

COELHO, Renan. **Treinamento corporal do ator**: a simbiose do circo e teatro. Belém: UFPa. Programa de Pós-Graduação em Artes – Universidade Federal do Pará; Mestrando; Orientador: Cesário Augusto. Bolsista de Mestrado CNPq.

RESUMO

Este trabalho pretende desenvolver uma linha de pensamento que dialoga com duas linguagens: circo e teatro. Argumentando também sobre a necessidade da experimentação de um treinamento utilizando as duas modalidades citadas. E neste laboratório serão utilizados: Malabarismo e a Acrobacia Circense. Através dessa experimentação pretende-se alcançar algumas qualidades técnicas de atuação discutidas por outros diretores e atores que realizam treinamento utilizando outras técnicas. Sendo assim, o escopo de artigo é elaborar uma linha de raciocínio que legitime a união dessas duas linguagens dentro de uma vivência de treinamento que estima-se ter uma duração 10 meses. Bem como será criado uma linha do tempo a qual abordará os motivos da criação desse artigo, bem como da pesquisa em si.

Palavra-chave: Treinamento; Teatro; Circo; Simbiose

ABSTRACT

This work intends to develop a thought line that dialogues with two languages: circus and theater. Arguing also on the necessity of the experimentation of a training using the two mentioned modalities. Moreover, in this laboratory will be used: Juggling and Circense Acrobatics. Through this experimentation, intend to achieve some technical qualities of performance discussed by other directors and actors who carry out training using other techniques. Thus, the article scope is to elaborate a line of reasoning that legitimizes the union of these two languages within a training experience that is estimated to have a duration of 10 months. As well as a timeline will be created which will address the reasons for the creation of this article, as well as the research itself.

Keywords: Training; Theater; Circus; Symbiosis

Em tempos de artes híbridas e trocas de informação entre as linguagens, estou me propondo, dentro da pesquisa de mestrado na Universidade Federal do Pará, vivenciar um treinamento para atores utilizando as técnicas do circo e metamorfosear essa vivência em poética. De antemão é importante elucidar que a intenção não é afinar minhas técnicas circenses, contudo utilizá-las para desenvolver minhas percepções como ator (com isso posso, eventualmente, aprimorar as técnicas circenses que utilizarei durante o treinamento, mas isso será consequência e não finalidade).

As técnicas que recorrerei para vivenciar o treinamento durante a pesquisa serão: malabarismo e a acrobacia de solo. E neste artigo falarei de forma concisa sobre a metodologia que utilizarei durante esta caminhada e de onde vieram as minhas influências para utilizá-las.

Começarei falando sobre as motivações de ter optado por essas duas modalidades circenses: ambas são técnicas de baixo custo, bem como consigo treiná-las sozinho sem precisar de infraestrutura demasiadamente elaborada seja de material, seja de sala de treinamento.

Mas escolhi as duas técnicas não apenas por questão de praticidade financeira e estrutural, mas pressuponho que com elas eu consiga ter noção

suficiente – mesmo que de forma embrionária durante este processo de mestrado – do que quero evidenciar dentro da minha pesquisa, que é a avaliação da eficácia do treinamento para ator através da utilização dessas duas modalidades circenses.

Sendo assim, falarei sobre meu delineamento e amparo teórico nessa caminhada falando, primeiramente, sobre o Malabarismo o qual

Constitui uma atividade de manipulação que se baseia no controle de objetos no ar. Por definição, é a operação de recolher de forma contínua, segundo uma trajetória sempre similar, uma série de objetos em número sempre superior ao de mãos. Por exemplo: uma mão lançando duas bolas, ou duas mãos lançando três bolas. (DUPRAT; BORTOLETO 2007, p.10)

Este que hoje em dia é bastante apontado dentro do campo da educação física como uma forma de educação pedagógica. Afinal, segundo DUPRAT; BORTOLETO (2007, p.10) “é uma atividade que requer um material de pequeno porte, de fácil e barata fabricação, de baixo preço e acessível a todos os alunos”. Razões pelas quais, como disse anteriormente, optei por escolher tal modalidade.

Há também a ludicidade que envolve o jogo de malabares. PITARCH (2000, p.2) nos diz que os objetos (os malabares) estão em constante jogo com a gravidade, formam figuras no espaço, há uma enorme dificuldade de execução dos movimentos, o que estimula bastante a paciência, necessita-se de uma velocidade de reação para evitar que os objetos caiam, assim como por ser um novo meio de comunicação corporal há diversas formas de utilizá-lo.

A partir disso tem-se a possibilidade de criar imagens, criar movimentos, não é meramente um simples ato de jogar um objeto para cima e não deixá-lo cair. Deste modo entende-se que os malabares envolvem vários tipos de capacidades corporais, onde todas estão diretamente ligadas as capacidades perceptivo-motoras. Além do que esta habilidade desenvolve um novo meio de comunicação através do objeto.

Los malabares son actividades que desarrollan las capacidades perceptivomotoras (coordinación, percepción kinestésica, percepción espacio-tiempo) las motoras (velocidad de reacción, frecuencia de movimientos, etc.) y por tanto las resultantes (habilidad y destreza). (PITARCH, Roger. 2000, p. 2)

Sendo assim, essas citações feitas até agora falam sobre a justificativa da implementação do malabarismo dentro da atividade escolar, na disciplina de Educação Física, mas há como transmutar toda essas concepções pedagógicas para a utilização dentro do teatro, visto que aqui também estou atrás de uma reeducação corporal a qual me possibilite desenvolver várias técnicas corporais.

Durante o processo me desafiarei manuseando a bola que segundo DUPRAT E BORTOLETO (2007, p. 12) “podem ser ocas ou recheadas com alpiste, areia, arroz etc.). Seu peso varia de 110 a 130 gramas e seu diâmetro entre 50 a 100mm.” Utilizarei também - com o intuito de explorar e experimentar outro objeto de formato e utilização diferenciada - a clave “objeto de três eixos composto por um corpo ou cabo e pela “cabeça”, na qual se concentra seu maior peso. Essas características outorgam-lhe amplas possibilidades de giros e equilíbrios.” (Idem).

A objetivo nesse primeiro momento é vivenciar através dos malabares o aperfeiçoamento da destreza, agilidade, paciência, concentração

e respiração. Como já foi dito inicialmente, não tenho a intenção aqui de utilizar esse treinamento de malabares como um objeto artístico, mas sim de um exercício para atuação, logo o foco não é alcançar a plasticidade do movimento dos objetos que estão sendo manuseados, mas sim a minha concepção entre a relação deste objeto e meu corpo e isso pode se dar de várias formas que extrapolam o conceito clássico de malabarismo.

Considerando os malabarismos um lançamento limitado pelo tempo e trajetória de voo de um ou mais objetos e sua recepção, não se supõe que para sua aprendizagem todas as situações propostas deverão cumprir esse requisito. Nesse sentido, consideramos interessante flexibilizar o conhecimento para melhor adaptação desse conteúdo ao ambiente escolar; dessa forma, utilizamos os jogos de malabares. (DUPRAT; BORTOLETO 2007, p.11) (ARTIGO EDUCAÇÃO FÍSICA ESCOLAR... PASTA DO CIRCO)

E o desígnio desta experimentação é fazer com que eu compreenda a relação entre o objeto e meu corpo ao ponto do objeto se tornar a extensão de mim

Quando começamos a aprender uma técnica, é preciso que nos concentremos de maneira intensa naquilo que estamos fazendo: como nos movemos, como mantemos o equilíbrio etc. Mas quando se progrediu para muito longe nessa técnica, não se tem mais a necessidade de pensar na maneira como se deve agir. Os movimentos fazem-se naturalmente, liberando assim a consciência. O objetivo de todos os sistemas de treinamento técnica é o de nos permitir executar o gesto conveniente sem pensar nisso. Mas, sem treinamento, é impossível de se obter uma concentração dessa qualidade, uma concentração flutuante... [...] Treinamos para adquirir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade. (OIDA, Yoshi. 1999. p.60).

E a partir desse momento pode-se experimentar coisas diferentes, desafiar a própria técnica e, nesse caso, desafiar o próprio corpo.

Meu impulso interno para utilização desta modalidade circense se deu a partir de algumas vivências em aulas de teatro obtidas seja no Curso de Arte Dramática da UFPa, quando em algumas oficinas, experimentei a utilização de um bastão, inspirado nos exercícios utilizados no *Odin Teatret* por Eugenio Barba.

O bastão exerce o papel também de aprimorar a escuta aos movimentos do outro, tirando a atenção de si e atentando para as indicações dinâmicas executadas. As respostas ao movimento anterior devem buscar variações de ritmo e intensidade, trabalhar as categorias de energia, ao receber o que foi lançado pelo par, p. ex. se o último movimento foi rápido e leve, reagir com um movimento lento e denso; achar a lógica das tensões para, na ajuda recíproca do trabalho com o outro, estabelecer uma relação que pode ser mantida e repetida; trabalhar com o “espaço sólido”, como peças da engrenagem de um relógio, que quando uma se move as outras se movem de uma forma diferente. (RODRIGUES, Leticia. 2014, p. 86)

Ao ler esse trecho da dissertação da Leticia Rodrigues¹, assim como quando eu vi o trecho do vídeo da demonstração de Roberta Carreri², assim como as vivências dentro de sala de aula percebi que poderia muito bem aplicar as técnicas do bastão aos malabares atingindo outro tipo de qualidade.

¹Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) a qual registra os procedimentos de preparação técnica e montagem do diretor e dos atores do *Odin Teatret*.

² Roberta Carreri é atriz do *Odin Teatret* desde 1974. E apresenta um Espetáculo/Demonstração chamado “*Huellas en la nieve*”

Sem falar que o nível de complexidade de manipulação de três objetos, pelo menos, é bem maior do que de apenas um objeto.

Por fim, essa primeira etapa do treinamento chamarei “Manipulação de objetos flutuantes” e pretendo dedicar um tempo de 4 meses, com uma rotina de exercícios de 3 vezes por semana com durações de 4 horas a cada dia.

A segunda técnica que será utilizada dentro dessa experimentação é a acrobacia de solo. Eu comecei a aprender essa modalidade, mas sem a percepção de como ela alterava minha concepção entre corpo e espaço, treinava com o intuito de apresentar junto com o grupo de circo que participava, o que também aconteceu com o Malabarismo. E a partir da minha evolução comecei a treinar mais, treinávamos muito, exaustivamente, vários tipos de movimentações. Posteriormente iniciei meu curso de teatro³ e lá, após algumas experimentações corporais, comecei a perceber, ainda sem conhecimento teórico, que meu corpo era diferente, era como se eu tivesse algumas casas à frente comparado com alguns colegas de classe, no que se referia a consciência corporal.

Então a partir dessa curiosidade sobre esse corpo que já estava diferente, mesmo sem eu perceber, fui pesquisar sobre o conceito de Acrobacia em um antigo dicionário da língua portuguesa:

Acrobacia. [Do fr. Acrobatie, moldado acrobate] S.f. 1. Arte ou profissão de acrobata; acrobatismo. 2. Exercício ou exibição feita por acrobata; acrobatismo. 3. Movimento que revela destreza, agilidade (...). 4. Fig. Ato ou procedimento que revela habilidade ou astúcia. (...)
Acrobata. [Do gr. Akróbatos, 'que anda nas pontas dos pés', pelo fr. Acrobat] S. 2 g. 1. Funâmbulo, equilibrista, dançarino, etc., que em geral se exhibe em espetáculos de circo ou de variedades, apresentando números de ginástica difíceis e, não raro, perigosos. 2. Fig. Equilibrista, malabarista. 3. Palhaço, saltimbanco. 4. P. ext. Qualquer artista ginástico. (...) (FERREIRA, Aurélio. 1986, p. 39)

Assim como encontrei o conceito do dicionário Akas.

Acrobacia: “Género circense que consiste en hacer distintas habilidades gimnásticas y de equilibrio, como dar saltos y piruetas. Cualquiera de dichas habilidades. Los ejercicios acrobáticos eran muy practicados en los orígenes del teatro, así como en la Commedia dell’Arte y en distintas especies del teatro primitivo español. Hoy han recobrado parcialmente su vigencia en diversos movimientos y tendencias del teatro contemporáneo.” (GARCIA, Manuel. 1997, p.13)

LECOQ (2010, p.115) nos ensina que a acrobacia serve para que voltemos aos movimentos de criança. Diz que através dela podemos encontrar a liberdade de movimento que tínhamos na infância, antes da vida social nos impor outros comportamentos.

O exercício acrobático dá ao ator a oportunidade de testar a sua força. A princípio, o exercício é usado para ajudá-lo a sobrepujar o medo e a resistência, a ultrapassar seus limites; depois ele se torna um meio de controlar energias, aparentemente incontroláveis, de encontrar, por exemplo, os contra impulsos necessários para cair sem se ferir ou de planar no ar em desafio à lei da gravidade. Acima e além dos exercícios, essas conquistas encorajam o ator: mesmo que eu não faça isso, sou capaz de fazê-lo. E no palco, por causa do seu conhecimento, o corpo torna-se um corpo decidido (BARBA, 1995, p. 252).

³ Cursei teatro no Curso Técnica em Arte Dramática da Universidade Federal do Pará, no período de 2014 até 2016.

STANISLAVSKI (2001, p. 73) nos diz que elas são fundamentais para as decisões. Afinal seria desastroso um acrobata ficar pensando sobre seu próximo salto mortal, ou qualquer movimento que arrisque seu pescoço. Sendo assim, nesses momentos é impossível que se pare para pensar e ficar calculando os riscos do movimento. E o ator age de forma bem parecida, na cena ele não pode titubear, ele tem que agir, tem que executar o salto (a cena, nesse caso) sem pensar duas vezes.

A partir destes conceitos e ensinamentos dos teóricos clássicos, percebi a importância e a utilização das acrobacias dentro do teatro. A partir desse entendimento que consegui entender o porquê do meu corpo já ser diferente, comparado com as pessoas que ainda não tinham vivenciado esse tipo de treinamento. A importância da Acrobacia não se esgota dentro do treinamento, ela se expande até a criação de cena, como a utilização da acrobacia dramática.

A acrobacia dramática começa por piruetas e cambalhotas, cuja dificuldade aumenta, progressivamente, para transformar-se em saltos pela janela, depois em saltos mortais, tentando liberar o ator, o quanto possível, da gravidade. Trabalhamos, ao mesmo tempo, a flexibilidade, a força, o equilíbrio (nas mãos, na cabeça, nos ombros...), a leveza (todos os saltos), sem nunca esquecer, ainda aqui, a justificativa dramática do movimento. Uma cambalhota pode ser acidental – eu topo com um obstáculo, caio e saio rolando -, como pode ser um elemento de transposição da interpretação: "Arlequim põe-se a rir, chegando a dar uma cambalhota"! Por meio do jogo acrobático, o ator atinge um limite de expressão dramática. (LECOQ, Jacques. 2010, p.115)

Não podemos nos esquecer também que o risco acrobático, é muito sedutor. Onde há risco, há realidade, afinal você pode treinar um movimento acrobático quantas vezes foram, mas o fato de trabalhar com o desequilíbrio faz com que tenhamos que ter muita concentração para realizar.

O risco em cena tem a capacidade de trazer o real para junto do artifício. Basta observar um número circense, como um número de trapézio de voos, por exemplo, um dos mais difíceis e arriscados expedientes do circo: apesar de toda a construção, de toda formalização artificial evocada pelos movimentos marcados e exagerados do corpo do acrobata, o espectador não consegue por um instante se distanciar da irrevogável materialidade do risco. O risco torna a ação cênica uma ação real, que pode ser elaborada e construída artisticamente, mas que não perde por um segundo o vínculo com a realidade. (FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina. 2016, p.9)

Ultrapassando esse aporte teórico tendo em vista que já é comprovado toda a importância da acrobacia dentro da cena, acho que é a hora de experimentar esses conhecimentos no meu corpo. Deixar que eu consiga ser atravessado por toda essa teoria, transformar tudo isso em energia cênica. Contudo isso acontecerá somente após o período de treinamento com os Malabares. Essa segunda etapa terá o nome de "Gravidade Precária" e o período de exercício será de 6 meses, explorando os três níveis de altura, assim como alguns níveis de velocidade.

Ambos experimentos – "Manipulação de objetos flutuantes" e "Gravidade Precária" – será criado um diário de bordo com fotos, gravação da evolução dos exercícios, desenhos e a escrita sobre as sensações e atravessamentos causados durante o processo.

Diários, anotações e correspondências são documentos que, às vezes, conseguem flagrar e arquivar registros da percepção: são as

reservas passionais do artista. Registros que refletem o modo pelo qual aquele artista percebe o mundo. A fugacidade desses momentos de registro já foi observada sob o ponto de vista do efeito sensível que estes causam no artista. (SALLES, Cecília. 1998, p. 91)

Sendo assim, a partir de agora daremos uns passos para trás para entender, de forma sucinta e objetiva, como cheguei até aqui. Comecei a treinar circo no ano de 2012 dentro de um grupo de cultura popular no bairro onde moro, chamado de Orube, nesse grupo, sem querer, e sem nenhum tipo de pretensão inicial estava me transformando. Comecei trabalhando com perna-de-pau e posteriormente (em 2013) fui chamado para integrar o grupo de circo “Nós Tantos”. Nesse grupo comecei a engatinhar nas artes circenses de fato. Lá eu conheci, ainda timidamente, o tecido aéreo, malabarismo, palhaçaria e acabei tendo um relacionamento sério com o trapézio fixo. No ano seguinte (2014) entrei na escola de arte dramática da UFPa. Foi a partir daí que comecei a perceber a funcionalidade do circo dentro das artes cênicas, foi quando percebi que a tinha me tornado outro.

Tive o primeiro contato com treinamento corporal durante as aulas de técnicas corporais I e II do Curso, mas também participei por um breve período de um projeto de extensão da UFPa chamado “Gita” (Grupo de Investigação do Treinamento Psicofísico do Atuante), onde meu orientador – Dr. Cesário Augusto – é coordenador. E lá eles utilizam artes marciais para o treinamento, diferentemente da minha proposta. E através dessas experiências embrionárias sobre treinamento, percebi a necessidade que eu tinha de participar e sentir um treinamento voltado para a atuação e a partir daí comecei a me propor uma pesquisa utilizando o circo para fazer essa experimentação.

Através de alguns estudos pude assimilar que

Através da construção de um treinamento técnico é possível que o ator delimite um terreno pessoal e estruturante, onde ele possa desenvolver sua própria subjetividade. Neste espaço, através da disciplina, da perseverança, de um espírito curioso e determinado, o ator, mesmo sozinho, é capaz de olhar para si como criador e criação, como outro – personagem ou texto – e como si mesmo. (SILVA, Tatiana. 2009, p. 21)

O treinamento tem a função de dar abertura para o ator se reinventar, se recriar, se transformar. JEUDY (2002, p. 81) fala que “fazer arte é redescobrir seu corpo”.

Quando falamos de inventividade não nos referimos ao novo, mas à disposição de inventar outros modos de composição. Inventar, nesse caso, seria uma capacidade composicional cuja postura ético-política propõe ampliação de potência de todas as partes envolvidas nessa mesma composição. (FERRACINI, Renato; MANDELL, Carolina. 2016:9)

Dentro do treinamento busca-se a diferença dos parâmetros que já existem. Sem deslegitimar ou usar o argumento de que os parâmetros existentes não são válidos. Mas precisamos fazer o novo, aqui está a nossa autonomia de criação enquanto atores da cena.

Diferenciar-se, para mim, é construir livremente, a partir de um ponto de partida, é trabalhar em direção à própria singularidade. Não é ser “diferente” de alguma coisa, mas ser capaz de diferenciar-se em si. (SILVA, Tatiana. 2009, p. 20)

A partir do momento que conseguimos alcançar essa qualidade de recriação, geramos uma energia nova, e assim alcançamos a pré-expressividade abordada por Eugênio Barba. Ele nos explica que

Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo um ator não é ator. Pode até funcionar dentro de um espetáculo, mas, justamente por isso, é material puramente funcional nas mãos de um diretor ou de um coreógrafo. Pode vestir as roupas, os gestos, as palavras e os movimentos de um personagem, que porém, sem uma acurada presença cênica, são apenas roupas, gestos, palavras e movimentos. Tudo o que faz significa apenas o que significar e nada mais. Os linguistas diriam: denota, não conota. A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é a medida da sua autonomia como indivíduo e como artista. (BARBA, 1994, p.151)

Portanto, há algum tempo venho trabalhando com o circo e o teatro sem correlacioná-los, ou então interligando-os sem consciência, é como se das vezes que utilizei o circo para atuação eu tivesse me anulado enquanto circense e fosse só ator, descartava a possibilidade das duas coisas juntas – ator-circense. Minha missão durante o processo de pesquisa, assim como nesse artigo é de demonstrar minha intenção de ressignificar alguns exercícios que já são utilizados para um tipo de linguagem dentro de outra, onde por fim se transforme numa unicidade. Deste modo eu não farei apenas Malabarismo, mas sim uma manipulação de objetos flutuantes, assim como não farei acrobacias, mas testarei a precariedade da gravidade. E tenho grandes anseios de que obtenha grandes vivências através dessa troca e união.

Referência Bibliográficas

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

BARBA, E. **A canoa de papel**: Tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

DUPRAT, R.; BORTOLETO, M. A. **Educação física escolar**: pedagogia e didática das atividades circenses. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, vol. 28, núm. 2, janeiro, 2007, pp. 171-189 Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte. Curitiba, Brasil

FERRACINI, R.; MANDELL, C. H. Corpo e risco: poética e performatividade. Pós: Belo Horizonte, v.6, n.12, p. 229 – 241, 2016.

FERREIRA, A. B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Gómez García, M. **Diccionario Akal de teatro**. Ed. Akal, Móstoles, 1997.

JEUDY, H.P. **O corpo como objeto de arte**. 1º ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LECOQ, J. **O corpo poético**: Uma pedagogia da criação teatral. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac/SP, 2010.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

PITARCH, R. **Los Juegos malabares**: justificación educativa y aplicación didáctica em la ESO. Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO). Vol. 3, Num. 61, 2000. Catalunya, Espanha.

RODRIGUES, L. **Em um corpo só: crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret**. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SILVA, T. **Treinamento do ator**: Plano para reinvenção de si. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2009.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2001.