teatros de feiras passaram a construir casas de espetáculos e a contratar artistas ambulantes. Um dos mais famosos dessa época foi Nicolet, que construiu o Théâtre de la Gaîté, em 1759, no Boulevard du Temple, em Paris, para abrigar as exposições de suas atrações acrobáticas (STREHLY,1903).

Outro espaço que merece destaque é a Astley's Riding School, fundado, em 1768, pelo suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley, em Londres. Inicialmente, funcionava como uma escola de equitação, no turno da manhã. Logo depois, passou a receber apresentações artísticas em outros turnos. Nesse local, seriam lançadas as bases do que viria a ser o espetáculo de circo moderno, o qual resultaria da associação da arte equestre de volteios com a arte dos saltimbancos oriundos das feiras e praças públicas. Astley é considerado por muitos artistas, empresários, historiadores e estudiosos como o mentor e propagador dessa forma moderna de espetáculo circense.



Um dos momentos da nossa história em que houve intensificação da arte acrobática com a pesquisa e prática teatral ocorreu no início do século XX, na Rússia. Em tal período, o movimento naturalista sofria esmagadoras críticas da escola simbolista e, posteriormente, dos cubistas e futuristas. O teatro buscava se reencontrar com o próprio teatro. Diferentes diretores vanguardistas desejavam romper com os padrões impostos pelo movimento naturalista, o qual defendia a arte como imitação fiel da vida e que, como tal, deveria ser transposta para o palco através da encenação.

Nesse contexto, entram em cena artistas como Meyerhold e Maiakovski, que iriam revolucionar o contexto teatral da época. Para tal feito, eles voltaram suas práticas de criação artística para a pesquisa de recursos da linguagem circense, sobretudo para a corporeidade dos acrobatas. Nessa arte, Meyerhold iria encontrar elementos substanciais, como a plasticidade e a resistência dos gestos e movimentos, passando a elaborar as bases do seu método de pesquisa, a biomecânica, que, conseqüentemente, reverberou na estética de suas encenações. Já Maiakovski iria investir principalmente na construção da dramaturgia teatral. Ambos os criadores, porém, inspiraram-se em ideais revolucionários, visando à criação de um “novo homem” e ao surgimento de um teatro antipsicológico, embasado na ação e na teatralidade.<sup>13</sup>

Poderia, ainda, traçar outros momentos da História em que a arte acrobática deu vazão a infinitas possibilidades de criações expressivas. No entanto, este estudo pretendeu até aqui passear por determinados contextos e conceitos, que foram desenhados durante a prática acrobática, objetivando uma ampliação de perspectivas que contribuam na apreciação dos espetáculos de circo em nossa contemporaneidade, sobretudo no que diz respeito a *Strach – a Fear Song*.

---

## PERSPECTIVAS EM STRACH

---

O espetáculo apresenta-se como uma experiência provocativa, que visa colocar o espectador tanto diante de seus medos pessoais, como também

---

**13** Saber mais em FERREIRA, Marcos Francisco Nery. No Vertiginoso Picadeiro Soviético. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.2.



diante do outro e do mundo real. Propõe um questionamento acerca da nossa capacidade de conviver com tal sentimento de medo, em nosso dia a dia. Nesse sentido, o diretor Patrick Masset acredita que

O capitalismo nos coloca na competição por um mundo que só dá voz aos ricos. Antes tínhamos medo da morte, agora temos da vida. Não é normal. Precisamos aceitar nossos medos e os dos outros para construir algo novo. (Circos, 2019, p.71)

Para traçar e fortalecer o diálogo com o público através da encenação de *Strach...*, o diretor apoia-se em três metáforas: 1. Política: quando se carrega a voz da verdade, representada em cena pela cantora lírica, que se desloca pelo espaço sobre um dos acrobatas; 2. Simbólica: no qual essa mesma voz possa ser ouvida por todos; 3. Concreta: na medida em que se leva a crer na importância da utilização de tal verdade como potencialidade para que enfrentemos diretamente o medo, esse fantasma que nos assombra e desestabiliza, em muitos momentos<sup>14</sup>.

Desse modo, organizaram-se as ideias em torno dessas inquietações, e o espetáculo foi concebido como um canal que pudesse dar vazão a tais provocações que afetavam o diretor em relação ao mundo. Esse tem sido um recurso habitual, utilizado pelo diretor como disparador em processos criativos para conceber suas obras.

O arquétipo do medo atravessa toda a encenação objeto deste estudo, e é articulado pela relação que se estabelece entre as linguagens do circo e da ópera. Nesse aspecto, as fronteiras entre os referidos territórios artísticos são fluidas, borradas, contribuindo para que elas se entrelacem e se confrontem cenicamente, no intuito de potencializar o contágio entre suas especificidades e para que se reverbere na cena tudo aquilo que elas têm em comum: emoções e sensações.

Para Masset, essas linguagens são expressões que necessitam de inteireza e verdade extremas em suas ações, para que, de fato, efetivem-se cenicamente enquanto artes atravessadoras e provocadoras dos sentimentos mencionados anteriormente<sup>15</sup>. No circo, durante a execução de uma proeza acrobática, por exemplo, o artista necessita que corpo e mente estejam conectados e em estado de prontidão, para que nenhuma interferência – seja externa, como ruídos, seja interna, tais como preocupações, medos e aflições – venha a se tornar empecilho à execução de sua ação, evitando-se, assim, um possível acidente. Da mesma forma, isto também se refere à

---

<sup>14</sup> Baseando-se em entrevista escrita, destinada a este artigo, concedida pelo diretor do espetáculo ao presente autor e recebida por *e-mail*, em 09 de abril de 2020.

---

<sup>15</sup> Idem.



cantora de ópera, pois, caso o seu nível técnico não estivesse em perfeita concordância com o que ela se propõe a executar, uma simples desafinação poderia prejudicar a harmonia da obra. Vale ressaltar que a harmonia à qual este estudo se refere é aquela que está em consonância com a concepção da encenação, visto que até mesmo uma desafinação ou atravessamentos de notas musicais, principalmente na cena contemporânea, podem se tornar harmoniosos, sim, desde que estejam em consonância com a proposta do espetáculo.

Portanto, o risco se faz presente nos dois casos, mas apresenta níveis e intensidades diferentes. Assim sendo, o acrobata joga com o risco real, concreto, representado pela possibilidade de uma fatalidade; já a cantora de ópera trabalha no registro do risco simbólico, representado pela probabilidade de uma desafinação, desde que não proposital.

Em se tratando do risco real no circo, a dramaturga belga Bauke Lievens tenciona este recurso como sendo um mito forjado pelo artista circense:

O risco físico ao qual o artista de circo se expõe só reforça a aparência de autenticidade, mas na realidade um artista de circo nunca vai realizar um truque que ele ou ela não tenha dominado completamente. Este domínio é um produto da constante repetição dos mesmos movimentos ao longo de um período de treinamento. Ou, em outras palavras, o treinamento aumenta o potencial físico do artista com o objetivo de criar uma ilusão de impossibilidade que é então, resumidamente, prejudicada pelo “sucesso” do truque<sup>16</sup>.

Segundo a dramaturga, o circo criou essa visão romântica de um lugar que abriga a autenticidade e o desejo do impossível através da virtuose. Ela acredita que, hoje, o público não está mais interessado na representação do artista como sendo um super-herói, um ser que desafia as forças naturais da física, como a gravidade, por exemplo. O público não está à procura desse ser que se exiba em cena, mas, sim, interessado por quem verdadeiramente ele é. Para Bolognesi, mesmo com toda a virtuose apresentada em cena:

(...) os artistas, especialmente aqueles que se entregam aos números de risco, não estão ali “representando papéis”, tal como ocorre nos palcos, nos espetáculos teatrais. Se houver alguma espécie de semiose nos números que

---

<sup>16</sup> Disponível em: <  
<http://www.instrumentodever.com/poeticas/>>.  
Acesso em: 05 maio 2020.



envolvem acrobacias arriscadas ela é dada pelo próprio desempenho do artista. O sentido, portanto, é oriundo do corpo e é encontrado na *performance* em si mesma, no exclusivo tempo e momento de sua duração. Ele não extrapola esse limite. O desempenho, nesse caso, não remete a nenhuma realidade exterior e ausente (...). O artista não representa: ele vive seu próprio tempo, com seu ritmo e pulsação próprios; ou melhor, ele “representa” porque está inserido em um espetáculo, mas é uma representação de si mesmo ao demonstrar e vivenciar, em público, as suas habilidades. Representação e vida fundem-se em um mesmo ato (...). Como espetáculo, representam aquilo que são. (2003, p.192-193).

Ainda sobre tais aspectos da presença cênica, em *Strash...*, o diretor afirma que está em busca de ser a verdade, ao invés de dizer a verdade:

(...) não estou interessado na noção de “personagem” (...). Eu sempre me afasto do ator/atriz e tento compor a partir de quem ela é, como ela pensa, como se move etc. A minha escrita adapta-se a ele/ela (...). Trabalhando a partir dos intérpretes (de quem eles são), e em grande proximidade com os espectadores, o circo (e a ópera) torna-se mais humano, mais próximo das pessoas e isso é importante para a arte que hoje se afasta das pessoas através do pensamento, da técnica, do dinheiro, etc. É também por isso que gosto do circo que veicula um laço “popular”, um laço forte com a infância e por isso também queria pô-lo à prova da ópera, que supostamente dirigir-se a uma elite. E vê-se que os dois se casam maravilhosamente bem<sup>17</sup>.

Dessa forma, embasado no pensamento dos três autores, poderíamos pensar que a chave da questão esteja principalmente em um lugar que abranja a constituição das poéticas e de suas articulação através da escrita cênica, uma vez que, na arte, não existe caminho certo ou errado dentro do âmbito de uma moral a ser seguida, mas, sim, o que funciona e o que não funciona durante o ato de encontro do espetáculo com o público. Essa fase do encontro é uma das mais importantes a serem consideradas, tendo em vista que é a partir dela que se pode avaliar se as articulações entre os elementos cênicos (vistos e ouvidos) – tais como música, luz, coreografia, figurino, adereços, cenário etc. – foram elaboradas e conectadas com rigor. Isso reforça e confirma

---

<sup>17</sup> Entrevista escrita, destinada a este artigo, concedida pelo diretor do espetáculo ao presente autor e recebida por e-mail, em 09 de abril de 2020. [tradução do autor].



a importância de considerarmos o processo criativo como sendo também uma obra de arte, ao invés de focarmos apenas no resultado do produto apresentado no final.<sup>18</sup>

A preocupação excessiva com a estética ou com o enredo em si pode sufocar a obra. Pode provocar um esvaziamento de sensações, ocasionado por uso excessivo de metáforas e simbolismos deslocados de contextos, como se quiséssemos encaixar um cubo dentro de um triângulo, sem considerar o que de fato a cena quer emergir. Assim sendo, todos esses empecilhos podem causar intelectualismo exacerbado, um rompimento do ritmo da obra, em decorrência de uma articulação mal executada dos elementos cênicos. É necessário que estejamos abertos para traçar um diálogo com o mundo à nossa volta, ao invés de falarmos apenas para a nossa arte. É preciso que haja sensibilidade para captar o que o processo tem a nos revelar e, ainda, absorver como essas revelações podem se entrelaçar e se justapor sem que haja ruídos.

Ainda seguindo essa linha de pensamento, e no que tange às articulações em um contexto relacional entre as linguagens do circo e do teatro, Bolognesi aponta que:

O circo que adota o teatro pode experimentar um processo (...) de imprimir sentidos intelectuais às matrizes sensoriais do circo. Agindo assim, ele rejeita as dimensões do sublime e do grotesco para se firmar na instância do belo. Este processo provoca o fechamento da cena em si mesma e o público é posto na passividade da sala escura. O circo estaria, então, alçado à categoria de “civilizado”, isto é, com a função específica de reiterar uma cultura afirmativa (...). (2003, p. 201).

Nesse sentido, tal risco ocorre quando algumas dessas especificidades da linguagem circense – apontadas pelo autor – não são consideradas. Porém, reforçamos que a chave não estaria apenas no que é feito, mas, também, no como esses elementos serão conectados e articulados entre si.

Para falarmos mais sobre a referida abordagem, passamos a trilhar caminho inverso, isto é, o teatro em busca do circo. Recorreremos ao pensamento do diretor de teatro, cinema e vanguardista russo, Sergei Eisenstein (1898-1948). Ele encontrou, na elaboração do programa circense e nos sentimentos que ecoavam no público – tais como as alternâncias entre as tensões geradas no espectador pelas proezas do corpo sublime do artista e o relaxamento provocado pela

---

**18** Ver BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. Folha de S. Paulo, 13 de julho de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>>. Acesso em 15 jun. de 2020.



comicidade do corpo grotesco –, elementos inspiradores para traçar a sua metodologia não linear e antinaturalista de criação cênica, a qual denominou de montagem de atrações.

Eisenstein considerava que, para que se tivesse um bom espetáculo, seria preciso montar um bom programa. Também abordava a importância da sobreposição de imagens, que, quanto mais diversa e conflituosa ela fosse, mais intenso seria o efeito sobre as reações do espectador, ao provocar choques de diversas intensidades. Estes, por sua vez, viriam a colaborar com a abertura de um canal para a evasão dos sentimentos internos, contribuindo para conquistar a atenção do público. (ROSA, 2019).

Nesse sentido, as articulações, as provocações e a tessitura da escrita cênica de *Strach...* ficam evidentes e se distanciam de serem um emaranhado de fibras; pelo contrário, apresentam um entrecruzamento de emoções, o que me fez deslocar, a cada cena, para diversas experiências sensoriais.

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

As inquietações e as proposições apresentadas pela companhia ficam claras quando se assiste ao espetáculo *Strach...*, sendo derramadas no picadeiro durante a encenação. Percebi que o público não se contentava em ficar à margem do espetáculo, como meros observadores. Os impulsos guiavam para um mergulho fundo na experiência sensorial. A escrita cênica é muito bem delineada, o que deixa tal mergulho ainda mais emocionante e instigante. A multiplicidade de elementos das linguagens artísticas do circo e da música nos chega como uma onda fluida, uma onda de conexões que se entrelaçam, que estabelecem diálogos e borram visões fronteiriças, trazendo, através dos cruzamentos, um não lugar, o entre de todas as coisas.



Trabalhar com a linguagem circense é ampliar os horizontes para que haja mistura, interlocução, variedade, polifonia. O encenador que não se deixar envolver por essas abordagens dialógicas perderá o grande potencial que as artes circenses têm a oferecer. Em *Strash...*, o elenco é harmonioso. Os artistas traçam entrecruzamentos de marcações cênicas diluídas por meio de movimentos fluídos. A inteireza de corpos e vozes entregues durante o ato cênico demonstra a existência de um processo de direção conduzido de forma cuidadosa, com esmero, como se cada elemento constituinte da cena fosse lapidado a exemplo de um espetáculo-diamante, que, a partir do encontro com o espectador-luz, resplandece uma poesia atravessadora, que cala qualquer sentimento opressor de medo.

---

## REFERÊNCIAS

---

- » BARBOSA, Diocélio B. T1J/Masset : Strach – a fear song em. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por < [theatredunjour@gmail.com](mailto:theatredunjour@gmail.com) > em 9 abril 2020.
- » BENÍCIO, Eliene. **Saltimbancos Urbanos**: o circo e a renovação teatral no Brasil. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2018.
- » BERNARDET, Jean-Claude. **O processo como obra**. *Folha de S. Paulo*, 13 jul. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- » BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- » **CIRCOS**: Festival Internacional Sesc de Circo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- » FERREIRA, Marcos Francisco Nery. **No Vertiginoso Picadeiro Soviético**. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.2.
- » HODAK, Druel C. ; KWINT, M. À la recherche d'une identité: le cirque et le théâtre en Angleterre et en France (1768 et 1864). *L'Annuaire théâtral*, Montréal (Québec), n. 32, p. 47-60, 2002.



- » MENDES, Cleise Furtado. **A Ação do Lírico na Dramaturgia Contemporânea.** *Revista aSPAs*, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 5-15, 2015.
- » PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- » ROSA, Dionatan Daniel da. **Pequeno inventário da montagem soviética.** *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 14, n. 22, p. 02-16, abr., 2019.
- » STREHLY, Georges (1851-19..). Auteur du texte. **L'acrobatie et les acrobates/** texte et dessins par G. Strehly. 1880-1920. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1903.
- » THÉTARD Henry. **La Merveilleuse histoire du cirque suivie de Le Cirque depuis la guerre.** Paris, Julliard, 1978.