



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ - UNIFAP  
DEPARTAMENTO DE LETRAS, ARTES VISUAIS, JORNALISMO, TEATRO E  
LIBRAS - DEPLA  
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO - CCT

JONES BARBOSA DE SOUZA

**CARTOGRAFIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO  
ESPETÁCULO “CONVIDADOS”**

MACAPÁ-AP

2018

JONES BARBOSA DE SOUZA

**CARTOGRAFIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO  
ESPETÁCULO “CONVIDADOS”**

Artigo apresentado ao Curso de Licenciatura em  
Teatro da Universidade Federal do Amapá para fins  
de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC.

Orientador:  
Prof. Me. José Raphael Brito dos Santos

MACAPÁ - AP

2018

JONES BARBOSA DE SOUZA

**CARTOGRAFIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO  
ESPETÁCULO “CONVIDADOS”**

BANCA EXAMINADORA:

---

Professor Me. José Raphael Brito dos Santos  
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP (Orientador)

---

Professor Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca  
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

---

Professor Me. Wellington Douglas dos Santos Dias  
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP

MACAPÁ - AP

2018

## CARTOGRAFIAS DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “CONVIDADOS”

Jones Barbosa de Souza<sup>1</sup>

### RESUMO

Olhar-se de fora para dentro, de dentro para fora e refletir sobre o que se vê, de uma forma poética. Esta cartografia registra o percurso criativo que permeou o processo de montagem do espetáculo solo “*Convidados*”. Os procedimentos metodológicos pelo qual o corpo do interprete experienciou. As reflexões extraídas de uma dramaturgia que buscou se alicerçar no homem estereotipado aos olhos do colonizador. E do risco que permeou o processo de montagem do espetáculo nas suas mais variadas camadas.

**Palavras-Chaves:** Corpo circense; Dramaturgia circense; Risco.

### ABSTRACT

Looking at yourself from the outside in, from the inside out and reflecting on what is seen, in a poetic form. This cartography records the creative journey that permeated the staging process of the solo show “*Convidados*”. The methodological procedures by which the interpreter’s body has experienced. The reflections taken from a dramaturgy that sought to be based on the stereotyped man in the eyes of the colonizer. And on the risk that permeated the staging process of the show in its varied layers.

**Keywords:** Circus body; Circus dramaturgy; Risk.

---

<sup>1</sup> *Jones Barsou* é um homem do interior, nasceu na beira do rio, passou a infância medindo o tempo pela inclinação do sol. Que fez circo no primeiro salto realizado na beira do rio onde tomou seu primeiro banho.

\* \* \* \*

O homem cartografou o céu, cartografou os mares, ele também cartografou o pedaço de terra aonde eu ergui minha morada, ele olhou para o meu corpo e nomeou tudo o que viu. Mas ele não sabe que eu sou feito da mesma matéria dos sonhos.

\* \* \* \*

## CARTOGRAFIA<sup>2</sup> CORPO (IN)ACABADO

O exercício da *parada de mão* é uma atividade que está presente no meu fazer artístico desde as primeiras vivências em circo. A parada de mão para Santos (2016):

[...] é um dos exercícios básicos mais importantes para a acrobacia no circo. Ela é encontrada nas mais diferentes modalidades como Canastilha, Duo Acrobático, Mão a Mão, Acrobacia de Solo, Arame, Acrobacia Coletiva, Rola Rola, Trapézio, etc. [...] Apesar das muitas variações de posições e nomes existentes mundo a fora, a parada de mão é basicamente a ação de manter o corpo em equilíbrio nas mãos, invertido e na posição vertical de uma forma estável e controlada. É o primeiro e talvez o mais importante fundamento para ensinar o corpo a lidar com as diferenças de gravidade, além de ser a base para outros movimentos. É uma prática extremamente benéfica para o corpo e para a mente. A quantidade de concentração necessária torna esta modalidade uma forma de *meditação*. Não é por acaso que é praticada por monges budistas na Ásia. Fisicamente, é uma incrível demonstração de força, precisão, controle, e consciência corporal (SANTOS, 2016, p. 230 e 231).

E para mim? E para o meu corpo? Aproximo-me desta e de outras atividades do circo, por meio da experiência no próprio corpo. E esta aproximação se dá por meio de duas técnicas: além da *parada de mão*, me arrisquei também no *equilíbrio em corda-bamba*. A primeira técnica (SANTOS, 2016) é um dos exercícios básicos do circo, mas que requer muita dedicação por parte do praticante para obter força, precisão, controle e consciência corporal necessária para que o corpo possa se manter na figura. A segunda técnica, também conhecida como *funambulismo* (DUPRAT, 2007, p. 80) é “uma das mais antigas manifestações artísticas desenvolvidas em diferentes aparelhos que se constituíram diferentes modalidades circenses, possuindo um preparo físico específico e habilidades técnicas distintas”, sendo que esta arte “consiste em uma pessoa andar sobre um cabo ou corda a certa altura do solo, sem que o artista encoste os pés ou outra parte do corpo no chão”.

Partindo para a pesquisa prática desta investigação, a partir dos princípios básicos de preparação corporal, busca-se ampliar as capacidades físicas de alongamento, controle, força,

---

<sup>2</sup> Esta pesquisa está alicerçada na “Pista 3 – Cartografar é Acompanhar Processos”, presente na obra “Pistas do Método da Cartografia-Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade” (PASSOS; KASTRUP & ESCÓSSIA, 2015). Utilizo o método da Cartografia como norteador desta pesquisa por acreditar que a mesma registra o meu caminhar nesta investigação. Pois, “a pesquisa cartográfica consiste no acompanhamento de processos, e não na representação de objetos.” (BARROS & KASTRUP, 2014, p. 53).

equilíbrio e resistência. Tais exercícios subsidiam o fortalecimento muscular para suportar as dores diárias da atividade de *parada de mão* e de toda a demanda que o processo exigirá nas rotinas de ensaios da montagem final. Dessa forma, o lugar que eu aterrisso para cartografar os campos efêmeros desta pesquisa é o meu próprio corpo. Pois no circo, o corpo habita um lugar de destaque, seja ele o grotesco dos palhaços ou o sublime dos acrobatas (BOLOGNESI, 2003).

O meu corpo, este inacabado cenicamente, vive em constante processo de aprimoramento das suas potências, sejam elas físicas ou não, vinculado às suas diferentes etapas, me situa em relação ao meu trajeto criativo. Não se trata neste percurso de determinar etapas com início, meio e fim, mas que todas elas estão imbricadas umas nas outras. E no processo de montagem do espetáculo “*Convidados*”, iniciei tendo como base as etapas estabelecidas por Phillip Goudard. Segundo este autor (2009, p. 30), em uma obra de circo, o artista passa por três momentos, sendo que “(a aprendizagem, a composição e a exploração do espetáculo) correspondem a três situações do corpo do artista: o corpo ferramenta, o corpo objeto significante e o corpo explorado”. Como “aprendizagem” ou “corpo ferramenta”, buscou-se potencializar certas capacidades físicas, por meio de exercícios que aprimoram a *parada de mão*. Este aprimoramento causa dores físicas provocadas pelo alongamento, por se manter por muito tempo na figura, buscando estabilizar o corpo na posição investigada. Para buscar entender melhor essa técnica, realizei uma vivência de quatro horas para observar e ouvir os relatos de como essa atividade era compreendida por outros praticantes.

### CARTOGRAFIA O OUTRO (IN)ACABADO

A percepção desse *outro* foi possível por meio de uma vivência, que teve como finalidade entender como se dava as qualidades de equilíbrio, controle, força, resistência e, principalmente, se havia *risco* na prática de *parada de mão*. A vivência ocorreu com a participação de três convidados: Júlio César Carneiro, Jimmy Sammy e Adalton Baia. Os dois primeiros já têm uma iniciação na arte do circo, enquanto Adalton Baia, possui menos tempo que os demais. Como prática metodológica desta pesquisa, iniciaram-se as atividades com um alongamento de pernas, tronco e finalmente os braços e pescoço. Em seguida, foi realizada uma sequência de *canoinha*<sup>3</sup>, exercícios de fortalecimento das musculaturas correspondentes ao tronco, em especial, abdômen e costas. Além de fortalecer esta estrutura, também são exercícios posturais para quem deseja praticar a *parada de mão*.

---

<sup>3</sup> Este exercício tem esse nome devido o praticante ficar em uma posição que lembra uma canoa, possibilitando fortalecimento e postura do tronco.

Nesta vivência, foi dada atenção para a postura do corpo invertido, buscando perceber o encaixe dos ombros, tronco, quadris e pernas. A partir deste primeiro exercício, segundo relato dos próprios participantes, constatou-se que os mesmos ignoram em suas práticas, exercícios de preparação importantíssimos para se chegar ao domínio do corpo na figura. Como por exemplo, exercícios de fortalecimento dos ombros, do tronco (tórax), dos punhos e das pernas. As paradas de cabeça, nas suas variadas posições, fazem com que o praticante perceba o ponto de equilíbrio do seu corpo. Portanto, os exercícios já citados, quando praticados rotineiramente, garantem ao paradista, força, controle, flexibilidade e equilíbrio, além de não correr o risco de machucar as articulações, pulsos e ombros. Quanto ao risco, esse minimamente foi percebido pelos participantes, ao ponto que, pelo menos na prática deste exercício o risco não é o dispositivo causador de preocupações ou de qualquer outro impedimento para que se possa praticar a parada de mão. Talvez, neste caso, o risco seja mínimo, por ser talvez, apenas uma etapa de iniciação dos praticantes nesse exercício, mas que essa ausência de cuidados com o corpo gere á longo prazo pequenos traumas nas articulações dos ombros e pulsos.

Apesar do curto tempo, foi de grande importância para esta reflexão a vivência da *parada de mão* exercitada por *outros* praticantes. Sendo que a mesma requer um aprofundamento mais específico por meio de outros procedimentos metodológicos, como relatos pessoais, por exemplo. Entretanto, nesta escrita não será possível aprofundar essa percepção do fazer do outro por meio de outros procedimentos. Cabe minimamente, a partir da escuta do relato e da observação do fazer, tecer esta breve reflexão nesta cartografia, pois registra as percepções que permeiam este processo de montagem do experimento prático. E é por observar o corpo do outro que eu busco aprimorar o meu fazer.

\* \* \* \*

*Eu sou um homem do interior, tenho um corpo de um homem do interior, o meu jeito de falar é de um homem do interior, eu rio como um homem do interior, os meus passos marcados na lama é de um homem de interior. Eu sou o interior assim como o interior me é. Dentro de mim a vários interiores apagados, outros intactos, outros arranhados pelo modo de ser desse outro.*

*Eu sou a ferida aberta que nunca sara.*

\* \* \* \*

## CARTOGRAFIA O MEU (IN)ACABADO

Mas, delineando outros caminhos, outaras possibilidade para se pensar o corpo para além das ditas capacidades físicas, fugindo para longe da admiração do corpo realizador de proezas. Me aproximo do questionamento sobre “a potência do corpo em si mesma” Lapoujade (2002). Desse modo, eu me pergunto: O que pode o meu corpo (in)acabado? Dentro do processo de pesquisa, o corpo faz-se, refaz-se e desfaz-se a cada novo dia de prática em constante movimento de descoberta, em que apontamos então, duas etapas investigativas já apresentadas anteriormente. O corpo enquanto “corpo ferramenta” (GOUDARD, 2009, p. 30) que adquire uma nova habilidade e o corpo enquanto “corpo objeto significante” (GOUDARD, 2009, p. 30) em que se explora artisticamente todas as possibilidades físicas, como também toda sua potência cênica. E ao que se refere a questão, o que pode o meu corpo (in)acabado?. Esta questão dificilmente terá uma conclusão definitiva, pois como discute Deleuze (2017), “não sabemos ao menos o que pode um corpo”. Em se tratando do que pode o meu corpo, neste processo de montagem procura-se criar condições físicas para a realização desta obra. Além dessas condições físicas, busca-se também por outras qualidades com potências subjetivas, que atribuam outras camadas poéticas ao corpo, pois como afirma Lapoujade (2002):

É evidentemente, a questão “que pode o corpo?”, que se refere não à atividade do corpo, mas à sua potência. É uma questão estranha, em certo sentido, pois aquilo que pode o corpo se mede geralmente pela sua maior ou menor atividade, pelos atos de que é capaz. E, todavia, parece que a questão visa outra coisa: ela visa a potência do corpo em si mesma, independente do ato pelo qual se exprime (LAPOUJADE, 2002, p. 81).

Nesse sentido, esta investigação do corpo não tem como fim somente suas capacidades físicas do treinamento técnico circense, com atividades calcadas em virtuosidade e proeza de uma ordem estritamente técnica, mas busca extrair do corpo dentro deste processo cênico o que pode ser potente, enquanto capacidade de afetar a plateia, por meio de variados elementos cênicos como, paisagem sonora, textos, cenografia, iluminação e com o próprio corpo do circense. Objetiva-se perscrutar a potência do corpo dentro de um arcabouço cênico e de fazer o corpo existir em outras perspectivas para além das já sabidas. De perceber que cada parte que o compõe deixa de ser somente o que já era estabelecido pelo inconsciente coletivo para assumir outra realidade, para além do cotidiano.

Visto que o circense em sua rotina de treinamento encontra outras formas de existir, de criar realidades, de se relacionar com o mundo, de produzir intensidades, “a matriz do circo é o corpo, ora sublime ora grotesco. O corpo não é uma *coisa*, mas um organismo vivo que desafia



seus próprios limites” (BOLOGNESI, 2003, p. 189). Em cena, o circense respira com o corpo todo, mãos são pés, caminhar não é mais uma função dos pés, mas de todas as partes do corpo. Rolar pelo chão com o corpo todo e, ao rolar, não estou de fato rolando, estou caminhando com tudo que toca o chão. Este é um órgão que em cena vive para experienciar intensidades, que em cena reinventa outras estruturas, que deseja outras funções para além do entendimento coletivo, pois, talvez estas intensidades sejam sua potência, ou que talvez, este corpo em cena já é uma tentativa, uma experimentação para se chegar ao “corpo sem órgãos”. Emprestando a escrita de Deleuze e Guattari (1997), onde se lê:

O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização. Piolhos saltam na praia do mar. As colônias da pele. O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42).

Desta forma, pode-se relacionar essas multiplicidades Deleuzianas com o corpo circense, esse corpo que explora a potência em múltiplas esferas. E é neste lugar de multiplicidades, de intensidades, de afetações em que eu procuro experienciar esse meu corpo inacabado. E é com essas provocações de estado poético que eu busco adentrar o espaço cênico em busca de afetações que partem do corpo, e de enigmas desconhecidos que só serão investigados no ato da prática.

### **CARTOGRAFIA RISCO, UMA POÉTICA ARRISCADA**

Quando me volto para este experimento cênico, faço-me as seguintes perguntas: Onde reside o risco nesse processo de pesquisa? Para quem é o risco, pensando o público e eu? Como chegar nessa camada arriscada? Que tipo de risco está assumindo? Essas perguntas, talvez só sejam respondidas no processo cartográfico ou talvez não se obtenha todas essas repostas nesta cartografia.

Mas em se tratando da montagem de espetáculo de circo, já é possível constatar que o artista irá correr o risco, isso é inevitável, pois como afirma Goudard (2009, p. 30), “pedir ou permitir a um artista de circo que ele não corra mais o risco é provavelmente a mesma coisa que diminuir a capacidade do motor de um carro de corrida ou lixar os chifres de um touro para evitar acidentes”. Imbuído de que estarei correndo risco constantemente durante todo o processo de investigação e de que inevitavelmente pesquisarei algo que estará presente nesta obra prática, já é um fato. Mas em que instância o *risco* se fará presente? Esta indagação ficará em suspensão neste momento.

Assim, inicio as experimentações e começo minha busca pelo elemento *rede* e opto em atear a mais ou menos quarenta centímetros de altura. Por entender que essa altura é o suficiente para começar e tendo em consideração que eu não disponho de tantos materiais de segurança para me dar suporte técnico. Nesta fase da investigação de possíveis movimentos e figuras acrobáticas na rede, deparo-me na pele com o *risco* que é um dos elementos fundamentais que compõe este mapa cartográfico. O risco com toda a sua potência poética e intimidadora com possibilidade real de queda, o mesmo risco que segundo Borges (2010, p. 49) “faz com que os circenses precisem se engajar inteiramente em seu fazer artístico”. Esse engajamento é quase diário dentro do meu processo que me auxilia a conviver com o risco, seja nos treinos ou durante as experimentações, pois para Goudard (2009):

O artista de circo realiza uma *performance* equivalente a de um atleta de alto nível. Mas diferente do atleta que treina tendo em vista algumas competições periódicas, o artista conduz sua obra diversas vezes por dia (e até trezentas vezes por ano). Neste contexto, a saúde que é o “equilíbrio exato das forças que compõem a vida orgânica ou psíquica” não faz nada além do que ser exposta aos “riscos da profissão” (GOUDARD, 2009, p. 28).

Olhar a rede, as cordas que lhe dão sustentação, olhar os nós na corda, as árvores onde estão amarradas, todo este ritual para me sentir seguro ao me balançar. Cruzar o espaço cênico por cima de uma prancha ou de uma corda a um metro e meio do chão, e ainda pensar que outras pessoas estão segurando esta corda é colocar várias vidas em risco. Confiar nas pessoas que me ajudam em cena, é o risco presente nesta montagem.

E nessa convivência diária com os riscos da profissão, busco torná-lo meu cúmplice em cena, pois conforme Goudard (2009, p. 30) “correr o risco é indispensável para praticar as artes do circo” para que, quando diante do público, eu possa surpreendê-lo. O *risco*, como o oposto do *riso*, coloca o artista e o espectador em um mesmo estado de tensão, tornando-os cúmplices por presenciar um ato arriscado ou momento de gracejo de um palhaço em cena. Para o público, esse ato arriscado que o acrobata realiza pode ser trágico. E é essa expectativa que o acrobata evoca para se colocar em desequilíbrio e colocar o espectador diante do risco e é o que o faz participar, sendo cúmplices daquele ato performático arriscado. A esta evocação cujo artista propõe em cena, Goudard (2009, p. 27) define como sendo uma “modalidade de expressão pelo desequilíbrio que cria a hipótese de uma estética do risco”, através de técnicas que lhe garantem, em certa medida, a seguridade e a possibilidade de se colocar em risco diante de seu espectador.

Colocar-se em risco é de certa forma viver outra realidade, é experienciar este outro lugar que está além da rotina e dar outro sentido de existência à vida. É uma busca incessante

para fugir dos automatismos que embalsam o nosso sentido de viver e se ter prazer em viver. O risco é esse deslocamento das atividades cotidianas que nos faz pensar no agora, e não mais no amanhã como possibilidade de existência. E, como resposta possível da primeira pergunta sobre onde reside o risco neste processo de pesquisa, *arrisco* afirmar que o *risco habita na rede*, que possui meu corpo ao me balançar nela. E a cada vez que me balanço ou que subo na prancha para estabelecer uma poética em equilíbrio eu me coloco em risco, muitas vezes esse risco não é de morte, mas é simbólico, pois conforme Goudard (2009):

Às vezes o risco é simbólico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *Clown*), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena, e a morte – para ser conjurada? – é verdadeira e frequentemente convocada (GOUDARD, 2009, p. 25).

O risco simbólico presente na cena pode se dar no medo ou receio em diferentes perspectivas: ao realizar uma figura de equilíbrio, tanto na parada de mão, como na de cabeça, de esquecer o texto ou também as marcações, balançar na rede, realizar giros ou equilíbrios, cruzar a prancha, andar sobre a corda, solicitar a ajuda da plateia, enfim, todas essas ações podem ser mais arriscadas do que se possa imaginar. A rede é um lugar de suspensão, de desequilíbrio, de instabilidade e com ela eu evoco um perigo real de queda. Caso ocorra um acidente, o espetáculo pode parar. O desequilíbrio na prancha, dependendo da altura, pode impedir o jogo de continuar.

Os lugares possuidores de risco no circo, inevitavelmente apresentam a capacidade física e técnica do virtuosismo do corpo como o princípio base em suas apresentações. Desta forma, nesta pesquisa eu busco re-significar a própria rede, quanto ao seu uso comum, por exemplo, na tentativa de não impressionar o público somente pela virtuosidade, puramente dita, mas também em investigar outras possíveis ações e sensações, para além da técnica que já está presente no exercício. O risco se apresenta tanto de forma física, quanto de forma subjetiva. Enquanto subjetiva, Borges (2010) afirma:

A partir dos anos 1970, o risco passa a operar de maneira quase metafórica testando os limites de cada corpo circense e riscando no ar uma dramaturgia particular que busca uma harmonia, mesmo que dissonante, entre palavras e gestos (BORGES, 2010, p.37).

O risco está desde o momento em que eu me propus a montar sozinho um espetáculo como finalização de curso. O que não apresenta um risco físico, porém, há em si toda uma simbologia permeando um processo em solidão. Esse risco que muitos pesquisadores assumem no início de cada pesquisa.

E além do risco presente na rede, há também o risco presente na relação com outros elementos cênicos em que cada um deles oferece um grau de risco, se é que isso pode ser medido. Será que o risco pode ter um referencial a partir da altura, da velocidade ou que outras dinâmicas ou atividades são evocadores de risco? Enfim, eu posso pensar em variantes para o risco personificado em cena. Ao cruzar o espaço cênico sobre uma corda, eu acrescento o risco no que, por si só, já é muito arriscado.

O risco é proposto em cena enquanto uma poética com capacidade de afetar, de deixar o público em suspensão por presenciar um ato de vida ou morte, expõe à plateia a efemeridade total do artista e do espetáculo. Convida também a participação ativa do público para um ato arriscado. Talvez o público não saiba, em primeira instância, que está fazendo parte de forma ativa da proposição artística do espetáculo, e assume também, voluntariamente grande parte da responsabilidade juntamente com o performer que se apresenta.

Desse modo, correr risco faz parte do trabalho circense e “a falha, consequência do risco, está bastante presente no espírito dos artistas bem como no dos espectadores do circo, e com ela, a ideia do erro, da degradação, da cumplicidade e da redenção” (GOUDARD, 2009, p. 30). Assim, artista e público tornam-se cúmplices ao se prostrarem um diante do outro.

O risco físico é um ato que coloca a vida do performer em perigo e que suspende a plateia e a deixa imóvel. Esse risco pode estar presente quando eu estou em movimento, ou mesmo quando eu estou somente parado, quando eu me balanço na rede ou quando eu peço o auxílio da plateia para segurar a corda, dentre outros acontecimentos.

E encontrar essas camadas arriscadas no processo de montagem é, antes de tudo, lançar a seguinte provocação: Do que eu tenho medo? A convicção sobre o medo pode me impedir de viver certas aventuras em cena por compreender o risco que ele representa. Quando colocada em cena essas aventuras arriscadas são definidas por Goudard (2009, p. 27) como “estética do risco”. E assim, montar um espetáculo de circo sem os suportes de materiais de segurança já é de alguma forma arriscado.

\* \* \* \*

*É necessário encontrar uma curva nesta linha reta. Um som no meio desse silêncio, no meio dessa euforia das línguas. O canto do grilo no meio das máquinas barulhentas da cidade. O prazer nesta orgia robótica do mundo das técnicas. É preciso deslocar a razão do corpo.*

\* \* \* \*

## CARTOGRAFIA DRAMATURGIA E A POÉTICA DO DESLOCAMENTO

O corpo tem potência. Saltar, rolar, equilibrar-se sobre as mãos, sobre os joelhos, sobre a cabeça, sobre os antebraços. Extrair de suas partes as bases para sustentar novas estruturas que compõem a cena. Essas estruturas que se montam sobre diferentes bases são as que colocam o corpo no tempo presente. Sobre diferentes bases surgem as paradas de cabeça, paradas de mão, paradas de antebraço, entre outras, para além da base inicial que é estar em pé.

Este corpo vai descobrindo possibilidades multifacetadas no espaço e cartografando gestos, saltos, figuras, sons, palavras, textos e músicas em diferentes estados físicos. O corpo circense é potência por si só, mas ele ainda se reinventa, ao se balançar em uma rede, ao se equilibrar sobre, uma prancha ou até mesmo sobre outro corpo. E através de experimentações com objetos que o corpo foi reinventando novas formas de se amalgamar, construindo para si outras poéticas imagéticas. Juntos, corpo e rede, corpo e prancha, corpo e corpo revelam uma *poética arriscada*.

“O corpo do intérprete circense é aquele que está vivo, que transmite, respira e transpira em cena” (DUPRAT; BORTOLETO, 2015, p. 3). E o que fazer com todas as potências desse intérprete? Pencenat (2009) nos aponta a seguinte possibilidade.

O valor artístico agregado depende de sua capacidade de se situar no mundo, de possuir uma compreensão que alimentará os gestos e a voz dos personagens, de criar um “estado poético” que remeterá para longe, fora dos muros da sala, o imaginário do espectador. (PENCENAT, 2009, p.43).

É preciso sim agregar valor a arte, não só para arremessar o imaginário do espectador para outras paragens, mas também, em tempos de ataque a arte, agregar valor histórico, social, político e estético ao fazer artístico contribuem para o surgimento de questionamentos e indagações daquele que entra em contato com a obra. Em busca desse valor, alimento-me de uma identidade amazônica, que no percurso da minha mudança do interior para a cidade grande eu percebia algumas expressões no diminutivo que soam pejorativas como; “ribeirinho”, “caboclo” entre outros. E é deste lugar que eu tomei o primeiro copo de água que eu cartografo os elementos que serão poetizados nesta obra cênica. Dramaturgicamente, os sons, as histórias, as denominações, as imagens e os costumes são poetizados provocando um deslocamento do virtuosismo, da proeza e do risco real e simbólico. Esses elementos são dispositivos que instigam o processo de criação e cada um se amalgama a um objeto cênico (rede, roupas, prancha, corpo) para agregar valor ao jogo na cena.

Jogo que antes era técnico, arriscado, demonstrava proeza e virtuose. Tanto no solo, quanto na rede, de certo modo, revelava o que podia meu corpo enquanto atividade, pelas ações que é capaz de executar. E como efeito dessa linguagem calcada na “estrutura descontínua fundada sobre a *performance*”, Gwénola David (2009, p. 96) propõe que “o espetáculo deve marcar as mentes, deve abolir o tédio, então o tempo”. Nesse sentido, montar um espetáculo de circo e não revelar esses adjetivos que advém propriamente do circo, seria fazer qualquer outra arte, e não a circense.

Entretanto, enquanto prática investigo a possibilidade de criação de uma obra, onde tais adjetivos não sejam protagonista da mesma, não desejando excluir o risco, a proeza ou o virtuosismo, mas deslocando e agregando outras camadas de discurso na obra. Pois, segundo David (2009, p. 98), “o ‘novo circo’, ao romper com o encadeamento sequencial de números cuja a virtuosidade é a única justificativa, não deixa de conservar as marcas da lógica funcional ligada a heterogeneidade consubstancial de seu vocabulário”. Assim, será necessário buscar elementos que em cena possam poeticamente deslocar o risco, a proeza e a virtuose. E assim, afetar o espectador provocando no mesmo a uma reflexão da obra com o mundo ao seu redor e não somente pelo suspiro da admiração técnica. É dessa forma que:

“[...] o novo circo é de repente “representacional”, quero dizer, instaura uma dissociação entre intérprete e personagem”. O gesto se torna com sentimentos: ameaça, desafio, sedução, desespero, solidão [...] o artista de circo reencontra um passado, uma história, uma pegada sobre o aqui e o agora, um ponto de vista sobre a sociedade de hoje. Ao fazê-lo, introduz o tempo e a necessidade na sucessão dos quadros (DAVID, 2009, p. 97).

A partir da necessidade em que o artista circense de hoje tem de imprimir em sua obra um dizer, um refletir sobre um questionamento da sociedade de hoje, esta montagem é atravessada por um desejo de dizer sobre questões que me tocam.

Numerosos espetáculos de circo apresentam agora uma fluidez notável, expondo a necessidade de um elo geral entre todos os elementos visíveis, um modo de deslizar de um número para o outro, sem negligenciar as variações de sentido, de referências (MARTIN, 2009, p.74).

Buscar conectar uma fluidez de técnicas circense e imprimindo na realização desta técnica um discurso, ou vice-versa, e de certa forma, arriscar-me em uma escrita e fugir do encadeamento de números, é um dos princípios desta investigação. E segundo Hodak-Druel (2009, p. 111) “o circo é por sua parte uma criação *ex nihilo*, sem raiz em um passado fundado

sobre a racionalização de uma cultura sábia, o que não é sem relação com o fato de que o circo ainda procura os termos de sua arte, o ‘ver’ delas”.

Logo, em se tratando de risco, busco também, dentro da montagem, amalgamar técnicas circense a uma escrita. Para tanto, trabalho a partir de um tema que me permite contextualizar a obra. A contextualização se revela em cada fragmento cênico aonde o performer revela suas questões indentárias, o seu largar, os costumes e a partir daí, também questiona o público.

\* \* \* \*

*Foi novidade o primeiro som de motor, entrou no rio de minha casa embebedado de ganância. Espantou os bichos que bebiam água na beira do rio. Deixou no meu trapiche café, açúcar, leite, sal, feijão e arroz. E levou paca, tatu, anta, veado e jacaré.*

\* \* \* \*

Composto por jogos corporais em relação com objetos e imprimindo em cada unidade de ação que, encadeadas, revela uma dramaturgia que não, necessariamente, carrega em sua carpintaria uma lógica de acontecimentos para revelar sua potência. Pois assim, escreve Bolognesi (2003):

O espetáculo circense obedece a uma sequência de números de atrações que alternam sensações diversas: o medo, a admiração, a alegria, etc., associar essas emoções a uma narrativa significa explorar as potencialidades das artes circenses. Mas no circo, associação de um enredo aos exercícios e números não inviabiliza o reconhecimento da proeza corporal como base das artes do picadeiro. (BOLOGNESI, 2003, p.187).

Esta estrutura oferece uma grande variedade de construção de sentidos e organizações, por números circense, por níveis de dificuldades destes números ou pela construção de um contexto. Dessa forma, posso pensar que a partir desses jogos corporais em relação com objetos pode-se viabilizar a criação de uma dramaturgia.

“Emancipada das estruturas discursivas do tipo linear, o circo produz uma sintaxe analógica e descontínua que se aproxima de outras escritas contemporâneas. O sentido escapa por farrapos, sugere das ressonâncias entre as tessituras das línguas, os movimentos dos corpos, a estruturação do espaço. O encadeamento das cenas ou dos quadros desvia a cronologia narrativa, procedendo por saltos de imagens que se encaixam nos misteriosos labirintos do espírito. Os artistas de circo destilam o sentido na precisão dos gestos, na penumbra dos não ditos, no confronto carnal dos impulsos do desejo e da morte, para captar isso que se recusa a ordem cartesiana e que o espírito tenta impor sobre o coração” (DAVID, 2009, p. 99).

“Convidados” é o solo que convida para dentro do jogo o espectador que, conseqüentemente, se vê em um ato arriscado, ou até mesmo o risco do fracasso. Porém, em se

tratando de uma obra que se referencia nos princípios do “novo circo”, não cabe mais “negar o risco da falha, inerente ao circo, nem de se negar como indivíduo vulnerável e falível” (DAVID, 2009, p. 99).

Na montagem cênica a estrutura dramaturgica se compõe de duas estruturas de jogo cênico, onde o performer, ora revela-se para o público e, ora o público se revela para se mesmo e para o performer. Ao revelar-se para o público o performer joga sozinho em cena com alguns elementos como, prancha, tecidos, roupas e a própria iluminação. Para entendimento dessa estrutura dramaturgica que compõe parte do processo cênico, vou chama-lo de jogo fechado. Como segunda parte dessa estrutura, onde o publico se revela, o performer convida a plateia para a cena por meio do número do registro geral (RG) de cada um. Em cena, discussões a cerca (da identidade, como se identifica: negro, branco, índio. Da onde vem: interior ou cidade. A origem de cada jogador em cena é o que dá base para o discurso e a continuidade ao jogo cênico. Além de se estabelecer relações sutis de poder onde o performer no jogo explora a força de trabalho dos convidados para que o espetáculo possa seguir. A este tipo de jogo com a plateia em cena denomina-se de jogo aberto.

Neste sentido, esta dramaturgia tem sua complexidade, visto que a mesma, não transparece uma linearidade em relação ao tema. Ela não carrega em sua tessitura um encadeamento de acontecimentos que se revelam cena após cena de uma sequência lógica e explicativa. “*Convidados*” carrega a ideia e, posso até pensar a prática, de uma exploração contínua que é trabalhada no jogo sequencial com sutileza. O *modus operandi* de cada jogo existe por si só e não estão presos ao anterior ou ao posterior, mas se amarram de forma autônoma na obra que é o todo.

\* \* \* \* \*

Na minha aldeia a gente aprende a se equilibrar andando por cima de árvores caídas, desde curumim a gente aprende a ficar em pé na proa dos cascos. Na minha aldeia a gente aprende a fazer salto na cabeça do trapiche. A gente faz da rede a nossa corda–bamba. A gente malabariza com caroço de piquiá, de bacuri e de marí. Na minha aldeia a gente aprende a fazer portagem carregando o irmão menor nas costas nas longas caminhadas no caminho da roça.

\* \* \* \* \*



## CARTOGRAFIA FIM

Este fim é o começo de um olhar que se direciona ao mapa traçado depois de uma longa caminhada pelas encruzilhadas do corpo. Suas entranhas foram forçadas todos os dias em prol de um acontecimento que revelará, em poucos minutos, diante dos olhares curiosos, suas descobertas. Foi preciso olhar os outros para saber para onde ir e também sentir todas as dores para se deparar com as outras potências que só o circo pode proporcionar. Foi fundamental correr o risco ao atear a rede nas árvores e se balançar, empilhar os objetos e passar por cima deles para perceber o medo preenchendo os sentidos e dilatando a pupila. Este trajeto foi permeado por acontecimentos que, por muitas vezes, fez o cartógrafo se perder nos labirintos dos desejos e abrir o mesmo livro centenas de vezes sem saber o que buscava.

Pular, se balançar, pôr-se de cabeça para baixo, rascunhar em um papel uma ideia. Experimentar um movimento, um som, uma forma diferente de se equilibrar. Tudo isso para encontrar as peças que compõem o grande quebra-cabeça do percurso desconhecido da criação. A dramaturgia circense tem sua convergência no corpo, é por ele que o risco, a proeza e a virtuose estalam os sentidos do público. Em “*Convidados*” busco a presença dessas qualidades circenses, pois eu nunca desejei trabalhar sem elas. Desejei deslocá-las de seu protagonismo de virtuose, proezas e riscos, para imprimir nesta dramaturgia um discurso que revela os costumes, o jeito, as denominações de como o homem amazônico e a própria região é vista pelos que não a conhecem.

Percorrer todo esse caminho e permanecer poroso para as infinitas afetações que me tocam para experienciar no corpo a responsabilidade e o compromisso de ser um intérprete circense, mesmo cerceado pelo impiedoso tempo, contra esse fazer, e a gravidade que nos puxa para baixo. Olho esse percurso e analiso que cheguei próximo de entender o grandioso universo circense que necessita ainda ser vivido, mostrado por meio da sua histórica oralidade, das suas promissoras escritas e dos arriscados espetáculos nas suas mais variadas propostas estéticas. Para que, assim, o circo, o circense, as obras escritas e as práticas conquistem o seu lugar, também, como arte maior.

## REFERÊNCIAS

- BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. **Ensaio de um corpo circense**. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- DAVID, Gwénola. Os acidentes da narrativa: uma poética do espaço-tempo. In: **O circo no risco da arte**. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Espinosa e o problema da expressão. **Coleção: TRANS**. Edição 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Atividades circenses: Possibilidades e perspectivas para a educação física escolar**. Dissertação (Mestrado). Campinas, SP: [s.n], 2007.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. O corpo na formação dos circenses. **ILINX – Revista do Lume**. N. 8. Campinas, SP: UNICAMP, 2015. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/374/320>>. Acesso em 23 nov. 2018.
- GOUDARD, Phillipe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: **O circo no risco da arte**. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- HODAK-DRUEL, Caroline. Entre a proeza e a escrita. In: **O circo no risco da arte**. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e do Desporto, 2002.
- MARTIN, Christophe. Certa convivência. In: **O circo no risco da arte**. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PENCENAT, Corine. Atleta, ator, artista? In: **O circo no risco da arte**. Trad. Ana Alvarenga, Augustin de Tugny e Cristiane Lage. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- SANTOS, Cláudio Alberto dos. **Fascínio Circense: Arte e Pedagogia na Escola Nacional de Circo**. Belo Horizonte: Editora Rona, 2016.