



## CORPO EM CONTRAPONTO E A SOMA DE CAMINHOS

Daniele Pimenta<sup>1</sup>

### Resumo:

*O presente artigo traz reflexões sobre diferentes abordagens do corpo cênico, a partir das experiências da autora no circo, na dança e no teatro, em processos de formação que se contrapõem ou se complementam. Nesse percurso, aspectos técnicos e culturais são considerados em cada contexto.*

**Palavras-chave:** Corpo; Circo; Teatro; Dança; Formação.

### Abstract:

*This article reflects on different approaches of the scenic body, from the author's experiences in the circus, dance and theater in formation processes that oppose or complement each other. Along the way, technical and cultural aspects are considered in each context.*

**Keywords:** Body; Circus; Theater; Dance; Training.

Ao refletir sobre o corpo no circo e no teatro, diferentes fases da minha formação teceram uma trama complexa em minha mente, com variadas referências históricas e estéticas, o que dificulta a organização das ideias no papel. Porém, a minha formação artística, incluindo o desenvolvimento técnico corporal e vocal em diferentes etapas, permite-me comparar processos e contextos e, por essa condição, este texto, mesmo que formalmente inadequado por seguir o fluxo dos pensamentos, talvez possa trazer contribuições para os pesquisadores que a ele tiverem acesso.

---

<sup>1</sup> Daniele Pimenta, de família circense, é doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP, com pesquisas sobre Circo-Teatro. Co-fundadora, atriz, coreógrafa e diretora musical da Cia. PICNINC de Teatro desde 1996. Membro da ONG CONORTE de Teatro. Foi professora da graduação da Faculdade de Educação Artística da FAINC (Santo André) de 2000 a 2015, instituição na qual também foi professora dos cursos de pós-graduação em Arte-Educação e em Teatro (2006 a 2011) e Coordenadora geral dos cursos de pós-graduação (2012 a 2015).

## Entretanto, qual corpo?

Um primeiro enfoque entre as possíveis comparações é dado pela percepção de corpo: durante toda a minha formação pré-universitária, corpo e voz eram tratados separadamente, o que se justifica, a princípio, por não ter me dedicado ao teatro até pouco tempo antes de ingressar na faculdade e, sendo assim, minha formação foi composta por universos concebidos isoladamente: o circo, a dança e a música.

Já no terreno do teatro, mesmo durante a faculdade, na época em que estudei (1988 a 1992) corpo e voz eram trabalhados em disciplinas separadas, com professores que tinham percepções, referências, técnicas e perfis artísticos diferentes. A composição técnica e expressiva do encadeamento de ações vocais e corporais era feito intuitivamente pelos estudantes nos exercícios das demais disciplinas.

A percepção de que voz é corpo e, como tal, os processos de desenvolvimento técnico e os processos criativos podem ser conduzidos de maneira a tratar organicamente a conjunção de expressividade corporal e vocal foi descoberta e construída, na minha carreira, na prática artística e pedagógica.

## Então, vamos ao início!

No circo em que eu cresci, que era um circo de variedades e não um circo-teatro, passei pela mesma formação técnica que as outras crianças: aos cinco anos fui incluída nos ensaios – chamávamos o processo formativo de ensaio e não de treinamento – nos quais era orientada em atividades coletivas e estritamente corporais, por um mesmo profissional, artista do circo, mas sem necessariamente algum vínculo familiar com as crianças.

O período de formação inicial era diferenciado para meninos e meninas. Os garotos dedicavam-se às atividades para o desenvolvimento de força (flexões e paradas de mão e de cabeça, por exemplo) e agilidade (saltos acrobáticos). As garotas começavam pelo contorcionismo – que chamávamos de “deslocação” –, que promoveria o desenvolvimento de alongamento, de equilíbrio e de graciosidade.

Essas duas frentes de trabalho tinham o propósito de preparar os corpos em desenvolvimento para as futuras atividades tradicionais circenses, cujo aprimoramento ficaria a cargo das famílias das crianças, mas, antes de passarem para os ensaios com a família, as crianças teriam autonomia para escolher outras atividades, ainda sob os cuidados do mesmo orientador, assim que atingissem o grau necessário de desenvolvimento técnico nas atividades básicas. Assim, garotas também poderiam saltar e garotos poderiam fazer deslocação, mas não obrigatoriamente.

Passado o período de ensaios coletivos, a formação passa a ser responsabilidade da família. É uma fase de ajustes, descobertas e desafios, que, geralmente, mas não absolutamente, tem as seguintes etapas: i) introdução da criança no número principal da família; ii) aprimoramento do desempenho da criança no número por alguns anos; iii) despertar do interesse da criança ou do adolescente – espontaneamente ou por sugestão da família – para outras possibilidades de números, visando expandir o repertório da família com a criação de novos números, em solos, duplas ou trios; iv) após alguns anos, já adulto, criação de novo núcleo familiar e, conseqüentemente, novos números coletivos que serão o “carro-chefe” da nova família.

A primeira comparação surge, então, ao tomar como contraponto a formação circense em oficinas ou escolas de circo: há uma grande exigência física e emocional na formação do artista circense e, as crianças circenses, por características próprias da pouca idade e por estarem imersas culturalmente no ambiente circense, respondem às exigências com naturalidade e, na grande maioria das vezes, sem incidência de problemas físicos e emocionais.

As primeiras escolas de circo do Brasil, criadas a partir da virada para a década de 1980, foram concebidas para atender a duas demandas principais: formar os filhos dos circenses que tinham se fixado nas cidades e empregar artistas circenses que deixavam o picadeiro.

Diferentemente do que era esperado, as escolas de circo atraíram um público que não estava originalmente ligado ao circo, recebendo muitos alunos jovens e adultos, com estrutura física amadurecida, sem a flexibilidade natural das crianças e sem o mesmo potencial de desenvolvimento muscular.

O profissional que orientou os ensaios de minha infância, Abelardo Pinto – conhecido como Abelardinho, para não ser confundido com seu tio, também Abelardo Pinto, o conhecido palhaço Piolin – fez parte do primeiro corpo de professores da Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro. O método adotado era o mesmo empregado por décadas na preparação dos pequenos circenses, mas o rigor disciplinar e os tipos de exercícios aplicados muitas vezes geravam conflitos pessoais e até lesões nos alunos mais velhos.

Com o passar dos anos, a primeira geração de professores circenses foi substituída por ex-alunos dessas mesmas escolas, que, por terem passado pela formação dita tradicional circense, procuraram aperfeiçoar seus métodos de formação, para adequá-los ao perfil dos alunos e, atualmente, é comum encontrar professores de circo formados em educação física.

Após fazer esta pequena ponte entre minha primeira experiência com o trabalho corporal técnico-artístico e as escolas de circo, é importante lembrar outro perfil de trabalho circense, o qual não abordo aqui por não fazer parte de minha trajetória prática – embora seja o centro de minha trajetória teórica –, que é o Circo-Teatro, que tem especificidades no processo de formação de seus artistas, que contemplam tanto aspectos técnicos necessários para o desenvolvimento dos números de picadeiro quanto aspectos do trabalho teatral.

Entretanto, há um aspecto da configuração corporal circense que, ainda que sem tratar do Circo-Teatro aqui, entendo como herança que mescla também aspectos de teatralidade, que é a **presença** circense: a configuração geral dos modos de agir, vestir-se, falar, posicionar-se socialmente, no dia a dia e em eventos públicos, que distingue o circense por sua postura e atitude, compondo, por forma e conteúdo, o seu discurso social.

Essa atitude parece brotar mágica e organicamente pela experiência com o circo, e transparece também na postura de artistas que, não sendo de origem circense, passaram pela experiência circense em sua formação, como os tantos atores que adotaram as acrobacias ou a linguagem do palhaço em seus trabalhos.

## No meio, a dança e a música

O corpo humano constrói-se técnica e expressivamente de maneiras distintas, de acordo com a cultura em que está imerso e com os meios de expressividade que procura. E há diferentes padrões, dependendo das escolhas feitas, ainda que em uma mesma cultura, sobre os tais meios de expressividade. Assim, para além das matrizes culturais que definem ou, pelo menos, imprimem marcas na corporeidade de cada grupo – no Estado de São Paulo podemos observar diferenças nos comportamentos e atitudes corporais de caiçaras, indígenas e caipiras, por exemplo, além dos inúmeros subgrupos urbanos nas grandes cidades – há características corpóreas absorvidas formalmente que se sobrepõem à corporeidade dita **natural**.

No meu caso, linha condutora deste texto, o processo de formação e desenvolvimento de expressividade corporal passou por uma mudança súbita: em meados dos anos 1970 minha família deixa o circo itinerante para fixar-se em São Paulo, passando a trabalhar em diversos circos e para empresas de eventos, por cachê.

Cabe observar que essa mudança se deu, no plano particular, para que eu e meus irmãos pudéssemos nos dedicar aos estudos de forma mais estável, entretanto, a partir daquele período, pelo mesmo ou por outros motivos, sobretudo econômicos, muitas famílias circenses passaram pelo processo de abandono da vida nômade e fixação em cidades de médio e grande porte. Foi esse movimento que abriu terreno para a criação das escolas de circo, como apontado anteriormente.

Como parte essencial dessa mudança, deixei o treinamento de habilidades circenses e fui colocada para estudar balé clássico e piano. Começa aí um longo período de convivência com duas culturas muito distintas: a da educação formal com bases clássicas e a circense.

O circo, ao longo de toda a sua história, sempre foi permeável às culturas nas quais se inseriu, adaptando-se e transformando seu espetáculo

continuamente, de acordo com as habilidades artísticas disponíveis, o gosto do público e as novas tecnologias de cada período. Esse processo não acontece de forma recíproca, ou seja, para a maioria das culturas e épocas, o circo é um corpo estranho, apreciado e rejeitado com a mesma intensidade, algo que pode ser contemplado, mas não adotado como modo de vida.

Com essa referência entranhada em nossa mente, não levávamos o circo para nossas novas relações no bairro e nas escolas, mas o que aprendíamos na cidade era absorvido em nossas vivências no circo e, na adolescência, participava dos bailados circenses já com uma consciência corporal alterada pelo *ballet*.

A dança e a música fizeram parte de minha formação de forma intensa, mas, até então, dissociando corpo e voz: inicialmente, aulas de balé, jazz, piano e participação em grupos corais; depois, a atuação como professora de balé e de piano e cantora de *jingles*, ainda antes da faculdade.

Vale destacar que, apesar do rigor físico intenso dos ensaios no circo, foram as aulas de balé e as horas de estudo diário ao piano que me causaram as primeiras lesões musculares e tendinites.

Em um retrospecto crítico, creio que a construção corporal circense é um elemento cultural e, como tal, mantém-se perceptível pela postura e pela atitude em todas as atividades, sejam individuais ou coletivas. Assim, o aprendizado dos códigos circenses e do seu repertório técnico e artístico insere-se em e é complementar às ações e atitudes do dia a dia, sendo, portanto, natural e orgânico; já a construção corporal que se dá por meio do ensino formal – da dança clássica ou das artes marciais, por exemplo –, estabelece-se em um tempo e um espaço dissociados da rotina pessoal, social e familiar, contrapondo-se a corporeidades específicas das diversas atividades do indivíduo, cada uma delas impondo posturas e atitudes diferentes e, portanto, aumentando a possibilidade de que sejam antagônicas no processo de amadurecimento corporal.

## No Teatro, um novo começo

O Teatro entrou em minha vida de forma racional, para solucionar uma questão emocional: durante o período em que fiz ou dei aulas de balé, observei com angústia que algumas meninas, embora disciplinadas e expressivas, não prosseguiram como bailarinas em suas carreiras por não se adequarem ao perfil corporal exigido, até então, para o balé clássico em específico e para a dança profissional em geral.

Com a intenção de continuar como professora decidi cursar a faculdade de Artes Cênicas, pautando-me pela ideia de que, no teatro, há espaço para (e necessidade de) todo e qualquer tipo físico e idade, e que eu poderia, futuramente, ter uma escola que estimulasse a convivência de diferentes

pessoas em diferentes modalidades artísticas, reunindo minha experiência e formação em dança e música com a nova formação teatral.

Durante a faculdade procurei fontes complementares de formação, em cursos de flamenco, sapateado, tango, canto lírico, por exemplo, fora dos horários do curso, além das experiências que o próprio curso oportunizou.

Contudo, foi na faculdade de música – que eu frequentava por conta das aulas de canto – e não da de teatro, que a integração entre corpo e voz foi apresentada a mim como uma necessidade técnica e expressiva, ao conhecer o termo *regisseur*: o profissional responsável pela orientação dos cantores líricos na condução do trabalho de construção de personagens para a encenação de óperas, ou seja, um profissional que entende a cena operística como sendo composta pela integração do teatro com a música, e que conhece as necessidades técnicas de cada linguagem o suficiente para fazer a ponte entre o maestro e o diretor de cena, ao conduzir o elenco de modo a obter o melhor desempenho, técnico e expressivo, sem comprometer nenhum dos aspectos.

Pensar nisso como uma possibilidade de atuação profissional levou-me ao redimensionamento de todas as minhas ações como estudante de teatro: precisava entender os mecanismos corporais que potencializavam ou prejudicavam o desempenho vocal em cena; criava exercícios e propunha diferentes desafios, para mim ou para alunos (dei aulas de teatro em um conservatório de Campinas e algumas oficinas em Ribeirão Preto); procurava justapor, sobrepor e contrapor elementos da minha formação pregressa às possibilidades cênicas dos exercícios teatrais e, como resultado desse redimensionamento, após a faculdade meus caminhos – contatos, desejos, interesses, acasos – que já haviam me desviado do propósito de ter uma escola de artes, conduziram-me, não à ópera, mas ao teatro musicado e, nos últimos vinte anos, ao teatro popular musicado.

## Por fim, novos processos e recomeços

O período da faculdade; a carreira como atriz; o encadeamento de processos criativos nos quais podia utilizar ferramentas da minha formação em dança e música, atuando como coreógrafa e diretora musical; experiências como professora em oficinas de teatro; tudo se desenvolvia sem que minha origem circense se sobrepusesse às referências recentes.

Quando, após oito anos de formada, decidi retomar os estudos e ingressar no mestrado, obriguei-me a fazer uma retrospectiva de minha trajetória para definir um recorte para o projeto de pesquisa. Notei o quanto me distanciara de minha base cultural e o quanto devia a ela, em muitos aspectos de minha vida pessoal e profissional, no que tange, sobretudo, à ética.

Retomar o circo como foco foi uma escolha vital para minha carreira.



Afora as questões inerentes ao desenvolvimento das pesquisas específicas para o mestrado e, depois, para o doutorado e além das novas possibilidades profissionais ligadas ao ambiente acadêmico, retomar o circo a partir da perspectiva de pesquisadora me fez repensar minha carreira artística e buscar imprimir em meus trabalhos cênicos a ética circense: a valorização sincera da comunicação verdadeira com a plateia (um jargão circense precioso é “o espetáculo agradou!”) e a humildade de quem sabe que o artista é um trabalhador, em nada superior ou divino, que precisa manter seu corpo íntegro e disponível, tanto quanto precisa pisar no barro, cuidar dos filhos e reformar a lona para manter sua arte viva.

## Referências

PIMENTA, Daniele. **A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações.** Tese (doutorado em artes). Campinas: IA/UNICAMP, 2009.

\_\_\_\_\_. O que comunica fica: comunicação e sociabilidade circenses. In: COSTA, Cristina (Org.). **Comunicação e Censura: o Circo-Teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970.** São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX.** Dissertação (mestrado em história). Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.