



ENCANTAMENTO, MATERIALIDADES E SOLIDÃO: ENTRE O PALCO E O PICADEIRO

Maria Alice Possani¹ (Pós Graduação em Artes da Cena – IA/UNICAMP)

Resumo:

Para a criação de Gran Circo Máximo, do Grupo Matula Teatro (Campinas, SP), as atrizes entraram em contato com famílias circenses para o aprendizado de técnicas e pesquisa de campo que gerou a dramaturgia do espetáculo. A partir desta experiência, o texto traça reflexões sobre um campo de saberes possíveis entre o treinamento circense e o trabalho de preparação do artista da cena.

Palavras-chave: Treinamento Circense; Preparação do Ator; Circo.

Abstract:

For the creation of Gran Circus Maximus, the Matula Theatre Group (Campinas, SP), the actresses came into contact with circus families to the learning techniques and field research that generated the dramaturgy of the show. From this experience, the text traces reflections on a possible field of knowledge between the circus training and the preparing work of the artist scene.

Keywords: Circus Training, Actor's Preparing, Circus.

Antes de começar a tecer as relações entre o trabalho do ator e o treinamento circense, faz-se necessário esclarecer qual a minha relação com o circo e de que maneira entrei em contato com esse universo.

¹ Alice Possani é atriz-pesquisadora, professora de teatro e Doutoranda em Artes da Cena na UNICAMP. Suas pesquisas nos últimos anos tem tido como foco o território de preparação do ator. Integrante do Grupo Matula Teatro desde a sua fundação (maio/2000), participa como atriz e/ou diretora de todos os trabalhos realizados pelo Grupo. É uma das gestoras do Espaço Cultural Rosa dos Ventos, em Barão Geraldo, Campinas. Foi professora de interpretação do Curso Técnico em Teatro do Conservatório Carlos Gomes (Campinas), de 2008 a 2014, onde também dirigiu espetáculos de formatura. É professora da disciplina Montagem I, do Curso de Formação em Arte Dramática da Escola de Artes Augusto Boal, em Hortolândia.

Como trata-se de um campo de saberes que atravessa séculos e chega aos dias de hoje principalmente através da transmissão familiar, oral e informal, é em respeito a história das famílias que me parece importante situar o lugar de onde falo: faço parte de uma geração que conviveu com a existência de escolas de circo e com a utilização de elementos circenses para além da lona, como no teatro, em performances e em festas noturnas.

Estou entre os “de fora”: minhas memórias de circo na infância misturam luzes coloridas, pinturas esmaecidas, arquibancadas suspeitas, minha irmã com medo do palhaço (ironicamente, tornou-se palhaça depois de adulta...), encantamento com trapezistas voadores e mulheres belíssimas que faziam coisas incríveis, Os Trapalhões e sobrenomes estrangeiros, como Orfei e Stankowich.

Depois dessas memórias borradas de um tempo situado entre a infância e a pré adolescência, segue uma lacuna de bons anos completamente distante desse universo até que, aos 28 anos, já bem grandinha, envolvo-me, enrosco-me, misturo-me, perco-me, dissolvo-me em meio a treinamentos de acrobacia, pirofagia, trapézio, histórias de famílias circenses, brigas entre pai e filha, entre sogra e nora, mastro, paus de roda, aprendo a montar lona, conhecer nós e cordas, como lidar com os ventos, terra, grama, lavar a lona, secar a lona, dobrar a lona.

O Matula Teatro é um coletivo de artistas envolvidos com o fazer teatral, sediado em Campinas desde 2000. Em 2007, o diretor André Carreira, de Florianópolis, fez uma proposta inusitada para as atrizes do grupo: e se a gente fizesse um espetáculo sobre duas irmãs que herdaram um circo e tentam sobreviver realizando apresentações pelas periferias da cidade? Condição: o espetáculo deveria acontecer realmente dentro de um lona.

Naquele momento, por conta de transformações e decisões nas vidas dos cinco atores que inicialmente fundaram o Matula, nos encontrávamos apenas em duas: a atriz Melissa Lopes e eu. Dois anos antes havíamos entregado o galpão alugado que durante um tempo sediou as atividades do grupo e nos dedicamos à criação de um novo espetáculo, que estreou em 2007. Sem sede, sem repertório, sem financiamento, em movimento de afirmação da existência e de fincar novos alicerces.

Sem muito pensar – provavelmente porque se pensássemos não faltariam motivos para negar a proposta – topamos a empreitada. Assim, com o apoio conseguido via edital público (Myriam Muniz 2007) conseguimos fazer o espetáculo e comprar uma lona.

Caso tenha passado despercebido, reitero as condições de trabalho daquele momento: eramos duas atrizes, fazendo absolutamente tudo, da criação à produção, e agora tínhamos a manutenção de uma lona de circo acrescida às nossas – não poucas – funções dentro do grupo. Estávamos sem sede e, portanto, sem lugar para guardar a lona. Tínhamos a ideia de adquirir um reboque que poderia ser puxado por um carro comum para que levássemos o espetáculo de um lugar a outro. Ideia descartada assim que fizemos uma estimativa real do peso e dimensões da lona, pois não tínhamos

considerado nas nossas previsões que, além da lona em si, são necessárias estacas, paus de roda, cordas e mastro, estruturas de som, palco e iluminação.

Marinheiras de primeiríssima viagem, tivemos que aprender, aprender, aprender. Aprendemos com as famílias que conhecemos, aprendemos com os espetáculos que assistimos, aprendemos com as entrevistas, aprendemos com a lona, aprendemos com os treinamentos. Pouco a pouco foi se desvelando para nós a complexidade e os infinitos saberes que constituem o universo circense, gerando um campo de novos afetos e, sobretudo, um grande respeito pelos artistas e famílias que mantêm viva essa tradição cuja origem se perde nos séculos.

Ao longo do processo de criação nos aproximamos de algumas famílias e artistas circenses, a princípio com o objetivo de aprender técnicas para a realização de alguns números necessários ao espetáculo. Tivemos um contato especial com uma família que hoje vive em Barão Geraldo e que, na época, ministrava aulas no quintal da casa em que vive. Hoje, essas aulas acontecem em um galpão que permite aulas simultâneas em vários equipamentos, com uma estrutura melhor do que alguns anos atrás.

Eu já havia feito aulas de diversas técnicas artísticas, como modalidades de dança e instrumentos musicais, que tem por premissa uma relação objetiva entre ensino, horário e valores. Pouco a pouco, nós, atrizes formadas por cursos técnicos e de graduação, acostumadas a um certo tipo de relação de aprendizagem, fomos entendendo que no circo as coisas não funcionam exatamente assim.

Às vezes chegávamos para a aula no horário combinado e a família estava almoçando. Tranquilamente nos recebiam e ofereciam o almoço. Podíamos sentar à mesa e comer, ou iniciar o aquecimento enquanto eles terminavam a refeição. Assim como o almoço, outras tarefas cotidianas eram realizadas durante a aula, como lavar roupa, cuidar da oma (a avó) e lavar louça. Também o horário de terminar: sempre tínhamos outros compromissos na sequência da aula. Já que acabava às 16h, a gente marcava outra coisa pra 16h15. Essa relação com o horário é fruto de uma vida escolar com aulas de 50 minutos, em que os professores alternam-se de sala em sala e os alunos passam dos conteúdos de literatura aos conteúdos de química num abrir e fechar de caderno.

No circo, o aprendizado se dá a partir de outros paradigmas, em que não há uma separação entre o viver e o aprender, entre espaço íntimo e espaço coletivo, em outras relações temporais e espaciais. O momento de aprender não se dá a partir da suspensão da vida cotidiana, mas estabelece-se nela, com ela, é parte constituinte do viver. O tempo de conversar não deve ser entendido como “jogar conversa fora”, como costumamos dizer. É tempo de conhecer, de trocar informações, de criar um espaço de confiança e intimidade, elementos fundamentais para o ensino do circo. Quem é “de fora” pode ser visto, a princípio, com desconfiança. Quando começamos as aulas, explicamos que estávamos fazendo um espetáculo de teatro sobre duas irmãs que vivem em um circo. Apesar da explicação honesta, um campo de confiança só

começou a ser estabelecido quando multiplicamos tempo para estar. Para ver álbuns de fotos antigas, ouvir histórias cheias de nomes diferentes que tentávamos acompanhar, para ajudar a tirar a oma da cadeira de rodas, para flexibilizar os horários de aula, para ir juntos ao circo, para passar a noite num trailer comendo pizza e falando da vida com os artistas do espetáculo, quando socorremos alguém que se machucou, quando demos boas gargalhadas juntos. Assim tornou-se possível o aprendizado de técnicas de acrobacia, monociclo, postura, gestos de mão. Quando souberam que estávamos comprando uma lona, a desconfiança voltou. Foi preciso que vissem-nos batendo estaca e carregando lona pra lá e pra cá para que fôssemos merecedores de aprender detalhes sobre montagem, nós e truques para lidar com o vento. Assim, pouco a pouco, foi-nos sendo permitido adentrar esse território de saberes mais ou menos secretos.

O treinamento necessário para o espetáculo durou apenas oito meses, uma vez que precisávamos aprender os fundamentos de algumas técnicas, mas sem realizá-las com maestria: a dramaturgia do espetáculo sustentava-se justamente na precariedade das relações e na incompetência das irmãs em realizar os números.

No entanto, mesmo após a estreia, permaneci mais três anos nas aulas sem os colegas de matula. Durante anos treinei trapézio fixo e em balanço, sem ter me apresentado uma única vez. Nem os companheiros de grupo, parceiros próximos, viram-me no trapézio uma vezinha sequer. Foi um espaço solitário e que constituiu-se como campo de treinamento da atriz, em exercício de conectar saberes e manter-se em trabalho, híbrido de resistência artística e pessoal, de aprimoramento técnico e potência de vida.

No momento em que escrevo este texto já distam uns bons quatro anos do meu último treino e hoje consigo identificar e nomear elementos desse aprendizado que reverberaram e seguem reverberando no trabalho da atriz.

O treinamento de trapézio pede uma relação com o tempo absolutamente precisa: é preciso saltar no exato instante em que o balanço atinge o ápice do pêndulo, nem antes, nem depois. O tempo entre a percepção do momento exato, a decisão de saltar e o movimento do corpo todo em alto grau de tônus muscular é uma fração de segundo, um piscar de olhos e já está. Pedagogicamente, é possível distinguir aqui dois elementos fundamentais para o ator: o tempo de decisão e a diminuição do tempo entre impulso do movimento e movimento em si (distintos para nossa reflexão, absolutamente inseparáveis na experiência do corpo em ação).

O tempo de decisão assenta-se sobre fatores matemáticos e intuitivos, que coabitam o mesmo instante. Se, por um lado, existem critérios que podem estabelecer precisamente o que chamei de “ápice” do pêndulo do trapézio, a percepção desse momento pelo trapezista que está em cima da barra é bastante intuitiva. Vista de baixo, o momento é claro e conseguimos quase antecipá-lo a partir do movimento pendular anterior. O trapezista também se serve dessa experiência, dos movimentos do pêndulo que antecederam o instante de decisão. No entanto, a percepção visual de quem está em cima da

barra não é como vista de baixo e é necessário um certo grau de intuição para aferir o tal momento exato. Destaco esses dois aspectos, porque quando o ator está em cena diante do acaso, também coexistem aspectos técnicos e intuitivos. Ao mesmo tempo o ator pode calcular que talvez seja melhor dirigir-se para esta ou àquela pessoa, decidir a melhor posição de uma cena na rua a partir do sol ou do fluxo de pedestres, mudar uma marca no palco porque um refletor queimou durante a apresentação. Contudo, também existem elementos intuitivos que balizam as decisões, uma aposta em caminhos para as quais não existe um raciocínio lógico. Essas intuições muitas vezes são relegadas à segundo plano e não se efetivam em ação. Quem já esteve em cena sem dúvida será capaz de identificar um momento em que você tinha certeza de que seria melhor fazer algo de certa maneira, deixou isso de lado por conta de combinados, deixas, marcações e, depois, percebeu que a intuição era certa. Assim, o treinamento de um tempo de decisão em que coabitam elementos técnicos e intuitivos pode apresentar-se como um exercício importante para o ator.

Junto a esse elemento, a necessidade de diminuir o tempo entre o impulso (decisão) do movimento e o movimento em si. Treinar um certo retesamento do arco, para que a flecha esteja a postos e não precise de preparo para ser lançada, já está. Também aqui o ator pode buscar em sua experiência um momento em que tomou uma decisão mas perdeu o tempo de executá-la e, por isso, a ação perdeu potência.

A capacidade de conciliar técnica e intuição, e de convocar o corpo a realizar uma ação no instante necessário e exato, é habilidade treinada a cada movimento executado num trapézio em balanço.

Outro elemento importante para a criação artística e para o ator e que está presente no treinamento acrobático circense é a imaginação. É importante que o acrobata ou trapezista, “veja-se” fazendo o movimento antes de executá-lo de maneira visível. Como um rastro ao contrário, que ao invés de constituir-se de algo que permanece, constrói primeiro o trajeto do corpo antes do corpo colocar-se em movimento visível. O movimento se inaugura com a imaginação do movimento. Aqui não estou falando de uma imaginação descolada da ação no espaço (estou sentada imaginando meu movimento). Falo de uma imaginação material e invisível que já é movimento, que cria um trajeto, que ocupa e desenha o espaço, quase como se o movimento visível é que fosse, de fato, o rastro do imaginado.

Essa materialidade invisível que se constitui com/na/a partir da imaginação, também é presente no trabalho do ator, cuja matéria de trabalho constitui-se de elementos tangíveis e intangíveis, de atmosferas perceptíveis e impalpáveis, em aparentes paradoxos que habitam o dia-a-dia dos processos de criação e apresentação de experiências no campo das artes da cena.

Se, por um lado, existe um campo de elementos intangíveis, também existe uma relação concreta com os materiais como corda, barra e arame. A relação entre o corpo do artista e esses elementos é de tal maneira interdependente que podemos falar de um corpo que se cria nesse encontro:

um corpo-trapézio que se constitui a cada vez e em relação com os objetos, e que se modifica a partir da espessura da barra de ferro, da textura da fita que contorna a barra, do material da corda, de pequenas variações na amarração, das gotas de suor na mão. Esses elementos compõem o corpo-trapézio, constituem o território no qual será possível – ou não – a realização de determinado movimento.

Esse corpo que se constitui na relação com as materialidades presentes pode contribuir para o ator na medida em que pede uma relação em presente contínuo, em atualizações constantes, em porosidade de afetos.

Nessa conversa entre saberes, destaco ainda os momentos em que estamos – literalmente – de ponta cabeça ou soltos no ar. Faz parte do discurso do ensino de teatro a importância do lançar-se no processo de criação ou na cena, do arriscar, do experimentar diferentes propostas, no exercício de “puxar o próprio tapete”. No trapézio, temos a oportunidade de colocar o corpo em situações em que essas falas não são metáforas de trabalho em busca de provocações potentes para o artista da cena. São situações em que essas falas descrevem, de fato, a experiência do corpo. O treinamento do circo coloca-nos, constantemente, em posições invertidas, inusitadas, em convite a experimentar outros pontos de vista. Especificamente no trapézio, existe um momento – de curta duração – em que você se lança no ar. Uma fração de segundo em que o corpo não tem pontos de apoio. Risco, liberdade, medo, prazer, confiança, responsabilidade, imaginação, movimento, contrações e estiramentos da musculatura. É preciso lançar-se e confiar que a barra chegará às tuas mãos.

A experiência do corpo que se lança no ar, que experimenta outros corpos e mundos possíveis, que constitui-se corpo-objeto em relação e em afetos presentes, que aprende a decidir intuitiva e tecnicamente, a agir no tempo exato, que convoca-se inteiro no instante preciso e que integra o aprendizado à existência cotidiana são saberes que o treinamento circense desdobra diante do ator, oferecendo um vasto repertório de técnicas e princípios possíveis.

Entre o palco e o picadeiro, a consciência de que as muitas horas dedicadas ao tempo de preparo e formação ganham sentido nos fugazes instantes do espetáculo; que a existência do artista da cena é constituída principalmente de momentos solitários, em exercício de resistência e insistência; que é preciso conviver com fracassos diários para gozar os pequenos instantes de plenitude; que para produzir o encantamento é preciso suor e calos nas mãos; que o corpo é frágil e potente; que o corpo tem limites e que pode realizar o impossível; que são as paixões que nos movem e movem o mundo; que sabemos o instante de saltar e que devemos lançar-nos no ar, porque esse é o único campo de certezas possível.