

BERGAMASCO, José Guilherme Pereira. Circo, teatro e a preparação corporal. Campinas: UNICAMP; Professor Assistente MA-I do Departamento de Artes Cênicas; mestrando; Professora Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida. Acróbata e ator.

RESUMO

Este trabalho visa estabelecer as relações existentes entre diferentes formas de preparação corporal para Atores e para Circenses, enfatizando suas aproximações e distanciamentos, baseadas na ideia de organicidade e precisão. Pode-se registrar situações de proximidades na preparação corporal do circense e do ator, como também, diferentes possibilidades de preparação com múltiplos reflexos na atuação. Para o alcance desses objetivos, optou-se pelo acompanhamento dos treinos e ensaios dos processos de montagem dos espetáculos cênicos e circenses de um grupo teatral e de um espaço circense, ambos localizados em Campinas/SP. A escolha do grupo teatral recaiu sobre a experiência do Circo K, da Boa Companhia de Teatro e Matula Teatro. Para a observação da preparação corporal circense escolheu-se o espaço “Cia do Circo”, por se tratar de um espaço que guarda a tradição circense. Percebeu-se que para o artista cênico não se tem um método específico de preparação corporal dada a abrangência de suas possibilidades cênicas; o mesmo não ocorre para o artista circense que tem suas ações ancoradas na virtuosidade acrobática. Porém ambas as artes são realizadas por meio de ações e reações físicas tendo o corpo como veículo para expressão e criação artística.

Palavras-chaves: Circo. Teatro. Preparação Corporal.

ABSTRAC

This work aims to establish the relationship between different forms of body training for Actors and Circus Performers, emphasizing their similarities and differences, based on the idea of organicity and accuracy. You can register similarities among the body training of the actor and the circus performer, as well as different possibilities of trainings with multiple reflections on the final acting. To achieve these goals, it was decided to monitor the training and the work in progress of stages productions of two theatre group and one circus company, both located in Campinas/SP. The chosen theatre groups were Boa Companhia and Matula Teatro, with their trilogy named Circo K, and the circus group Cia do Circo, wich saves the circus tradition. It was noticed that for the scenic artist it does not have one specific method of body training given the scope of its scenic possibilities, and the same is not true for the a circus artist who has anchored their actions in acrobatic virtuosity. But both arts are

performed through actions and physical reactions using the body as a vehicle for expression and artistic creation.

Key-words: Theater. Circus. Body training.

I – INTRODUÇÃO

Este texto faz parte de uma pesquisa mais ampla, cujo principio é de que existem diferentes necessidades corporais nas diversas manifestações cênicas 1. Tem-se como hipótese que o artista circense desenvolve um trabalho de preparação corporal diferente do ator. Mas, pode-se registrar situações de proximidades na preparação corporal do circense e do ator, como também, possibilidades de diferentes formas de preparação, com reflexos diferenciados na atuação.

O teatro tenta ser “Crível” e o Circo busca ser “Incrível” (Mallet, 2011). Nessa afirmativa estão presentes as diferentes sensações geradas ao público por essas distintas artes. Nos espetáculos teatrais o espectador “entra no barco”, ou seja, cria uma espécie de relação de fidelidade com o ator no momento em que ele acredita nos gestos e na partitura de movimentos do ator, estabelecendo uma convenção. Ele assim, assimila as sensações do personagem, se transformando e compreendendo as intenções do mesmo. Já, em um espetáculo de Circo, a linguagem e a tradição de movimentos virtuosos levam o espectador a sensações atípicas a seu cotidiano, liberando adrenalina e gerando fortes emoções. Essas sensações por não estarem dentro do repertório motor desses espectadores os levam à sensação do incrível. Porém, a beleza da virtuosidade dos movimentos, também os encantam.

Este trabalho visa buscar entender como se dá a preparação para o estado cênico e acrobático do ator cênico e do artista circense. A veracidade do ato do ator é ligada tanto à sensação de organicidade, de vida interior, quanto à precisão de seus gestos, ou seja, para que o publico acredite, coopere, com a intenção deste ator ele necessita ser claro e preciso na expressão de seus movimentos. Assim também acontece no encaixe das mãos dos Trapezistas Voadores, no encaixe das clavas nas mãos dos Malabaristas e no tempo cômico dos Palhaços. A sensação de vida interior,

1 Texto elaborado a partir do projeto “Estudo sobre a Preparação Corporal para Atores e Circenses: suas relações no Plano da Atuação,” pesquisa desenvolvida para dissertação de mestrado sob a orientação da Professora Verônica Fabrini M. de Almeida do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes (IA) UNICAMP.

dá ao artista circense uma performance “incrível”: um ser humano que age de “forma sobre humana”.

No entanto, no teatro, geralmente a ação e a precisão do corpo são ligados a atos cotidianos, o que não acontece no circo. Não obstante, Stanislávski “percebe que a movimentação natural, flexível e orgânica é facilmente encontrada na vida e dificilmente conseguida no palco”(AZEVEDO 2004, p.7). A linguagem artística circense tem um compromisso com a virtuosidade, qual seja, mostrar ao público um repertório motor “incrível”. Este repertório motor se dá pela imensa evolução e combinação das capacidades físicas que regem os movimentos humanos, tais como: Força, Resistência, Flexibilidade, Agilidade, Coordenação Motora. No entanto, é o carisma, a qualidade da presença do artista circense que confere singularidade especial a sua performance, diferenciando-a da “ginastica”. Nesse sentido, a preparação de um ator guarda algumas diferenças em relação à preparação de um circense.

Assim, o objetivo principal deste texto é o de estabelecer as relações existentes entre as diferentes formas de preparação corporal para atores cênicos e para artistas circenses, enfatizando suas aproximações e distanciamentos e possíveis colaborações. Para tanto, utilizou-se das técnicas de observação participativa em dois espaços distintos, um grupo teatral e um espaço circense.

São inúmeros os autores que tratam da sistematização de técnicas de preparação teatral, muitos deles considerados básicos para o desenvolvimento dos atores com linguagens específicas, extremamente elaborados e essenciais para o teatro contemporâneo. Dentre eles, podemos citar Stanislávski(2002), Meyerhold(1984), Grotowski(2007). Em Meyerhold pode-se encontrar a preocupação com a formação de um ator acrobata, o que remete a algum ponto de fusão com a preparação do artista circense.

Da mesma forma, registra-se na literatura circense autores como: Bolognesi(2003), Bortoletto(2010), que se dedicaram ao trabalho de sistematização de técnicas de preparação das atividades circenses.

Especificamente, neste texto pretende-se discutir os objetivos e as características das preparações corporais na busca dos estados cênico e acrobático, respectivamente do ator e do artista circense.

II - CAMINHOS METODOLÓGICOS

Para o desenvolvimento deste trabalho escolheu-se um grupo teatral e um espaço circense. A escolha do grupo teatral recaiu sobre a experiência do Circo K, uma montagem teatral baseada em dois contos “Um artista da fome” e “Na galeria” de Franz Kafka e Circo Maximo, do Matula Teatro. O Circo K foi realizado em uma lona de circo na cidade de Campinas, no projeto desenvolvido pela Boa Companhia e Matula Teatro. Tratam-se de dois grupos teatrais que tem como proposta a pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho do ator, abarcando profissionais da área teatral dispostos não só a apresentar suas montagens teatrais e performances mas de pesquisar a relação entre artista e sociedade.

Para a observação da preparação corporal circense escolheu-se o espaço “Cia do Circo”, por se tratar de um espaço que guarda a tradição circense através da hierarquia familiar e prática advindo dos ancestrais. Isto se torna importante pois foi através de famílias circenses que se manteve acesa a chama da virtuosidade e da magia acrobática do circo (Silva, 2007); também considerando o esforço da família que se dá através de um treinamento diário, rígido, para se manter a qualidade da virtuosidade dos movimentos dos seus integrantes artistas; e por abarcar em seu espaço diversos aparelhos circenses, o que permite uma análise mais panorâmica das artes circenses.

Optou-se como técnica de pesquisa a observação participativa. Para tanto, foram acompanhados treinos e ensaios dos processos de montagem dos espetáculos cênicos e circenses. Os dados foram registrados em um

diário de bordo. Além disto, foram utilizados na análise fotos e vídeos dos dois espetáculos.

III- A PREPARAÇÃO CORPORAL: entre o teatro e o circo

Durante o processo de criação do espetáculo teatral Circo K realizado pela Boa Companhia de Teatro, pode-se observar que, após longo período de pesquisas de textos, imagens, sons e vivências sobre o universo temático, os jogos lúdicos criativos que posteriormente geraram as cenas e as dramaturgias eram guiados e sustentados por uma série de imagens que seriam uma espécie de matéria prima, certo tipo de substrato para criação provenientes da pesquisa anterior. Isto quer dizer que para criação dos personagens e dos conflitos existentes, os estados pelos quais os atores percorreram suas trajetórias, suas ações, são provenientes da imaginação. O ato de se colocar em atuação, em termos energéticos por exemplo, traz consigo diversas alterações fisiológicas, que uma vez estudada e repetida com a definição de matrizes psicofísicas, transformam as ações traçando as curvas de sensações dos personagens e do espetáculo.

A sustentação dos gestos e a qualidade dos movimentos provenientes das escolhas criativas e da repetição nos ensaios foi transformando as capacidades físicas dos atores como em um processo de treinamento físico, guardando especificidades de cada personagem nos corpos que se adequaram as demandas fisiológicas inerentes as trajetórias individuais descritas na peça. Essas alterações ocorreram nos atores e nos personagens por eles representados, no processo de criação e repetição realizados inicialmente exclusivamente pelos atores uma vez que se passa a definir coisas sobre o espetáculo e sobre os personagens. As alterações passam a ocorrer em ambos concomitantemente, descrevendo uma trajetória dupla de preparação, porem sem fronteira.

Observando-se as atuações de dois atores, pode-se perceber que a qualidade de seus movimentos traz consigo uma potência de aproximação dos horizontes imaginários dos personagens e do publico. Suas precisões gestuais provenientes da preparação corporal remetem aos estados

emocionais dos personagens que são transmitidas devido aos vínculos estabelecidos, propostos pela dramaturgia, qual seja, a capacidade de interpretação dos atores e a necessidade de absorção pelo público.

A preparação corporal dos respectivos atores é vinculada à ação dramática que eles realizam. Seu objetivo é o de atingir os estados cênicos que compõem o espetáculo. Observando as tensões musculares de cada uma das grandes cadeias corporais pode-se traçar um panorama corporal e representativo nas mãos, nas expressões faciais, que permite sentir e compartilhar de suas verdades emotivas.

Um dos exercícios importantes vivenciados junto à Boa Companhia diz respeito ao aquecimento antes dos ensaios onde em roda os músicos tocavam a trilha sonora da peça e os atores dançavam e cantavam juntos. Esta prática colocava cada artista em um estado diferente que era pertencente ao seu personagem, e permitia um início de relações em um universo ficcional entre os intérpretes e seus fluxos imaginários.

A criação do espetáculo circense da Cia do Circo se dá de forma diferente ao da companhia teatral, em meio a uma tradição onde a prática das artes circenses tinha o papel de manutenção da família em todos seus aspectos culturais, sociais e comportamentais. As diferentes técnicas circenses dominadas pelas famílias Breb e Ortaney são treinadas diariamente e através destas práticas, treinos, mantidas ao longo do tempo. Para o espetáculo já se tem meio caminho andado pois os números que o compõem são treinados continuamente com os membros da família. Meio caminho andado pois, as transições entre os números circenses, são muitas devido às necessidades técnicas, o que gera um aumento enorme de ações físicas predeterminadas e pensadas.

Para a execução de uma acrobacia, por exemplo, o artista realizou um longo trabalho de preparação de consciência corporal e desenvolvimento das capacidades físicas inerentes à prática acrobática, dentro de uma progressão pedagógica bem definida diariamente e incorporada para ser cada vez mais e melhor. Um exemplo disso é a afirmativa recorrente de um dos artistas circenses entrevistados: “Não pensa, faz...”

As mãos dos malabaristas, mãe e filho, do espetáculo da Cia do Circo realizam uma ação codificada precisa e rápida com atenção única em pegar as clavas e jogar corretamente, suas expressões faciais desconectadas das expressões das mãos, quase que de forma contrária, demonstram tranquilidade e prazer em seus respectivos estados. Assim também em outro numero, os pés do pai na banquilha, atentos, são responsáveis pela “pegada” do filho que ao terminar a pirueta imediatamente se conecta com o publico em gesto magnifico e interativo.

IV- CONCLUINDO...

Concluindo percebeu-se que para o artista cênico não se tem um método específico de preparação corporal dada a abrangência de suas possibilidades cênicas; o mesmo não ocorre para o artista circense que tem suas ações ancoradas na virtuosidade acrobática. Porem ambas as artes são realizadas por meio de ações e reações físicas tendo o corpo como veiculo para expressão e criação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Sônia M. De. O Papel do Corpo no Corpo do Ator. Perspectiva, São Paulo, 2004.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. UNESP, São Paulo, 2003.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho (org). Introdução à pedagogia das atividades circenses. Fontora, Jundiai-SP, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. (Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba). Perspectiva, São Paulo, 2007.

MALLET, Roberto Informações pessoais 2011.

SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil*. Altana, São Paulo, 2007.

ARTE DA CENA:
A PESQUISA EM
DIÁLOGO COM
O M U N D O

VII Reunião Científica
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013
UFMG - Belo Horizonte



STANISLÁVSKI, Constantin. A preparação do Ator. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002.