

FRONT(EIRAS) EM GRAN CIRCO MÁXIMO

Profa. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida¹ (IA/UNICAMP)
Doutoranda Erika Carolina Cunha Rizza de Oliveira² (Artes da Cena –
IA/UNICAMP)

Resumo:

Nesse artigo, apresentamos o termo Front(eiras), que está sendo pesquisado no projeto de Doutorado "Front(eiras): dramaturgias entre o real e o imaginário", através de um dos estudos de caso da pesquisa, o espetáculo Gran Circo Máximo (Grupo Matula Teatro). Também, buscamos encontrar paralelos com o Manifesto do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud.

Palavras-chave: Front(eiras); Matula; Crueldade.

Abstract:

In this article, we present the term Front(eiras) (borders), which is being researched Doctoral project "Front(eiras): dramaturgy between the real and the imaginary, through one of the research case studies, the Gran Circus Maximus show (Matula Group Theatre). Also, we seek to find parallels with Antonin Artaud's Theatre of Cruelty Manifest.

Keywords: Front(eiras); Matula; Cruelty.

Sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos. (ARTAUD, 2006, p. 114).

¹ **Verônica Fabrini:** Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (1990), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Encenação -1996), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (Dramaturgia e Encenação, 2000) e pós-doutorado em Filosofia (Teatro e Filosofia, 2005/2006) na Universidade de Lisboa, junto ao Centro de Filosofia da Ciência. Professora do Instituto de Artes da Unicamp desde 1991. Diretora artística e atriz-pesquisadora da Boa Companhia e Coordenadora da Rosa dos Ventos – Morada das Artes.

² **Erika Cunha:** É atriz-pesquisadora do Grupo Matula Teatro. Doutoranda em Artes da Cena, pela Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida, com o projeto "Front(eiras) dramaturgias entre o real e o imaginário". Mestre em Artes pela Unicamp (2009), com a dissertação "Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal" sob orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini e financiamento da FAPESP. Bacharel em Interpretação Teatro/Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

Pensar em Front(eiras) é ver o teatro como atuante em um pensamento para além da obra espetacular, já que interfere no cotidiano à partir dele mesmo, transformando-o em metáfora, em impulso criador da cena.

Temos chamado de Front(eiras), dramaturgias que mesclam realidade e imaginário. A palavra surge do desmembramento de fronteiras: “**Front**” linha de frente nas batalhas; “**sem eiras**” as eiras são chãos duros/firmes, utilizadas para secar produtos agrícolas, bem como também cumpriam uma função social, uma vez que proporcionavam um local onde podiam ocorrer certas cerimônias ou eventos públicos, tais como bailes ou missas; “**Fronteiras**”, portanto, como território de identidades múltiplas onde, muitas vezes, a linha divisória oficial de separação entre os espaços não corresponde à realidade mestiça e misturada dos que habitam esses locais.

As metáforas de trabalho³ refletem as imagens criativas e os comandos verbais que um determinado professor ou diretor têm como sugestão para o trabalho do ator. Nesse caso, podemos pensar o cotidiano como mola propulsora da cena, tornando-o metáfora que será desenvolvida em sala de ensaio: a “guerra”, por exemplo, é utilizada por muitos atores já que está repleta de imagens e de signos que permitirão explorar o seu corpo a partir dessa palavra/imagem/conceito impulso.

Em Front(eiras) buscamos compreender como determinados grupos e artistas olham o outro (e, assim, olham para si mesmos) a partir de um fato específico, que é deslocado de seu lugar de origem, do fato em si. Assim, esse fato “verídico” é transformado em imagem, que gerará movimento e cenas para um determinado espetáculo.

Para Artaud, no Manifesto do Teatro da Crueldade, o conteúdo de uma obra teatral deve conter:

as grandes transformações sociais, os conflitos de povo com povo e de raça com raça, as forças naturais, a intervenção do acaso, o magnetismo da fatalidade manifestar-se-ão nesse teatro quer indiretamente, sob a agitação e os gestos de personagens ampliadas à dimensão de deuses, de heróis, ou

³ Termo utilizado por mim em minha dissertação de mestrado “Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal”, em Artes da Cena – IA Unicamp, 2009, orientada pelo Prof. Dr. Renato Ferracini. Essas metáforas podem ser imagens, ideias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o ator em um trabalho prático específico ou a adentrar em algum estado específico. Algumas metáforas de trabalho são bastante comuns e muito utilizadas em sala de preparação ou de ensaios como, por exemplo: deixar-se impregnar pelo corpo; deixar o corpo falar; ouvir o espaço; ampliar a percepção; ampliar a escuta; escutar e ouvir o outro; perceber o outro; perceber o tempo; sentir o ritmo; atingir o público por outro canal; procurar uma comunicação mais profunda; buscar uma vibração interna; buscar uma percepção não consciente e não racional com o público; não pensar ao executar um exercício ou trabalho, entre muitas outras.

monstros, às dimensões míticas, quer diretamente, sob a forma de manifestações materiais obtidas por meios científicos novos. (ARTAUD, 2006, p. 144).

Desse ponto de vista, o termo Front(eiras) segue esse anseio e reafirma a busca de um teatro que parte de temas de cunho sócio-políticos, sem perder o rigor poético e estético da cena. Para exemplificá-lo, neste artigo refletiremos e analisaremos o espetáculo *Gran Circo Máximo*⁴, do Grupo Matula Teatro, um dos estudos de caso de meu doutorado.

Nessa obra a relação entre duas irmãs (e uma pequena lona herdada) expõe, sem pudores, toda a crueldade das relações mundanas pautadas na sobrevivência diária.



Fig. 1: Lona/cenário do espetáculo *Gran Circo Máximo* – Grupo Matula Teatro. Foto de Ligia Brosch.

A obra nasceu de uma imagem vista pelo diretor André Carreira⁵: uma lona velha abandonada na periferia de Florianópolis/SC. A partir daí, criou-se a primeira ideia dramática, duas irmãs, última geração de uma família circense, que herdaram a lona e a vocação pela existência/resistência. Teve como processo a observação de pequenos circos de periferia, que sobrevivem

⁴ Maiores informações: <http://grupomatulateatro.com/project/gran-circo-maximo/>

⁵ André Carreira é graduado Licenciatura em Educação Artística (artes plásticas) pela Universidade de Brasília (1984) e doutor em Teatros pela Universidade de Buenos Aires (1994). Atualmente é professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado). Sua pesquisa tem ênfase no Teatro na cidade e nos procedimentos de interpretação. Também dirige os grupos teatrais *Experiência Subterrânea* de Florianópolis e *Teatro que Roda*. Seu trabalho criativo está centrado na noção de risco físico e na exploração de fronteiras no trabalho do ator.

de pouco auxílio das prefeituras e de uma bilheteria “magra”, que mal pagam a subsistência de quem vive dessa arte.

A peça inicia-se na área externa da lona, o público aguarda inocentemente ao “maior espetáculo da terra”. É nesse clima, ao som de músicas nordestinas e nortistas, que as personagens fazem seu primeiro contato com o público. Organização de fila, distribuição de ingressos, venda de pipocas, megafone, gritos, um folheto distribuído com quase todos os números circenses riscados, tudo indicando que um espetáculo de circo acontecerá.

No lugar disso, o que vemos são números que não passam de truques escancarados, que dão lugar a um conflito maior e mais cruel: a sobrevivência dessas irmãs, que já perderam a dimensão de suas vidas e das heranças transmitidas, sem certezas de continuar aonde devem continuar, mas também sem certezas se não devem continuar.

Tudo o que age é uma crueldade. É a partir dessa ideia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar. Penetrado pela ideia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico comum, dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade propõe-se recorrer ao espetáculo de massas; propõe-se a procurar na agitação de massas importantes, mas lançadas umas contra as outras e convulsionadas, um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões nos dias, hoje bem raros, em que o povo sai às ruas.

Tudo o que há no amor, no crime, na guerra ou na loucura nos deve ser devolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar sua necessidade.

O amor cotidiano, a ambição pessoal, as agitações diárias só têm valor enquanto reação a essa espécie de terrível lirismo que existe nos Mitos aos quais coletividades imensas aderiram. É por isso que, em torno de personagens famosas, crimes atrozes, afetos sobre-humanos, tentaremos concentrar um espetáculo que, sem recorrer às imagens expiradas dos velhos Mitos, se revele capaz de extrair as forças que se agitam neles. (ARTAUD, 2006, p. 96).

Ora, se segundo Artaud, essas são as forças vitais que deverão ser levadas à cena, que deverão “chegar às massas”, recorrer às massas, acreditamos que o espetáculo Gran Circo Máximo possui um grande potencial de acontecimentos “cruéis” (de identificações e de revelações), cito aqui o episódio acontecido em Brotas (cidade do interior Paulista), em 2009⁶:

⁶ Quando o Grupo Matula Teatro circulou em diversas cidades, após o recebimento do Edital Myrian Muniz

Há no espetáculo, uma cena de luta livre, um *telecatch*⁷. As heroínas são apresentadas de Mulher Maravilha (Melissa Lopes) e de Mulher Gato (Alice Possani). Como todo *telecatch*, a luta é ensaiada, mas num determinado momento a Mulher Maravilha erra o chute e acerta o nariz da Mulher Gato, que começa a sangrar, essa sai de cena, enfurecida, enquanto a primeira tem uma crise de riso e mal consegue chamar o próximo número. Claro, o chute é ensaiado.



Fig. 2: Diodene/Mulher Maravilha (Melissa Lopes) e Zuleine/Mulher Gato (Alice Possani). Foto de Ligia Brosch.

Enquanto a Mulher Maravilha continua rindo, reaparece uma mulher vestida num estilo Flinstones⁸, como uma mulher da Idade da Pedra, com uma tocha acesa na mão (seria o próximo número feito por Zuleine, personagem de Alice Possani), Diodene (personagem de Melissa Lopes) ainda vestida de Mulher Maravilha, continua rindo do acontecido da cena anterior. Zuleine, então fica ainda mais furiosa e anuncia: “A Mulher Tocha!”, jogando querosene no corpo da irmã e lançando as tochas em direção a Diodene, que sai correndo da lona.

⁷ **Telecatch** foi um programa de televisão criado na extinta TV Excelsior do Rio Canal 2, dedicado à exibição de combates de luta-livre que combinavam cenação teatral, combate e circo.

⁸ Foi uma série de televisão (desenho animado), produzida por Hanna-Barbera de 1960 a 1966. O desenho retrata o cotidiano de uma família de classe média da Idade da Pedra. Calcula-se que já foi assistido por mais de 300 milhões de espectadores em 80 países, tendo sido dublado em 22 idiomas.

Nesse momento, em apresentação na cidade de Brotas-SP, 50% da plateia levantou-se e uma espectadora ligou para a polícia, acreditando que uma irmã estava prestes a matar a outra. Acreditaram na ficção que estava sendo apresentada, acreditaram que realmente eram duas irmãs circenses, que estavam brigando durante uma apresentação de circo. Quando a polícia chegou foi necessário que a atriz Melissa Lopes, ainda vestida de Mulher Maravilha, conversasse com o policial e explicasse que tudo era fantasia, uma obra teatral numa lona de circo. Esse caso de confusão entre realidade e ficção parece-nos muito pertinente, para o pensamento do teatro na Front(eira) entre a realidade e a ficção.

Quando perguntei às atrizes o que elas achavam sobre isso, “O que aconteceu com aquela plateia que realmente acreditou que era uma briga?”, recebi vários questionamentos sobre o poder de uma dramaturgia à margem, ao fato delas serem apresentadas já como as personagens do lado de fora, construindo uma empatia do público com as personagens, antes mesmo da peça iniciar-se.

Entretanto, em conversa com a orientadora Verônica Fabrini, chegamos ao pensamento sobre o “poder de uma lona de circo”: nesse espaço as pessoas não fingem ser “algo”, elas são realmente esse “algo”: um trapezista não finge ser um trapezista, ele é um trapezista e treina para isso; um palhaço não finge ser um palhaço, ele é um palhaço; um domador será sempre um domador. Quando uma plateia desavisada assiste a esse espetáculo, que acontece sob uma lona circense, ela acredita nessas irmãs que migram de um lado a outro com essa lona, afinal a comunidade viu a lona sendo montada durante o dia, viu as atrizes e o ator⁹ distribuindo folhetos antes da peça, vendendo pipocas e pirulitos.

A ficção se colocou no lugar do real, daquilo que é comum para uma cidade que recebe um pequeno circo. Os atores, antes da entrada da lona, apresentaram-se como Diodene, Zuleine e Aparecido, não revelaram seus nomes verdadeiros, nos “enganaram” com esses personagens e nós acreditamos.

A metáfora da crueldade cotidiana foi levada ao extremo de uma relação entre irmãs explicitada em cenas e em diálogos entrecortados pela paisagem de uma apresentação circense. As atrizes chegaram ao extremo dessa relação, dando espaço para que o público duvide se isso é realidade ou ficção. O teatro nesse caso criou um duplo: os conflitos cotidianos, mesmo que metaforizados, foram críveis para esse público.

Talvez, porque nosso cotidiano seja espetacularizado diariamente pela mídia, muitas vezes sensacionalista, que nos faz acreditar que toda a realidade acontece através da disputa de “braço”, da exposição de uma família. Um caso

⁹ Naquele momento era o ator Douglas Novaes, que fazia a função do ajudante, usando o nome de Aparecido, atualmente o espetáculo é feito com Eduardo Albergaria e o nome do ajudante é Robson.

particular/familiar é diversas vezes levado a público, expondo a dor e conflito que deveriam pertencer a um determinado núcleo.

Podemos citar o caso da morte de uma criança, que supostamente foi jogada pelo pai e pela madrasta na janela de um prédio. O fato foi veiculado de diferentes formas, algumas redes de TV fizeram a reconstituição da cena, com o intuito de causar compaixão e reconhecimento em quem assistiu. Esse episódio foi exibido alguns dias às famílias brasileiras, que ficaram em estado de catarse. Ora, esse é um recurso teatral muito antigo, aristotélico. Portanto, uma plateia acostumada com essa realidade espetacularizada pode acreditar no que é mostrado ficcionalmente em cena.

Entretanto, se por um lado é ficção, já que o ator não está realmente em situação de morte ou de perigo real, por outro essa forma de dramaturgia é totalmente real, uma vez que a escolha se dá pelo comprometimento com a sociedade pesquisada.

O Grupo Matula expõe, em sua obra, um ponto de vista, mesmo que seja “escondido”, esse ponto se expressa desde a escolha do tema até o resultado final, essa dramaturgia evoca a Front(eira).

Essa talvez seja uma marca fundamental desse grupo, do qual também faço parte, que leva a cena um forte caráter vivencial, além de quebrar com a rígida e confortável relação palco-plateia, pois ao utilizar a lona, ao quebrar a “quarta parede”, inclui o espectador no ato, deixando este de ser somente um “ser que assiste”, mas que é contagiado pela ação performática.

Essa radicalização talvez caracterize o teatro nos últimos anos, mais híbrido ao criar fendas entre o espaço teatral (estético) e o espaço real (cotidiano).

numa sociedade de discursos esgotados, onde a população civil tem explorado recursos de representacionismo, e tem usado o seu próprio corpo como meio de expressão num entorno que mediatiza todas as intervenções, a teatralidade, como a vida, tem que reinventar-se a cada dia, assumindo o mesmo risco, a mesma fragilidade e sobrevivência que marca os espaços onde se insere. (CABALERO, 2011, p. 23).

Gran Circo Máximo apoderou-se desse lugar, desse limite do estado cotidiano e do estado de cena, engrandecendo a obra, propondo a quem assiste, compartilhar aquele estado, crer em Zuleine, Diodene e Aparecido.



Fig. 3: Zuleine (Alice Possani) em atuação Gran Circo Máximo. Foto de Ligia Brosch.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

CABALERO, Ileana Dieguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.