



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MILENA PEREIRA DOS SANTOS

MUTUALIDADE E MUTABILIDADES: MODO DE ENDEREÇAMENTO NA DANÇA E
NO CIRCO

*MUTUALITY AND CHANGEABILITY: MODE OF ADDRESS IN DANCE AND
CIRCUS*

CAMPINAS
2021

MILENA PEREIRA DOS SANTOS

MUTUALIDADE E MUTABILIDADES: MODO DE ENDEREÇAMENTO NA DANÇA E
NO CIRCO

*MUTUALITY AND CHANGEABILITY: MODE OF ADDRESS IN DANCE AND
CIRCUS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título
de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro,
Dança e Performance.

ORIENTADORA: MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA
MILENA PEREIRA DOS SANTOS, E ORIENTADA
POR MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS.

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Santos, Milena Pereira dos, 1995-
Sa59m Mutuality and mutabilities : modo de endereçamento na dança e no circo / Milena Pereira dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Mariana Baruco Machado Andraus.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Circo. 2. Dança contemporânea. 3. Dramaturgia. 4. Modo de endereçamento. 5. Processo criativo. I. Andraus, Mariana Baruco Machado, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Mutuality and changeability : mode of address in dance and circus

Palavras-chave em inglês:

Circus

Contemporary dance

Dramaturgy

Mode of address

Creative process

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Mariana Baruco Machado Andraus [Orientador]

Silvia Maria Geraldi

Marina Souza Lobo Guzzo

Data de defesa: 16-07-2021

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4008-6633>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5866042821315287>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MILENA PEREIRA DOS SANTOS

ORIENTADORA: MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS
2. PROFA. DRA. MARINA SOUZA LOBO GUZZO
3. PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 16.07.2021

Esse trabalho é dedicado ao NanoCirco.

AGRADECIMENTOS

Não tenho palavras para agradecer à professora Dra. Mariana Andraus. Obrigada, mestra, por me acompanhar há tantos anos, por me guiar nesse caminho dançado da pesquisa, por ser inspiração, por tanto cuidado e competência.

Agradeço às agências de fomento: o presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do processo nº 2018/25696-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço às pessoas amigas que foram e seguem sendo todo carinho, amor e suporte nessa jornada: Thais Moura, Giovana Santos, Fernanda Diniz, Fernanda Pimentel, Malena Tanaka, Amanda Lopes, Izadora Correa, Vitória Limonge, Camila Ferracioli, Mateus Miron, Luciana Mizutani, Rafael Barzagli, Tarsila Varallo, Karen Mezza, Marcela Flueti, Katia Nascimento, Ana Moreira. Obrigada por estarem comigo, mesmo que distantes fisicamente!

Adnã Alves e José Teixeira, obrigada por compartilharem tantos momentos tensos, descontraídos e importantes, e ao mesmo tempo fazerem tudo tão leve, sem leviandade. Que precioso é ter vocês por perto!

Agradeço aos companheiros de orientação Flávia Pagliusi, Andrea Albergaria, Rafael Lemos, Adnã Alves, por tantas ajudas mútuas, conversas e danças compartilhadas.

Agradeço à Profa. Dra. Holly Cavrell, pela oportunidade de acompanhar sua atuação nas disciplinas Trabalho de Conclusão de Curso I e II do bacharelado em Dança da Unicamp, orientando Mônica Yumi, Bianca Meciano, Gabriela Rosa, Lais Marcelino, Lais Taufic, Sofia Cruz, Catharina Glória, Giullia Kelly. A essas: muito obrigada pela confiança e por me quererem por perto com meus pitacos!

Agradeço imensamente às pessoas convidadas para os ensaios abertos: Ruy Sevalho Gonçalves, Paula Preiss, Arturo Cussen, Jade Berzin, Iago Tojal, Ieda Cruz, Tobias Rezende, Rafael Barzagli, Maitê Molnar, Kuarahy Barretta Fellipe, Aline Olmos, Rosana Baptistella, Aldebaran Prado, Thiago Minamisawa, Caio Deroci. Obrigada por aceitarem compartilhar a presença e suas percepções comigo!

Agradeço aos amigos que acompanharam momentos preciosos do processo de criação de *MÚTUO*: Tatiana Benone, Andreia Yonashiro, Marcius Lindner, Rafael Barzagli, Kuarahy Fellipe, Carolina Gasquez, Rosana Baptistella. Obrigada pelos olhares atentos e carinhosos, dispostos a potencializar essa nossa dança.

Agradeço muito à professora Dra. Marina Guzzo e Dra. Ana Cristina Colla, pelas preciosas contribuições na banca de qualificação, e mais uma vez professora Marina e professora Dra. Silvia Geraldi, por aceitarem compor a banca de defesa dessa dissertação.

Agradeço aos departamentos de Artes Corporais e de Artes Cênicas da Unicamp, seus professores e funcionários, por possibilitarem tanto aprendizado a mim há tantos anos. E àqueles funcionários com quem mais tive contato: Rodolfo Marini Teixeira, Edson Lisboa, dona Donizete, Mariângela Rodrigues e Thomas Tanaka. Agradeço aos colegas de programa, do mestrado e do doutorado, pelas conversas e discussões enriquecedoras.

À Sonia Bergamasco, pelas conversas, suporte, apoio, incentivo e exemplo para seguir na pesquisa.

Ao Rafael Montorfano/Chicão e ao Tobias Rezende, por estarem junto nessa dança no chão, nos ares, nos sons e nas imagens.

Ao Zuza, por todo amor, em tanto do que ele pode ser.

Às minhas irmãs, Adriele e Larissa, por acreditarem demais em mim e por andarem ao meu lado nessa jornada. Ao Carlos, pelo carinho nesses anos juntos em família.

À minha mãe, Maura, por ser toda inspiração dessa vida.

RESUMO

Esta dissertação analisa o desenvolvimento do modo de endereçamento no processo criativo de *MÚTUO*, espetáculo que envolve dança e circo gestado para esta pesquisa. É investigado o conceito de modo de endereçamento, originário da área do cinema, no contexto das artes presenciais. Trata-se de como é construída a relação com o público por meio das escolhas feitas no processo criativo, permeadas pelo contexto em que se inserem. Foram investigadas as maneiras pelas quais o modo de endereçamento se aproxima das dramaturgias na dança e no circo, uma vez que são artes presentes no espetáculo, e também a trama dos modos de gestão, produção e criação artísticas, vividas nesse processo criativo e fundamentais para a análise desenvolvida. Os critérios para a análise foram construídos a partir do contágio da investigação teórica com a prática criativa, e os dados para a análise foram obtidos mediante diário de criação e relatos dos ensaios abertos. Percebe-se que o modo de endereçamento está intimamente ligado à dramaturgia, entendida como o que é apreciado na hora do acontecimento cênico e o que constrói o imaginário em torno da obra, indo além do que podem escolher os artistas criadores.

Palavras-chave: Circo. Dança contemporânea. Dramaturgia. Modo de endereçamento. Processo criativo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the development of the mode of address in the creative process of *MÚTUO*, a show created for this research that involves dance and circus. The concept of mode of address, originally from the cinema, is investigated in the context of performing arts. It talks about how the relationship with the public is built through the choices made in the creative process, permeated by the context in which they are immersed. The ways in which the mode of address approaches dramaturgies in dance and circus was investigated, since they are arts present in the show *MÚTUO*, and also the modes of artistic management, production and creation experienced in this creative process and fundamental for the analysis. The criteria for the analysis were built from the contact of theoretical research with creative practice, and the information for the analysis was obtained through the creation diary and reports from rehearsal open to the public. It is noticed that the mode of address is closely linked to dramaturgy, which is understood as what is appreciated at the time of the scenic event and also for what builds the imaginary around the show, going beyond what the creative artists can choose.

Keywords: Circus. Contemporary dance. Dramaturgy. Mode of address. Creative process.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Diário de criação do Zuza.....	43
Imagem 2 – Pêndulo de Newton.	44
Imagem 3 – Desenho da primeira ideia de palco	45
Imagem 4 – NanoCirco	47
Imagem 5 – Desenho da segunda (e final) proposta para as liras	49
Imagem 6 – Desenho do diário do Zuza	50
Imagem 7 – O palco com liras instaladas no NanoCirco	51
Imagem 8 – Ensaio para a qualificação	55
Imagem 9 – Diário de criação da Milena	65
Imagem 10 – Desenho do diário do Zuza	89
Imagem 11 – Duo. Fotos de Tobias Rezende	90
Imagem 12 – Duo. Fotos de Tobias Rezende	91
Imagem 13 – Duo. Fotos de Tobias Rezende	92
Imagem 14 – Duo. Fotos de Tobias Rezende	93
Imagem 15 – Diário de criação do Zuza.....	94
Imagem 16 – Cromossomo. Fotos de Tobias Rezende	95
Imagem 17 – Cromossomo. Foto de Tobias Rezende	96
Imagem 18 – Diário de criação do Zuza.....	97
Imagem 19 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende.....	98
Imagem 20 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende.....	99
Imagem 21 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende.....	100
Imagem 22 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende.....	101
Imagem 23 – Desenho do diário do Zuza	102
Imagem 24 – Pêndulo. Fotos de Tobias Rezende	103
Imagem 25 – Pêndulo. Fotos de Tobias Rezende	104
Imagem 26 – Desenho do diário do Zuza	105
Imagem 27 – Espelho. Fotos de Tobias Rezende.....	106
Imagem 28 – Espelho. Fotos de Tobias Rezende.....	107
Imagem 29 – Desenho do diário do Zuza	108
Imagem 30 – Pêndulo cônico. Fotos de Tobias Rezende	109
Imagem 31 – Pêndulo cônico. Foto de Tobias Rezende	110
Imagem 32 – Diário de criação do Zuza.....	111

Imagem 33 – Brincadeira e gangorra. Fotos de Tobias Rezende	112
Imagem 34 – Brincadeira e gangorra. Fotos de Tobias Rezende	113
Imagem 35 – Desenho do diário do Zuza	114
Imagem 36 – Lira alta. Fotos de Tobias Rezende	115
Imagem 37 – Lira alta. Fotos de Tobias Rezende	116
Imagem 38 – Lira alta. Foto de Tobias Rezende	117
Imagem 39 – Lira alta. Foto de Tobias Rezende	118
Imagem 40 – Desenho do diário do Zuza	133

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Modo de endereçamento e as etapas de processos de criação: considerações iniciais	21
2. Processo de criação de <i>MÚTUO</i> : influências e escolhas	43
3. Dramaturgias: o que é da comunicação, o que é da cena, o que é da dança, o que é do circo	66
Interlúdio: a trama produção-gestão-criação	66
1. Dramaturgias nas danças	75
2. Dramaturgias nos e dos circos	80
4. Momentos de <i>MÚTUO</i>	88
5. Ensaios abertos e modo de endereçamento em <i>MÚTUO</i>	119
Considerações Finais	134
Referências	137

INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe a discussão sobre o modo de endereçamento, originário da área do cinema, no contexto das artes presenciais, enfocando a dança e o circo. O objetivo principal foi compreender em que medida o conceito se aplica a análises no campo das artes da presença, partindo-se do pressuposto de que os caminhos e escolhas realizadas na criação simultaneamente podem orientar e ser orientados pelo modo de endereçamento e pela construção dramatúrgica do espetáculo, levando a mudanças que, longe de serem circunstanciais, ocorrem de forma sistemática, e que se influenciam mutuamente. Assim, aproximei o conceito a pesquisas sobre dramaturgia e encaminhei maneiras pelas quais se pode observar como o modo de endereçamento é construído a partir das escolhas tomadas durante os processos criativos. Metodologicamente, foi desenvolvido um processo de criação com dança e lira que deu origem ao espetáculo *MÚTUO*, o qual foi analisado pelo roteiro, seu modo de endereçamento e as percepções do público sobre o mesmo.

Modo de endereçamento é a maneira pela qual é estabelecida a relação com o público mediante escolhas feitas no processo criativo pelos artistas, ambos imersos em uma gama de contextos que têm influência nessas escolhas. É um conceito que surgiu na área do cinema e que aborda como se dão as relações de um filme e as experiências de quem o assiste, ao entender que a criação do filme envolve escolhas composicionais que passam pela pressuposição de quem pode ser seu público e, assim, estabelecer um estilo de comunicação. Há uma mutualidade nos afetos do modo de endereçamento: a cena propõe uma maneira de estabelecer comunicação com seus espectadores, mas estes também influenciam, “se pensarmos que as concepções que se tem sobre determinados públicos formam e conformam os filmes. Ao se endereçarem, filmes se modificam, se adaptam, se pautam por uma instância externa à sua estrutura (SOUTO, 2009, p. 3). Percebe-se que o modo de endereçamento está intimamente ligado à dramaturgia, entendida como o que é apreciado na hora do acontecimento cênico e o que constrói o imaginário em torno da obra, indo além do que podem escolher os artistas criadores. É a partir desse entendimento que são construídas as reflexões sobre as dramaturgias nas danças e nos circos.

São necessárias lentes especiais para observar os contextos em que acontecem os processos criativos, uma vez que estes estão intimamente ligados às condições em que são desenvolvidos, bem como às vontades dos artistas que também atuam em sua produção. Ao olhar para o processo de *MÚTUO*, percebem-se aproximações com o entendimento de *teatro menor* (SILVA, 2017), no qual as funções de gestão, produção e criação dos grupos artísticos são exercidas pelas mesmas pessoas. Essa circunstância, em grupos que não estão inscritos nos meios do teatro entendido por comercial ou que têm produções institucionalizadas, sugere relação existente entre processo criativo, de produção e práticas ideológicas desses coletivos artísticos.

Essa pesquisa foi motivada pela vontade de entender como podem ser construídos os sentidos em trabalhos cênicos. Pessoalmente, para compreender como posso fazê-los nas criações em que me envolvo, colaboro ou que proponho. Para além de mim, para ter lentes para entender como outras pessoas artistas realizam essa construção. Proponho-me a investigar como esses sentidos são escolhidos e apresentados a outras pessoas – aos públicos, cúmplices e testemunhas da cena.

Olho para meu percurso e me vejo uma criança que frequentava uma escola municipal de artes, onde minhas irmãs cursava música e artes visuais. Eu, a mais nova das três, ainda não tinha idade o suficiente para fazer as aulas, mas assistia da janela as de balé, jazz e tap dance. Em 2005, inicio as aulas de balé e sapateado, que eram acompanhadas de outras de musicalização, na Escola Municipal de Música, Artes Plásticas e Cênicas Maestro Fêgo Camargo, em Taubaté/SP. A interrupção acontece no fim de 2008, já que no ano seguinte iniciei o ensino médio num colégio na cidade vizinha, São José dos Campos, e com aulas pela manhã e tarde, ficando inviável continuar as aulas de dança. Nesses três anos, interessei-me e me dedico a estudar muitas coisas diferentes: história, direito, relações internacionais, física, química, matemática, literatura... Já me interessava por muitos assuntos, e participava de eventos e de grupos de estudos mais aprofundados em vários deles. Não me esquecia da dança, e sentia muita falta.

Em 2012, inicio curso de graduação em Direito na Universidade Estadual de Londrina/PR, que ficou só por esse ano inicial: no final do primeiro semestre, começo a perceber que aquela área de atuação não era para mim, ainda que me interessasse muito estudar o assunto. Encontro uma escola de dança na cidade, o

Ballet Karina Rezende, e retomo as aulas de balé. No final do ano, decido prestar vestibular novamente e, independentemente da aprovação, já tinha planos de abandonar o curso de Direito. Para minha felicidade, fui aprovada em Dança na Unicamp.

Em 2013, mudo-me para Campinas/SP e inicio o curso, tendo aulas do currículo do bacharelado e da licenciatura. Tive aulas práticas de dança com Silvia Geraldi, Mariana Andraus, Ana Carolina Melchert, Marisa Lambert, Ângela Nolf, Larissa Turtelli, Júlia Ziviani, Graziela Rodrigues, Daniela Gatti e Holly Cavrell. Destaco como maiores influências a professora Silvia, muito presente nos primeiros anos da graduação nas disciplinas de técnica e criação; professora Holly, que realizou a orientação de meu trabalho de conclusão de curso do bacharelado; e professora Mariana, que me orientou em iniciação científica dedicada a dramaturgia na dança, no trabalho de conclusão de curso da licenciatura e no processo criativo do espetáculo “Se você se perdesse de si”¹. Também no período da graduação, realizei estágio no Curso Livre de Dança ministrado por Ana Clara Amaral no espaço Barracão Teatro em Campinas/SP, bastante permeado pela técnica Klauss Vianna.

Inicio, também em 2013, a treinar técnicas circenses no NanoCirco com Zuza Bergamasco² e Kuarahy Fellipe, onde permaneço até atualmente treinando, participando de espetáculos e colaborando com o espaço. E nesse período entre 2013 e 2016, que foram os anos em que mais me dediquei às práticas corporais de dança e circo em número de horas semanais (ao menos até o momento), participei de grupos de estudo interessados na investigação de mais de uma linguagem, no hibridismo e nas quebras de fronteiras entre elas. Destaco o Circo&Cena³ e o grupo

¹ “Se você se perdesse de si” é um espetáculo de dança criado nas disciplinas Trabalho de Conclusão de Curso I e II do curso de bacharelado em Dança da Unicamp em 2015. Na ocasião, quem cursava as disciplinas era Andréia de Andrade Temóteo, que convidou a mim e a Gustavo de Angelis Pimentel para criar junto o espetáculo, orientado pela profa. Dra. Mariana Andraus. Realizamos mais apresentações do espetáculo após a formatura de Andréia: circulação em Campinas em 2018 pelo edital FICC 2015 no Teatro do SESI Campinas, Espaço Cultural Maria Monteiro, Auditório Dom Gilberto – PUC-Campinas e Auditório Monsenhor Salim – PUC-Campinas; e na Unimed Campinas. No site do espetáculo é possível encontrar mais informações: <https://sites.google.com/unicamp.br/se-voce-se-perdesse-de-si/p%C3%A1gina-inicial?authuser=0>.

² Zuza é o apelido de José Guilherme Pereira Bergamasco.

³ Circo&Cena é um grupo de estudos criado por Zuza Bergamasco em 2012, quando ele estava como professor das disciplinas de Técnicas Circenses I e II no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. O grupo é “composto por alunos da pós-graduação e graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Desenvolvemos atividades práticas e teóricas de pesquisa em circo, dança, música e teatro, tendo como enfoque os pontos de tensão e fusão entre essas linguagens” (BERGAMASCO, 2019, p. 33). No meio de 2015, o grupo transfere suas atividades para o NanoCirco. Com esse grupo,

Intervenções Trágicas, liderado por Helena Moreira na ocasião de sua iniciação científica orientada pela professora Isa Kopelman. A investigação era de coros de tragédia grega em intervenções de rua a partir da Oresteia, de Ésquilo⁴.

Após a conclusão da graduação, passo a dar aulas de arte em escolas de ensino fundamental (por pouco tempo), e de dança contemporânea e aparelhos aéreos circenses em academias.

Em 2019, ingresso no curso de mestrado em Artes da Cena na Unicamp, sob orientação da professora Mariana Andraus. Nesse mesmo ano, outra orientanda da mesma professora, chamada Andrea Albergaria, convida-me a participar de sua pesquisa de doutorado, e consequentemente aprender a dançar com ela algo que nunca imaginei aprender: uma dança clássica indiana chamada Odissi, à qual Andrea já se dedica há mais de 20 anos⁵. Essa prática despertou em mim atenções ao movimento que não havia praticado antes, com muita atenção a detalhes muitas vezes com não tanta importância em outras danças que já pratiquei: expressão facial, gestualidades com as mãos, e especialmente as diferenças de qualidades de movimento que remetem a diferentes energias (mais ou menos vigorosas, ou doces, ou incisivas...).

Logo antes desse contato com Odissi e início do mestrado, começo um processo de criação envolvendo dança e lira, aparelho aéreo circense que escolhi para me dedicar. Ao olhar para meu percurso paralelo na dança e no circo, posso perceber como essas formações aconteceram paralelamente e também juntas, influenciando uma na outra e despertando em mim a vontade de investiga-las juntas. Esse processo foi incorporado à pesquisa de mestrado, e deu origem ao espetáculo abordado nessa dissertação.

MÚTUO foi criado junto de José Guilherme Pereira Bergamasco (Zuza Bergamasco) no Espaço Cultural NanoCirco.

participei da criação do espetáculo “À Luz”, apresentado na abertura do 67º Congresso Brasileiro de Enfermagem, na 77ª Semana Brasileira de Enfermagem da ABEn Regional Campinas e no 17º Festival do Instituto de Artes da Unicamp. O espetáculo pode ser assistido em <https://youtu.be/mCQxbphgRh8>. Acesso em: 24 ago. 2021.

⁴ Helena Moreira Marcolino apresentou esse trabalho no XXIII Congresso de Iniciação Científica da Unicamp, e que está disponível em <https://proceedings.science/unicamp-pibic/pibic-2015/papers/dacoralidade-na-oresteia-as-intervencoes-na-cidade?lang=pt-br>. Acesso em: 24 ago. 2021.

⁵ Andrea Itacarambi Albergaria é autora do livro “Mudras: o gesto da dança clássica indiana Odissi como caligrafia corporal na cena contemporânea”, publicado pela editora CRV. O livro pode ser adquirido em <https://www.editoracrv.com.br/produtos/detalhes/35398-mudras-bro-gesto-da-danca-classica-indiana-odissi-como-caligrafia-corporal-na-cena-contemporanea>. Acesso em: 27 ago. 2021.

Zuza pratica *hockey inline*⁶ desde sua adolescência, tendo passado inclusive pela Seleção Brasileira de Hockey. Foi o que o motivou a cursar Educação Física. No período da graduação, morou com amigos que eram alunos do curso de Artes Cênicas da Unicamp, e que na época o convidaram a participar de um grupo de treinamento em tecido acrobático junto ao Obscênica Trupe⁷, e do EspaCirco, grupo coordenado pelo então professor de técnicas circenses do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, Luiz Rodrigues Monteiro Júnior. Nesse contexto, Zuza começou a praticar tecido acrobático, malabarismo, monociclo, corda bamba, dentre outras disciplinas circenses. Ainda nessa época, Zuza se aproxima de Charles Barry, artista de família circense, com o qual aprendeu muito sobre estruturas de lona, e montagem e desmontagem de circos. Passou a treinar trapézio fixo e em balanço com as famílias Brede e Ortaney, no espaço que atualmente se chama Cia do Circo, em Campinas/SP.

Em 2006, Zuza funda o Espaço Cultural NanoCirco em Barão Geraldo, Campinas/SP, hoje reconhecido como Ponto de Cultura, local onde passou a ensinar as técnicas circenses. E nesse período, a partir dos cruzamentos de suas experiências na educação física, no ensino, na prática esportiva e no circo, vontades de aprofundar alguns conhecimentos surgiram. Isso refletiu diretamente na maneira como se ensina as técnicas no NanoCirco.

O trabalho com seres humanos e as práticas físicas geram outras necessidades, como as de aprofundar conhecimentos no que a ciência demonstra em termos fisiológicos, pelo que me matriculei no curso de especialização em “Fisiologia do Exercício” da Faculdade de Educação Física da Unicamp, durante o ano de 2007. Desse modo, as atividades práticas junto ao “NanoCirco” fundiram-se com os conhecimentos adquiridos, zelando por um cuidado especial com a saúde e integração corpo-mente-afetos junto aos artistas e aprendizes (BERGAMASCO, 2019, p. 29).

As estruturas físicas, compostas por traves e lonas, que já tiveram o NanoCirco e a que tem atualmente foram construídas por Zuza e parceiros que

⁶ *Hockey inline*, ou hóquei sobre patins em linha, é um esporte coletivo jogado em quadras de cimento ou de madeira. Os jogadores utilizam patins em linha/*inline* e um taco/*stick*, que serve para conduzir um disco de plástico/*puck*. Os times são organizados com um goleiro e quatro jogadores na linha. O objetivo do jogo é fazer gols.

⁷ Obscênica Trupe foi um grupo de teatro formado por alunos do Departamento de Artes Corporais e de Artes Cênicas da Unicamp que desenvolvia as linguagens do Teatro, da Dança e do Circo, dirigido por Carolina Mandell entre 2002-2003, atriz, performer, arte-educadora. Graduada em Artes Cênicas pela Unicamp. Mestre em Pedagogia Teatral pela ECA-USP e doutora em Artes da Cena pela Unicamp.

vieram a integrar o espaço, como o grupo Ponte pra Lua⁸. Em 2008, esse grupo foi convidado por Zuza a realizar suas atividades no NanoCirco. Na época, o grupo estava retomando as suas atividades, o que levou a essa parceria, que se sustenta até a atualidade.

A nova estrutura física foi por mim projetada e constitui o primeiro módulo de um circo de cúpula com quatro mastros e quarenta e oito metros quadrados de picadeiro. Além do projeto, toda a execução, desde os cortes do ferro, as soldas, a pintura e montagem, foi realizada pelo “NanoCirco”, com a colaboração do “Ponte pra Lua”, como contrapartida do uso do espaço. Constitui o exemplo do que seja um circo tradicional, com a construção realizada pelos próprios integrantes. No ano de 2010, quase todo meu tempo livre foi dedicado à construção dessa estrutura, aproveitando os ensinamentos de arquitetura circense transmitidos durante o tempo de trabalho com Charles Barry (BERGAMASCO, 2019, p. 30).

Zuza também passa a integrar o grupo nesse período, e desta maneira passou a se dedicar paralelamente ao teatro, ao circo, à educação física e esporte, e ao ensino. Outras experiências derivadas desses cruzamentos aconteceram, como: sua atuação como professor das disciplinas de Técnicas Circenses no curso de Artes Cênicas da Unicamp entre os anos de 2012 e 2015, a criação do grupo de estudos Circo&Cena em 2012, e as maneiras de se ensinar no NanoCirco.

No NanoCirco conta com diferentes frentes de atuação: a de investigação, especialmente com as atividades do grupo de teatro Ponte pra Lua e com o grupo de estudos Circo&Cena, que pesquisam cenicamente o teatro, o circo e a dança; a pedagógica, com atividades de ensino de técnicas circenses do NanoCirco e eventualmente com oficinas de outras pessoas e grupos artísticos; a de apresentações, tanto de espetáculos compostos pelo NanoCirco, seus alunos, e de outros coletivos. As atividades de ensino de técnicas circenses no NanoCirco acontecem para todas as faixas etárias, e seguem alguns eixos elaborados por Zuza e Kuahy: a atenção à progressão pedagógica das acrobacias; o trabalho individual com cada pessoa, respeitando suas vontades e o desenvolvimento de cada uma; conhecimentos anatômicos, fisiológicos, cinesiológicos e de treinamento aplicados ao ensino, garantindo segurança para quem aprende; exploração criativa das movimentações, orientadas pelos professores a partir de seus conhecimentos nas áreas do teatro, dança, circo, dentre outras, sem uma separação entre elas.

⁸ O grupo de teatro Ponte pra Lua surgiu em 2003 a partir do Obscênica Trupe, que trabalhava com a mistura de circo com teatro. Desde 2008, tem o NanoCirco como sede de seus trabalhos. É composto atualmente por Zuza Bergamasco, Kuahy Barretta Felipe e Rafael Barzagli. O trabalho do grupo é profundamente apresentado e analisado por Bergamasco, 2019.

Articulam-se pedagogicamente, assim, técnica, conhecimentos artísticos, científicos e criação.

Nossas histórias (Milena, Zuza e NanoCirco) se cruzam em 2013, quando eu entro no curso de graduação em Dança na Unicamp, e simultaneamente sou convidada por amigas a conhecer o NanoCirco, e então inicio os treinos de aéreos. Primeiramente focando no tecido acrobático, e depois na lira. Em 2014, passo a integrar o Circo&Cena. Em 2015, começo a participar de espetáculos do NanoCirco.

É nesse contexto que acontece o processo criativo abordado nessa dissertação, que foi estruturada da seguinte maneira:

No capítulo 1, “Modo de endereçamento e as etapas de processos de criação: considerações iniciais”, abordo o deslocamento do conceito de sua área original e levanto especificidades das artes presenciais, em busca de entender como o modo de endereçamento poderia acontecer nesse outro contexto. O modo de endereçamento se refere às escolhas que são feitas pelos artistas criadores, e que são atravessadas por fatores de diversas ordens, e que terão também influência nas maneiras pelas quais os espectadores fruem do que assistem.

No capítulo 2, compartilho as etapas e escolhas do processo criativo de *MÚTUO*, os atravessamentos acontecidos – especialmente o causado pela pandemia de COVID-19 –, e entendimentos de como o modo de endereçamento foi sendo construído ao longo dessa história. São examinados os disparadores para essa criação, os laboratórios, as relações específicas com o espaço do NanoCirco na criação e na apresentação e as escolhas de diversas ordens: de movimentações e jogos para as cenas, musicais, figurinos e objetos cênicos, e também as que trataram de como iriam acontecer os ensaios abertos num contexto pandêmico. É aprofundada a discussão sobre o modo de endereçamento nas artes presenciais enfocando este processo criativo.

No capítulo 3, “Dramaturgias: o que é da cena, o que é da dança, o que é do circo”, inicio com um interlúdio referente à trama “produção-gestão-criação”, em que reflito sobre o entrelaçamento do processo criativo com a maneira como é produzido o espetáculo, evidenciando as condições em que acontece, bem como as vontades dos artistas que também atuam em sua produção. Analiso o conceito de *teatro menor* (SILVA, 2017) para entender o entrelaçamento das funções de gestão, produção e criação, uma vez que no processo criativo de *MÚTUO* essas funções são exercidas pelas mesmas pessoas. Na sequência, abordo como o modo de

endereçamento está nas dramaturgias das criações artísticas. A dramaturgia é entendida como a estrutura de um espetáculo – “como ele se dá a ver” –, toda a extensão invisível e também as leituras do público, e o modo de endereçamento a integra, tratando de como as criações artísticas constroem suas relações com seus espectadores a partir das escolhas feitas para sua composição, que abarcam pressupostos sobre seu possível público. Uma possível especificidade do campo da dança é o entendimento comum de que o foco das dramaturgias está no *corpo*, nas suas possibilidades, na sua lógica e nas suas proposições. No circo há também o foco no corpo, capaz do incrível e do risco, e é necessário observar a diversidade dos circos e suas propostas estéticas, pedagógicas e de produção artística.

O capítulo 4 é dedicado a construir um imaginário visual de *MÚTUO*, seguido da descrição de como aconteceram os ensaios abertos e da análise de modo de endereçamento do espetáculo, que busca amalgamar as reflexões e investigações construídas nos capítulos anteriores na leitura de como as escolhas realizadas para o momento da cena em si e de seus arredores propõem uma maneira específica de se comunicar com o público.

A pesquisa foi desenvolvida com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo FAPESP nº 2018/25696-1).

CAPÍTULO 1

Modo de endereçamento e as etapas de processos de criação: considerações iniciais

O modo de endereçamento é referido por Marina Guzzo e Mary Jane Spink (2011) como “a presença do outro no ato de produção de um espetáculo” (GUZZO, SPINK, 2011, p. 6), de modo que o público tenha a possibilidade de se conectar com a obra. Vivemos uma época de crescimento de pesquisas e projetos no Brasil relacionados à formação de público (vide CHADE, 2009; QUINTERO, 2014, projetos desenvolvidos pela FUNARTE, dentre outros); uma época em que editais públicos de financiamento à arte apontam que o artista refira qual o público esperado para seu trabalho (editais ProAC-SP e tantos outros de financiamento às artes cênicas). Além destes dois fatores, o foco na investigação de processos criativos que vem caracterizando as pesquisas atuais em artes da cena mostra o quanto é importante entender as forças que os atravessam, que influenciam as escolhas que são feitas do que vai ou não para a cena, e como podem se estabelecer as relações da obra com o público.

Modo de endereçamento é um conceito que vem da área do cinema, e aborda como se dão as relações de um filme e as experiências de quem o assiste, ao entender que a criação do filme envolve escolhas composicionais que passam pela pressuposição de quem pode ser seu público. Elizabeth Ellsworth (1997), com sua pergunta “quem o filme pensa que o espectador é?”, indica que o filme “imagina” quem é seu público, as posições e identidades sociais, culturais e de outras ordens, e que este público pode convidá-lo (o filme) a se deslocar de ponto de vista.

Ellsworth (1997) aponta que o modo de endereçamento trata de influências no processo criativo e nas escolhas que dele e nele surgem: de elementos externos, como o financiamento, espaços de circulação; e também de outros como signos/códigos que têm um entendimento, uma leitura dada; ou ainda os treinamentos técnicos dos artistas, entre outros. No caso das artes cênicas, o fato de um espetáculo obter ou não obter um financiamento que viabilize a sua criação afeta diretamente as escolhas que serão feitas – afinal, a falta de recursos

inevitavelmente levaria a escolha por materiais mais baratos ou acessíveis. Por outro lado, não se pode afirmar de forma categórica que apenas a falta de recursos afeta as escolhas de um espetáculo: é possível ter, na outra ponta, um espetáculo que tenha contado com um orçamento exorbitante e que tenha suas escolhas afetadas por excesso de recursos – o que pode, inclusive, levar a escolhas menos interessantes.

Os espaços de circulação podem sugerir diversas disposições da cena e do público, bem como o espaço pode estar também em cena devido a estar no campo de visão de quem assiste. No caso do circo, saber das possibilidades dos espaços de circulação pode definir quais aparelhos são passíveis de serem incluídos no espetáculo: por exemplo, se já se sabe de antemão que os espaços por onde circulará o espetáculo não têm um pé direito alto ou estrutura física que comporte ancoragem, dificilmente esse espetáculo poderá contar com qualquer cena com aparelho aéreo.

Os espaços são diversos: podem ser teatros, ruas, salas de espetáculo, galpões, lonas de circo... Esses, cada um com suas características, têm influência em como pode acontecer a interação da cena com o público: numa sala de espetáculo pequena, por exemplo, o público provavelmente estará mais próximo da cena, caso seja um espetáculo que acontece com separação física do público. Isso pode gerar percepções diferentes de detalhes gestuais ou de figurinos, ou mesmo de cheiros e sons, que a relação num teatro maior com o palco italiano propõe.

Em lugares como a rua ou a lona de um circo, a disposição do público costuma ser bastante diferente em relação aos exemplos anteriores. O picadeiro, em geral circular, tem o público ao seu redor num semi-círculo. É um lugar conhecido por uma interação muito direta com o público, em especial na figura do palhaço, que muitas vezes circula por entre as pessoas e chama-as ao picadeiro para fazer algum número. Na rua, a interação fisicamente próxima do público também acontece, e por rua entende-se aqui todo o espaço público, como ruas, praças e calçadas, que são espaços de livre circulação de pessoas.

Esses modos de apresentação nesses espaços estão no imaginário das pessoas: é esperada alguma proximidade dentro de uma lona de circo e na rua que, muitas vezes, não é esperada dentro de um espaço do teatro de palco italiano. O espetáculo pode ser montado de acordo com essas expectativas ou compreendendo-as em algumas medidas, contestando-as ou não. Essas conexões

compõem os modos de endereçamento, uma vez que propõem maneiras de estar em relação com o público.

Em relação ao espaço físico do teatro e as apresentações que nele acontecem, cabe uma reflexão sobre o *glamour* envolvido no “ir ao teatro”, que é um evento social. “Ir ao teatro” assistir a uma peça ou uma dança certamente influencia no modo como o espectador aprecia e se envolve com aquela cena, evidenciado no interesse do público em ir assistir a um espetáculo no teatro ou em alguma outra locação. Pode-se ainda pensar quais grupos conseguem se apresentar nesses espaços: ao observar as programações de teatros conhecidos da cidade de São Paulo⁹, dificilmente se vê grupos sendo sustentados somente por bilheteria, de maneira completamente independente de qualquer outro financiamento, e nota-se grupos grandes e conhecidos (com apresentações principalmente de musicais, ópera, música popular e erudita, e secundariamente de dança, circo e teatro), algumas vezes financiados por grandes empresas (por exemplo, Lei de Incentivo à Cultura – Lei Rouanet, com seu mecanismo de renúncia fiscal por parte do Estado Brasileiro para que empresas financiem diretamente projetos culturais), ou grupos que foram contemplados por prêmios ou editais. Mesmo no caso de grupos grandes, podemos citar a companhia de dança Deborah Colker, que contou com longo financiamento vindo da Petrobrás, ou o Cirque du Soleil, que, das vezes em que se apresentou no Brasil, tinha financiamento nacional via leis de fomento para captação de recursos junto a empresas privadas, no esquema de mecenato. Vale mencionar que os ingressos dos espetáculos desses grupos muitas vezes têm custo elevado e plateia cheia.

Em relação à importância promovida no apresentar em teatros e no acesso a essa locação, Emicida evidencia a relevância de levar seu show para o palco do Theatro Municipal de São Paulo no documentário “AmarElo – É tudo pra ontem” (2020). Ele é um artista negro, rapper, da periferia de São Paulo. Ao longo do filme, conta histórias de diversos artistas negros e suas lutas para o reconhecimento devido de seus trabalhos e reivindicações de ocupar espaços – inclusive físicos, como é o caso do Theatro Municipal. Esse tipo de produção artística, o rap, dificilmente é visto num lugar de tanto prestígio social quanto esse palco, ainda que na atualidade o gênero seja popular e promova grandes eventos. Estar no palco do

⁹ Foram feitas buscas nas programações dos anos de 2016 a 2020 do Theatro Municipal de São Paulo, Teatro Alfa, Teatro Renault, Teatro J. Safra e Teatro Santander.

Theatro Municipal de São Paulo cantando rap, com uma equipe de pessoas majoritariamente negras que relatam que nunca estiveram naquele lugar (sequer como público), com a plateia cheia e também de maioria de pessoas negras, é um marco nesse lugar que, historicamente, não viabilizou a entrada dessas pessoas e desse gênero artístico, associado à vadiagem e não à "arte nobre". A relação com o espaço no que tange à importância dada à locação fica evidenciada neste exemplo. Dessa maneira, pode ter influência na escolha feita em processos criativos como maneira de estabelecer uma relação com o espectador, despertando seu interesse e jeito de se conectar com o que assiste.

Estratégias de preços populares promocionais ou mais baratos para determinados públicos, como estudantes, idosos etc., compõem o modo de endereçamento: podem permitir que pessoas com baixo poder aquisitivo tenham acesso a assistir espetáculos que normalmente têm custo elevado. Dessa maneira, pode cumprir com o propósito de que qualquer pessoa tenha a possibilidade de assistir a um espetáculo e que esses produtos artísticos não sejam somente para aqueles que têm maior poder aquisitivo.

Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2016) discorre sobre como concepções diferentes de cultura moldam diferentes tipos de políticas culturais. Ao longo da história, as diversas políticas culturais implantadas serviram para a legitimação de algumas formas de arte¹⁰. A autora evidencia como os discursos modernistas englobaram a cultura no fim do século XIX na Europa e início do século XX na América Latina, com exemplos de políticas culturais implantadas nesses locais. Faz esse recorte porque entende que políticas públicas estão associadas ao Estado na forma moderna, mas destaca que essa concepção ainda se articula com as relações passadas de cultura e poder que já legitimavam algumas formas artísticas: “basta pensarmos nas formas de mecenato praticadas nas grandes cortes ou mesmo nas relações entre arte e Igreja na Idade Média” (OLIVEIRA, 2016, p. 12).

No Brasil do século XX, as políticas culturais mais organizadas aparecem nos momentos mais autoritários, vide as ditaduras e seus sistemas de censura. No período do governo de Getúlio Vargas, o Ministério da Cultura era esteticamente modernista e politicamente conservador, pautando-se pela construção de uma “identidade nacional”; o período da ditadura militar foi marcado por controle da

¹⁰ Para mais informações sobre o assunto de políticas culturais, ver Oliveira (2016).

imagem que era construída do Brasil pelos artistas; e já no contexto da redemocratização é promulgada a Lei Sarney (Lei 7.505/86), que posteriormente deu origem à Lei Rouanet (Lei 8.313/91), que funciona no esquema de renúncia fiscal por agentes privados para financiamento de projetos culturais previamente avaliados pelo Estado.

Segundo os pesquisadores (CALABRE, 2007, RUBIM, 2007, 2007A E 2012), a década de 1990 foi toda marcada por um enfraquecimento da política cultural e um fortalecimento dos mecanismos de isenção fiscal e do mercado (segundo Calabre, com o Ministério tendo cada vez menos poder de interferência). A gestão Francisco Weffort, ministro do governo Fernando Henrique Cardoso, teria sido um momento de consagração desse novo modelo que transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados (CALABRE, 2007). Nos termos de BOTELHO (2001), isso resultou numa espécie de transferência, para os departamentos de marketing das empresas, das decisões sobre o investimento em cultura, enfraquecendo o papel do Estado. No limite, isso pode ser encarado como uma ausência de política cultural, já que, segundo a autora, não podemos reduzir a política a um simples mecanismo, como o de isenção fiscal (OLIVEIRA, 2016, p. 19).

Nos anos 2000, durante o governo Lula, o Ministério da Cultura, com Gilberto Gil à frente, assume a pauta da cidadania cultural, colocando em prática o que está previsto na Constituição Federal de 1988: é implementado o Programa Cultura Viva, e “a cultura não é pensada de cima para baixo, mas a partir das práticas reais do cidadão, e os cidadãos não são concebidos somente como público, mas são convidados a participar de forma mais ativa da vida cultural” (OLIVEIRA, 2016, p. 20). Nessa mesma década vemos surgir, no estado de São Paulo, os editais ProAC (Programa de Ação Cultural) em duas frentes: renúncia fiscal do ICMS e incentivo público.

Foram importantes os ganhos pelas políticas culturais que proporcionaram o financiamento de projetos artísticos que, muitas vezes, não aconteceriam com tamanha magnitude de circulação e outros fatores, especialmente pelos incentivos diretos do Estado. Como mencionado anteriormente, os financiamentos que acontecem por renúncia fiscal acabam por deixar nas mãos de entes privados a decisão de quais projetos financiar, e essas decisões costumam acontecer pelos interesses das empresas em divulgação e propaganda – consequentemente, são escolhidos os produtos culturais que apresentam o potencial de alcançar o maior número de pessoas e que também possam se alinhar com o discurso da empresa. Essas noções de financiamento e legitimação permeiam o modo de endereçamento

porque dizem respeito aos bens culturais disponibilizados e afirmados como arte pelo Estado e por entes privados, e têm influência nas escolhas que fazem as pessoas para escolher o que fruir, bem como nos seus gostos, assim como em escolhas que artistas podem tomar para trabalhar, especialmente no que se refere à sua manutenção financeira. Bourdieu (2007) diz “que o gosto pela arte legítima nada tem de natural (não se trata de um dom), mas é algo moldado pelos processos de socialização e educação pelos quais o indivíduo passa, e, portanto está fortemente relacionado ao lugar que esse indivíduo ocupa no espaço social” (OLIVEIRA, 2016, p. 14).

Rafaella Uhiara (CONVIDA, 2020) relata uma experiência do teatro na França em relação aos subsídios públicos: a autora desenvolveu pesquisa no campo do teatro contemporâneo no país, e aponta que o subsídio surge depois da Segunda Guerra Mundial, a partir da demanda de humanização após evento tão violento. O teatro passa a ser considerado um bem público, e os subsídios são direcionados para grandes textos do repertório europeu. Com os movimentos de maio de 1968, são levantadas críticas contra a Europa, apontando aspectos colonialistas, e então começa-se a questionar o que seria essa arte, que é um bem público. A partir desse movimento, na década de 1980, os subsídios passam a contemplar propostas que se dedicam, também, a desestabilizar o espectador (que a autora coloca sob o termo “teatro contemporâneo”). Entretanto, Uhiara observa que esse movimento passa a direcionar as escolhas dos artistas do teatro na França, que buscam por esses financiamentos e assim direcionam suas criações. Começa a se desenvolver uma bolha, e passa a ficar muito difícil ter pessoas espectadoras que não acompanharam o processo histórico desta arte acompanhando essas linhas de trabalho.

Existe um lugar que precisa ser repensado que é até que ponto a gente pode experimentar novas linguagens e esquecer completamente um público que não acompanhou esse processo. Qual é esse meio termo? Até para a sociedade que está financiando essas obras reconheçam o valor de subsidiar aquilo, e não que ela olhe e fale “ok, mas por que estamos subsidiando essa arte? Isso não foi feito para mim, isso foi feito para uma elite”. Eu acho muito importante o subsídio, justamente para proteger o artista desse experimento que envolve certo risco. O problema é que se só se subsidia quem vai fazer alguma coisa que seja arriscada, todo mundo vai querer ir para isso (CONVIDA, 2020).

O financiamento público é essencial para o desenvolvimento de arte num contexto como o brasileiro, especialmente para artistas que, muitas vezes, não têm

origem em famílias abastadas financeiramente, e que intencionam criar obras que não são financiadas por empresas privadas. É importante por viabilizar projetos e, potencialmente, ampliar suas difusões. Ou ainda para que a arte seja de fato importante dentro de uma ordem democrática. Destaco assim o papel fundamental de políticas públicas culturais que são elaboradas horizontalmente, e é preciso trabalhar em mecanismos para que a capilaridade dessas políticas seja cada vez mais efetiva, não priorizando algumas linhas artísticas em detrimento de outras.

É comum que editais de seleção para a participação em mostras e festivais de dança e circo estabeleçam tempos de duração para números, solos e espetáculos, bem como quantidade de pessoas em cena, o que pode interferir no que se cria no que tange às expectativas de circulação: um espetáculo com mais pessoas integrantes pode ser mais dispendioso do que outro com menos pessoas. E, sobre o tempo de duração, ele pode influenciar diretamente na criação de obras, se há o objetivo circular nesses circuitos culturais.

Outros recortes que aparecem são as classificações em estilos ou áreas de arte, como “dança contemporânea”, “circo contemporâneo” ou “circo tradicional”, “danças étnicas”, dentre outras, que direcionam tanto o público no que buscar para fruir quanto os artistas e coletivos para observar sua produção e classificá-la de acordo com esses entendimentos. Um exemplo de interferência externa relacionada a financiamento artístico de um contexto fora do Brasil é o da coreógrafa portuguesa Vera Mantero, “a quem os produtores disseram que para receber financiamento teria que trabalhar com um ‘dramaturgo do Norte’ [da Europa]” (BEHRNDT, 2010, p. 193, tradução livre)¹¹, mostrando uma exigência da ficha técnica. Synne Behrndt levanta a questão:

É neste ponto que podemos perguntar se o dramaturgo também tem um papel político a desempenhar ao circunscrever os paradigmas dominantes de interpretação, o papel assumido como ‘o guardião do objetivo’ ou ‘protetor da meta’ que observa o trabalho através de um filtro e lentes predeterminadas que são moldadas por uma agenda e um conjunto de valores específicos. [...] Marten Spanberg observa que muitas decisões sobre a programação parecem cair na convenção e/ou economia, e ele propõe que, dado o fato de que a promoção e o marketing dos festivais geralmente se concentram nos ‘bons e velhos bestsellers’ e coreógrafos estabelecidos, é preciso presumir que, em última análise, os festivais existem para sobreviver, e não para fazer a diferença. Spanberg não lamenta isso tanto quanto pede mais honestidade sobre a forma como “o

¹¹ No original, “The prompt for her discussion is the frequently cited example of Portuguese choreographer Vera Mantero, who was told by producers that in order to receive funding she ‘would have to work with a “dramaturgist from the North”’ (BEHRNDT, 2010, p. 193).

jogo é jogado" (BEHRNDT, 2010, p. 194, tradução livre)¹².

O processo criativo desenvolvido nesta pesquisa de mestrado aconteceu parcialmente nas salas de aula do Departamento de Artes Corporais da Unicamp e no NanoCirco, e é também neste último que foram planejadas as apresentações do espetáculo. É localizado, desde sua fundação em 2006, no distrito de Barão Geraldo, na cidade de Campinas, onde há vários espaços dedicados ao circo – costuma-se dizer que, se chacoalhar alguma árvore de Barão, caem palhaços. Esses espaços são majoritariamente escolas livres, assim como o NanoCirco, nas quais os proprietários são também professores junto de outros que ali trabalham, e em geral essas pessoas também atuam em cena. Muitas dessas escolas têm como ponto forte o ensino de aparelhos aéreos, como o trapézio fixo e de balanço, a lira e o tecido. O NanoCirco é conhecido na região e quase se confunde com seus proprietários por existir há 15 anos (completados em 2021) e pelo reconhecimento dos trabalhos desenvolvidos pelos pares que atuam nas áreas teatral e circense.

O tempo mínimo de duração de espetáculos, por exemplo, é um dado que se repete em diversos editais de seleção para mostras, e isso acaba tendo influência nas escolhas que artistas fazem em seus processos criativos. Isso permeou o processo criativo de *MÚTUO*: houve momentos de discussão sobre o tempo do espetáculo, e se deveríamos predefinir essa duração. Consideramos o desejo de circulação do espetáculo após o término da pesquisa de mestrado nessas conversas.

Uma decisão dessa natureza é, em si, potencial objeto de análise e discussão em uma pesquisa em artes da cena: é correto definir a duração de um espetáculo *a priori*? Como em qualquer situação, há sempre dois juízos possíveis: se, por um lado, existe o mito (ou preceito) da obra criando a si mesma, em um livre fluir de impulsos criativos lapidados pelo artista e, neste cenário, não é possível predefinir o tempo de que esta "obra" necessitará para apropriadamente se desenvolver, de

¹² No original, "It is at this point that we can ask whether the dramaturg also has a political role to play by circumscribing mainstream paradigms of interpretation, the assumed role as 'the keeper of the grail' or 'protector of the goal' that watches the work through a predetermined grid and lens that is shaped by a particular agenda and set of values. [...] Marten Spanberg remarks that many decisions about programming seem to come down to convention and/or economy, and he proposes that given the fact that festivals' promotion and marketing often focus on the 'good old bestsellers' and established choreographers, one has to assume that ultimately festivals exist in order to survive, rather than to make a difference. Spanberg does not bemoan this as much as he asks for more honesty about the way in which 'the game is played'" (BEHRNDT, 2010, p. 194).

outro lado está o artista que depende de recursos materiais para sobrevivência em um país cuja tradição de mecenato é elitista, e exclui os grupos e artistas "menores"; um país no qual a aprovação em um edital público de financiamento à arte é meio de sobrevivência. De um lado, uma visão romântica; de outro, uma visão realista. Ambas relevantes. Por qual caminho endereçar?

Sobre o local das apresentações, planejou-se realizar uma temporada no NanoCirco: considerou-se importante e valioso manter viva uma programação sob a lona, mostrando que aquele é um espaço cultural além de escola. Naquele local, há proximidade física do picadeiro com o público, mas há a possibilidade de separação do lugar onde ficam as pessoas que assistem e do lugar onde acontece a cena – e é justamente essa configuração que é utilizada no espetáculo. A proximidade possibilita a percepção de nuances como a respiração dos artistas, o suor e a sujeira que fica nas roupas e nas peles durante a dança. Por ser um espaço aberto num bairro de muitas casas, é notável a soma de sonoridades como a do vento passando pelas plantas, de pássaros e outros animais que porventura passem por ali, de portas e janelas dos vizinhos abrindo e fechando, a luminosidade do dia e da noite, a grama cortada bem curta ou um pouco crescida... Cada apresentação é uma apresentação. Cada momento é um momento.

É certo que, se levarmos o espetáculo futuramente para apresentar noutros espaços, essas relações também serão muito diferentes, uma vez que elas se alteram mesmo no NanoCirco ao longo do ano com as mudanças de estações, por exemplo. Mas é inegável que são justamente essas relações que permeiam a recepção e acabam por compor a dramaturgia do espetáculo. E, por serem elementos presentes desde o processo criativo, atravessam as escolhas de composição feitas: criamos e apresentamos no NanoCirco e sabemos que essas potências acontecem ali. Por que não incorporá-las?

Existe um público cativo do NanoCirco composto por alunos atuais e antigos, por familiares e amigos, e pelas pessoas companheiras de atuação profissional artística, que certamente terão interesse em assistir a esse espetáculo e que têm um carinho especial pelo NanoCirco. Alcançar outros públicos é sempre possível, mas certamente a relação que eles terão com esse espaço é diferente daqueles que já o conhecem e por ele têm afeto. Essa pesquisa se propôs, também, a olhar para as limitações do conceito de modo de endereçamento quando ele se desloca da realidade do cinema – cujo público, ainda que se tenha em mente perfis específicos,

é populacional –, para as artes cênicas presenciais produzidas em caráter mais artesanal, mais caseiro, com divulgação boca a boca, que é a realidade dos pequenos grupos. Como endereçar quando cada pessoa do público tem rosto, cheiro e memórias de vida entrelaçadas com os artistas em cena?

Sou uma artista jovem, em início de jornada. Esse fato provavelmente gera uma expectativa diferente em quem se propõe a assistir a um espetáculo criado no contexto desta pesquisa, em comparação ao de um artista de longa e conhecida trajetória. E, questão tão relevante nesses tempos de distanciamento afetivo promovido por redes: há um problema em criar espetáculos para pessoas próximas? Amigos, família? Se há, que problema seria este? *Pensar no público desde o início do processo seria uma forma de endereçar?*

Para inscrever o espetáculo nas programações de mostras e festivais relevantes, é certo que nos depararemos com a situação de escolher qual o recorte em que quereremos encaixar: seja dança contemporânea, circo etc. Fato é que, a cada futuro edital ou apresentação pública pretendida, o caráter multifacetado deste espetáculo, especialmente do ponto de vista das linguagens da dança e do circo, acarretará a necessidade de futuras revisões e de futuros diferentes modos de endereçamento. Essa ambiguidade e/ou polivalência aparece por ser um espetáculo que tem em si diversas técnicas de movimento, e por isso acreditamos que pode se encaixar em diversos desses recortes.

É recorrente a associação do circo com a dança ao longo de suas histórias, e na atualidade há diversos artistas e grupos que trabalham dessa maneira, o que se reflete até nos currículos de escolas de circo pelo mundo. Quando um espetáculo integra uma programação dentro de uma categoria, ele já se sugere com uma abordagem, um olhar, que pode direcionar o espectador para o que ele pode esperar daquela peça: é comum a expectativa de ver o incrível e o risco quando se vai assistir um espetáculo que se autodenomina como circo, por exemplo. Essa é uma das escolhas que pode ser feita pelos artistas criadores para a criação do momento de recepção do espetáculo, sugerindo expectativas. *Então, categorizar a obra em dança, teatro ou circo, contemporâneos ou não, pode ser um modo de endereçar.*

Em relação aos treinamentos técnicos, Andraus (2012) aborda diversas concepções do termo *técnica*: pondera que, na modernidade, é entendida como um controle humano da natureza, enquanto em noções mais antigas se refere a modos de revelar o que está contido nas naturezas das matérias. Exemplifica a noção moderna com o bailarino que submete “a si mesmo a um domínio corporal que lhe permita realizar movimentos, muitas vezes, sobre-humanos” (ANDRAUS, 2012, p. 159). E propõe que, em uma concepção pós-moderna ou contemporânea, esse sujeito (bailarino) precisa estar acima das técnicas, em vez de ser refém delas. No circo, o treinamento em suas diversas disciplinas busca o incrível, incorporando o risco inerente a esta arte – pode-se deslocar os “movimentos sobre-humanos” para essas práticas também, aproximando de um entendimento moderno de técnica. Entretanto, pondera Julieta Infantino (2010) que, tratando-se do circo (e estendo, aqui, para a dança):

De fato, no treinamento de diversas práticas artísticas, se bem entram em jogo formas de disciplina que podem ser similares tecnicamente a que as instituições modernas têm exercido sobre os sujeitos-corpos, disciplinando-os para a produção, são os sujeitos que escolhem treinar seus corpos, discipliná-los até o último detalhe para convertê-los em meios ou instrumentos de comunicação de uma mensagem artística (INFANTINO, 2010, p. 60, tradução livre)¹³.

Destaca-se a vontade do artista em se dedicar a aprender aquela técnica através do treinamento escolhido para dar vazão a suas produções artísticas. Infantino ainda aponta que um treinamento corporal, mesmo se conectando em alguns aspectos ao ideal moderno utilitário, contradiz este ideal ao ser uma escolha do artista de se dedicar a alguma técnica supostamente inútil, do ponto de vista também da modernidade:

Falamos então de corpos circenses ambíguos, no sentido de conjugar uma tradição que estaria nas antípodas do ideal moderno e esse mesmo ideal moderno questionado. Ademais, uma das características centrais que marcam a especificidade do circo é a maneira em que essa arte, através das destrezas corporais, aponta a assombrar e maravilhar o espectador. O propósito estaria na possibilidade de que o espectador sinta

¹³ No original, “De hecho, en el entrenamiento de diversas prácticas artísticas, si bien entran en juego formas de disciplinamiento que pueden ser similares técnicamente a las que las instituciones modernas han ejercido sobre los sujetos-cuerpos, disciplinándolos para la producción, son los sujetos los que eligen entrenar a sus cuerpos, disciplinarlos hasta el último detalle para convertirlos en medios o instrumentos de comunicación de un mensaje artístico” (INFANTINO, 2010. p. 60).

emocionalmente o prazer gerado pelo risco corporal. Justamente aquilo que a modernidade foi desprezando, aquilo que o homem moderno teria que controlar: as paixões, o gozo, o assombro e a imaginação (INFANTINO, 2010, p. 54, tradução livre)¹⁴.

O entendimento apresentado por Infantino (2010) aproxima-se do construído por Andraus (2012), quando esta relaciona *gongfu*¹⁵ e *tekné*: o primeiro termo refere-se “à aquisição e aprimoramento de uma habilidade, não apenas esportiva ou artística. Quando uma pessoa torna-se especialista em qualquer prática mediante um treinamento árduo, pode-se dizer que ela “ganhou *gongfu*”, (ANDRAUS, 2012, p. 190), enquanto o segundo termo, *tekné*, trata também do desenvolvimento de uma aptidão através do treinamento. Assim a autora apresenta o uso do termo técnica no contexto do *gongfu*, que também pode ser visto no circo ao tratar das diversas disciplinas, dos diferentes aparelhos, em seu sentido plural:

A palavra técnica pode, ainda, ser usada no plural, como sinônimo de exercício (técnicas de contato do *gongfu*, significando exercícios de contato do *gongfu*), e neste trabalho ela é usada desta forma em alguns momentos, pois na escola pesquisada é comum usar-se o termo desta forma. E há ainda o sentido –mais comum para os bailarinos – de técnica como aquilo que se adquire treinando várias técnicas – e que coincide com aquilo a que os chineses chamam de *gongfu*.

Ao levantar a importância de se observar as técnicas presentes numa criação cênica, busca-se entender que elas, em geral, compreendem criações de sentidos em seus treinamentos que podem ser notados na composição da obra, e características de movimentações (no caso de técnicas corporais) que podem ser valoradas esteticamente em alguns contextos.

Cabe ainda refletir sobre como supostamente algumas práticas podem ser entendidas, por si só, como subversivas e/ou fora do que é legitimado, aproximando-se do discurso recorrente de que “toda prática artística é resistência”. Infantino (2010), nesse sentido, explica que a lógica neoliberal que permeia a

¹⁴ No original, “Hablamos entonces de cuerpos circenses ambiguos, en el sentido de conjugar una tradición que estaría en las antípodas del ideal moderno y ese mismo ideal moderno cuestionado. Además, una de las características centrales que marcan la especificidad del circo es la manera en que este arte, a través de las destrezas corporales, apunta a asombrar y maravillar al espectador. El propósito estaría en la posibilidad de que el espectador sienta emocionalmente el placer generado por el riesgo corporal. Justamente aquello que la modernidad fue arrinconando, aquello que el hombre moderno tendría que controlar: las pasiones, el goce, el asombro y la imaginación” (INFANTINO, 2010, p. 54).

¹⁵ A raiz etimológica da palavra *gongfu* é semelhante à do termo grego *tekné*: está ligada à aquisição de uma habilidade mediante treinamento extensivo, mas que, ao mesmo tempo, não submete o sujeito à técnica. É esperado do artista marcial que ele domine as técnicas de forma natural e não obsessiva (ANDRAUS, 2012, p. 150).

atualidade coopta as diversas produções através do consumo e da geração de novos mercados, mesmo aquelas que se aproximam de uma resistência. E exemplifica com as transformações do circo notadas em Buenos Aires:

Nas últimas décadas, numa conjuntura que a primeira vista pareceria ser a mais favorável para a arte circense – sobretudo depois de duas visitas ao país do Cirque du Soleil (2006 e 2008) que produziram uma espécie de “descobrimento” desta arte –, as pressões que geram a demanda de espetáculos complica bastante a possibilidade de criar uma arte livre, crítica e transgressora. Trabalhar sob contrato foi diluindo essa autossuficiência, autogestão e posição de liberdade que caracterizava os artistas de rua dos anos 1990 e ocasionou um processo de individualismo e competitividade nas práticas. Essa demanda modelou a oferta e como resultado geraram várias modificações no estilo de artistas caracterizados tanto pela atenuação do sentido crítico que representava, até há alguns anos, a muitos deles como pelo privilégio de uma destreza física *per se* que não se arrisca demais em inovação e criatividade. Em definitivo, um número com um bom figurino que marque as curvas da trapezista vende mais (INFANTINO, 2010, p. 62, tradução livre)¹⁶.

Nesta pesquisa, posso elencar algumas condições que afetaram terminantemente as escolhas: a primeira delas seria o treinamento técnico dos intérpretes, visto que o treinamento que ambos têm em comum é a linguagem do circo e, especificamente, dos aparelhos aéreos. Dificilmente os dois artistas em questão escolheriam trabalhar com tango, balé clássico ou outras linguagens da dança. O suporte técnico da criação, portanto, foi especificamente a exploração da lira – mas, é claro, tanto um quanto o outro intérprete fazem uso desta linguagem em conjunto com outras vivenciadas. No meu caso, a dança. Particularmente, o que me inquieta desde a época em que cursava graduação em dança é encontrar formas de criação com a lira que não se restrinjam às técnicas aprendidas no contexto do próprio treinamento em lira. Nesse sentido, concepções de dramaturgia vieram me auxiliar porque o que eu buscava, no fundo, era a possibilidade de criação de enredos que me ajudassem a conectar os “truques/acrobacias” e

¹⁶ No original, “En las últimas décadas, en una coyuntura que a primera vista parecería ser la más favorable para el arte circense –sobre todo después de dos visitas al país del “Cirque du Soleil” (2006 y 2008) que produjeron una especie de “descubrimiento” de este arte–, las presiones que genera la demanda de espectáculos complica bastante la posibilidad de crear un arte libre, crítico y transgresor. Trabajar bajo contrato fue diluyendo esa autosuficiencia, autogestión y posición de libertad que caracterizaba a los artistas callejeros de los 90 y trajo aparejado un proceso de individualismo y competitividad en las prácticas. Esta demanda modeló la oferta y como resultado se generaron varias modificaciones en el estilo de estos artistas caracterizadas tanto por la atenuación del sentido crítico que representaba, hasta hace algunos años, a muchos de ellos como por el privilegio de una destreza física *per se* que no arriesga demasiado en innovación y creatividad. En definitiva, un número con un buen vestuario que marque las curvas de la trapezista, vende más” (INFANTINO, 2010, p. 62).

“figuras”. Discorrerei de forma mais detalhada sobre este tema no Capítulo 3.2, intitulado “Dramaturgias nos e dos circos”.

Ao olhar para a minha história no circo e na dança, percebo como o domínio técnico me dá liberdade criativa. Nos aéreos construí intimidade com os aparelhos, força e destreza para movimentar-me com a fluidez que eu venha a desejar. Mas essa qualidade só se mantém com a frequência e rotina de treinos: quando há intermitência, essas características também se vão. Entretanto, por eu já ter em mim o histórico, sei que com poucas semanas de treino regular volto com o condicionamento (pelo menos na atualidade).

No NanoCirco os treinos acontecem de maneira individualizada: cada professor ensina para, no máximo, quatro pessoas por aula, as diversas disciplinas que lá são ministradas. Cada aluno tem liberdade de escolher o que vai treinar, e as aulas não são iguais para todos os presentes. Numa mesma turma pode haver uma pessoa que treina trapézio em balanço, outra que treina trampolim acrobático, outra que treina mastro chinês e outra que treina acrobacias de solo, por exemplo. A individualidade nos treinos me proporcionou uma trajetória única, acompanhando o meu ritmo de desenvolvimento sem ter que me equiparar com outras pessoas, e ainda uma liberdade criativa de acordo com os níveis técnicos que fui atingindo, potencializados pelas constantes propostas de exploração criativa nas aulas. Os treinos individualizados têm similaridade com o aprendizado de técnicas circenses no contexto do circo familiar, no qual a pessoa aprende a disciplina em que quer se especializar com alguém que a domina. O treino traz tranquilidade: a repetição das movimentações codificadas proporciona entendimentos da própria técnica no corpo, mas também lampejos criativos para a cena e para a escrita.

O treinamento tem sido considerado parte do processo criativo porque é a partir dos corpos que trabalham técnicas de dança, de circo e de teatro que a criação é desenvolvida. Valores e estéticas impregnadas nas técnicas que estudamos se mostram em suas proposições de cenas e de movimentações, conforme apontam diversas autoras em suas publicações em relação à dança (DANTAS, 2005, LOUPPE, 2012, MUNDIM, 2013).

No contexto da dança contemporânea¹⁷, Melanie Bales (2008) aponta a multiplicidade de treinamentos dos bailarinos em busca de ampliar seus repertórios corporais, tanto para se apropriar de alguma característica de movimentação quanto para investigar seus modos de se mover.

Tenho visto dançarinos em aulas de balé experimentando ideias estéticas ou trabalhando em desafios técnicos que decidiram que são úteis; por exemplo, encontrar a coluna alongada sem tensionar demais o peito, adquirir velocidade através da liberação rápida da articulação ao invés de tensionar todo o corpo (BALES, 2008, p. 19, tradução livre).

Pode-se estender essa visão da presença de diversas técnicas e estéticas no presente processo criativo, que conta com artistas da dança, do teatro e do circo, e nota-se que os diferentes trabalhos de cada linguagem artística prezam por diferentes qualidades de corpo, concepção de cena/número/coreografia, e que é no corpo dos intérpretes criadores que estudam várias delas simultaneamente que se pode perceber as afetações de uma noutra – criar uma sequência de movimentações na lira sem seguir uma estética do circo tradicional, por exemplo. Bergamasco (2019), ao analisar em sua dissertação de mestrado o processo criativo de “Árvore no Deserto”¹⁸, do grupo de teatro Ponte pra Lua, conta a relação que tiveram os treinamentos de circo, dança e teatro com a criação:

Na análise do processo de criação da Árvore no Deserto, o treinamento acrobático circense foi caracterizado por uma atividade de preparação do elenco, com o intento de criar uma unidade de grupo em termos de corpo, como também a apropriação das técnicas para a composição do espetáculo. O desenvolvimento das capacidades físicas provenientes destes treinamentos circenses deu condições aos procedimentos de preparação dos atores, cujo treinamento resultou um desenvolvimento de capacidades para a preparação dos personagens e a integração das acrobacias como escrita cênica (BERGAMASCO, 2019, p. 138).

¹⁷ “A dança contemporânea ainda e sempre não decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser. Ela deambula na direção da véspera de sua origem para abrir a fechadura que lhe põe o conceito. Sair do jogo dos pressupostos que diz: Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí, para dizer: A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. Esta é a única condição do dançar imediatamente agora” (ROCHA, 2011, p. 127).

¹⁸ Trata-se de uma peça de teatro, estreada em 2012, que trabalhou com o hibridismo de linguagens do teatro, do circo e da dança, de modo a potencializar a dramaturgia na peça no que tange às curvas emotivas das personagens. O como as acrobacias eram incorporadas às cenas é descrito em: “A questão do risco inerente a uma acrobacia manifesta-se controlada psicologicamente para o acrobata, mediante o treinamento. A aplicação dos princípios de adaptabilidade constrói de forma global um corpo capaz de vencer os limites da gravidade e do próprio estado de controle psicomotor frente ao risco. Mais especificamente, constituem alterações na composição corpórea, uma mudança de densidade que traz consigo o aumento das capacidades físicas: força, resistência, coordenação motora, agilidade e flexibilidade. Essas adaptações vão se tornando conscientes e sua apropriação no instante da cena carrega a manifestação da vida inerente à motricidade qual seja, a variação de velocidade e deslocamento no espaço, que, no caso da Árvore no Deserto é utilizado no momento de estopim das curvas dramatúrgicas dos personagens” (BERGAMASCO, 2019, p. 139).

Percebe-se uma vontade do grupo Ponte pra Lua em propor cenas que contem com movimentações a partir de técnicas circenses e de dança aliadas às teatrais, e por isso decidiram estudá-las e incorporá-las em seus vocabulários corporais para movimentá-las em jogos teatrais e improvisos cênicos, a fim de construir as cenas de “Árvore no Deserto”. Como será apontado na descrição de alguns ensaios do processo criativo analisado nessa pesquisa de mestrado, no Capítulo 2 – “PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *MÚTUO*”, levanto tanto minhas vontades quanto as de Zuza para o espetáculo, e elas estão diretamente ligadas ao que escolhemos e estudamos de técnicas circenses e de dança que desejamos trabalhar em cena, e que compõem como o espetáculo se dá a ver e se propõe para quem o assiste. *O treinamento técnico dos artistas envolvidos na cena, portanto, é também uma forma de endereçar.*

Outra condição que afetou a criação de forma significativa foi a própria locação. Seria possível pendurar a lira em espaços alternativos, mas isso demandaria pensar em uma estrutura cenotécnica para cada apresentação, o que escapava aos propósitos deste trabalho, pois me forçaria a fazer um *a priori* muito específico que direcionaria toda a pesquisa. Preferi, ao contrário, para essas primeiras apresentações, circunscrever a criação ao espaço do NanoCirco e usufruir de liberdade para explorar, como suporte técnico-criativo mencionado anteriormente e, também, a exploração de movimentações possíveis ensejadas pela própria lira. *E comecei a perceber que definir (ou não definir) os locais para as futuras apresentações do trabalho seria um modo de endereçar.*

Rustom Bharucha, ao tratar da interculturalidade em seus estudos da cena teatral, aponta como as construções de signos e sentidos são específicas em cada cultura, e então a necessidade de atenção ao cuidado e seriedade que se deve ter ao adentrar o universo de uma cultura distinta da sua e utilizar de elementos desta em criações e em pesquisa, bem como a diferença da recepção de obras em locais

distintos pelo globo terrestre. Ele conta que, em 1990, o bailarino vietnamita Ahn Phoong trabalhou junto da coreógrafa australiana Cheryl Stock. No dia da apresentação, tal foram as “modificações” feitas na coreografia por Ahn que deixou a coreógrafa profundamente desapontada:

No final da performance, que não foi o sucesso que ela imaginara que seria, ela confrontou Ahn Phoong, “O que você estava fazendo? Você arruinou o meu trabalho.”. Ahn Phoong ficou em silêncio e confuso. Mais tarde, ele quebrou o silêncio e, soluçando, confessou: “Eu fiz isso por ela... para torná-la bonita”.

[...]

Em vez disso, foi o seu habitus interiorizado como dançarino, treinado em uma tradição clássica no Vietnã, o que o obrigou a abrandar o seu movimento, pois em sua memória psicofísica é assim o movimento necessário para ser processado da maneira mais “bonita” possível. Junto com a beleza da estética, há também uma ética subjacente na correção da performance. Ahn Phoong, podia-se argumentar, não tinha outra escolha a não ser desacelerar porque é a coisa “certa” a se fazer. Como eu vejo, ele está oferecendo a Cheryl um dom – um dom de amor, não um dom para o qual há qualquer necessidade de receber qualquer coisa em troca. Infelizmente, Cheryl não sabe muito bem como receber este presente; ela não está familiarizada com seus códigos (BHARUCHA, 2017, p. 23).

Ao relatar esse ocorrido, Bharucha destaca que a coreógrafa não compartilha do código que o bailarino entende por “fazer o movimento mais bonito”, e pode-se fazer uma analogia a apresentações de espetáculos que trabalham com códigos não partilhados por aqueles que assistem – talvez uma coreografia de Odissi¹⁹, por exemplo, não seja lida na cidade de Campinas da mesma maneira que é na região de Orissa, na Índia, e talvez o entendimento do que é belo em cada um desses lugares não coincida, o que não impede a apreciação e a fruição, mas atravessa a maneira pela qual o espetáculo constrói sua relação com quem o assiste.

Ainda que os códigos não sejam compartilhados entre os bailarinos e público, Susan Foster (2011) mostra que a experiência de assistir à dança gera uma resposta corporal no espectador – uma resposta cinestésica. A autora indica que “qualquer noção de coreografia contém, incorporado nela, a cinestesia, determinada maneira de experienciar a fisicalidade e o movimento que, por sua vez, convoca outros corpos numa maneira específica de sentir em relação a ela” (FOSTER, 2011,

¹⁹ Odissi é um dos oito estilos de dança considerados clássicos, na Índia. Tive contato com esta dança no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, ao participar como intérprete do grupo de trabalho da doutoranda Andrea Itacarambi Albergaria, também orientanda da Profa. Dra. Mariana B. M. Andraus.

p. 2, tradução livre)²⁰. A autora acrescenta que a conexão entre as pessoas que dançam e seus espectadores é também mediada por suas realidades socioculturais, e que a dança é capaz de produzir valores culturais, não estando separada a estética de âmbitos sociais e políticos.

Cada momento de assistir a uma dança pode ser lido como o produto de escolhas, herdadas, inventadas ou selecionadas, sobre que tipos de corpos e assuntos estão sendo construídos e quais tipos de argumentos sobre esses corpos e assuntos estão sendo apresentados. Essas decisões, tomadas coletivamente ou individualmente, espontaneamente ou antes de dançar, constituem um tipo de registro de ação que é durável e possibilita tanto a repetição de uma dança quanto sua análise (FOSTER, 2011, p. 4, tradução livre)²¹.

Complementando a visão de Foster, pode-se apresentar a do cantor Tiganá Santana quando trata da dimensão que tem a estética numa proposta comunicativa:

A estética não é um adorno, não é um acessório, não é uma coisa que vai ser colocada depois. A estética é um a partir, pois você entra num campo de beleza com sons, com profundidade, com sensações, com textualidades, com cores, vibrações, gosto, sabor. Toda aquela força epistemológica que vem por uma estética (TIGANÁ, 2019).

Nessa linha de pensamento, Jacques Rancière aponta a dimensão política da arte, distinguindo de um entendimento partidário.

Todos três nos lembram que a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de "ocupações comuns"; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

²⁰ No original, "I argue that any notion of choreography contains, embodied within it, a kinesthesia, designated way of experiencing physicality and movement that, in turn, summons other bodies into a specific way of feeling towards it" (FOSTER, 2011, p. 2).

²¹ No original: "Each moment of watching a dance can be read as the product of choices, inherited, invented, or selected, about what kinds of bodies and subjects are being constructed and what kinds of arguments about these bodies and subjects are being put forth. These decisions, made collectively or individually, spontaneously or in advance of dancing, constitute a kind of record of action that is durable and makes possible both the repetition of a dance and analysis of it" (FOSTER, 2011, p. 4).

Pessoas que já têm intimidade e domínio de alguns códigos, como idiomas e técnicas de movimento, fazem uma associação rápida quando os veem em cena, o que não impede que pessoas que não têm essa intimidade apreciem a mesma obra. Mitra (2016) explica essa situação usando como exemplo as relações que percebe em apresentações do espetáculo “Desh”, de Akram Khan, na cidade de Londres: “Khan não universaliza seu público. Ao invés disso, ele joga com o fato de que diferentes espectadores irão se relacionar com a experiência da política de identidade diaspórica deslocada em diferentes níveis” (MITRA, 2016, p. 96, tradução livre)²². O trabalho, portanto, remete a uma comunidade estética e geracional, mas não limita sua interação com as pessoas que se encaixam nelas.

Zuza e eu propusemos nossas movimentações em cena alinhadas com o que valorizamos e fomos entendendo como potentes para a construção das cenas e linha de tensão/curva emotiva do espetáculo. Fizemos esse trabalho com os conhecimentos que temos em nós, tanto de técnicas que dominamos quanto de entendimentos de mundo, de vivências que temos, permeados pelas nossas realidades socioculturais.

Por sua vez, os corpos de quem está em cena levam consigo conteúdos que compõem o que se vê. Synne Behrndt (2010) afirma que o corpo é uma proposição de conteúdo dramático que está simultaneamente inscrito e performado, em consonância com Charmatz (2010). Analisar esse corpo pode contribuir para o entendimento do espetáculo.

Antes mesmo de se mover, o corpo tem inscrito em si os potenciais que sua cultura forjou. Além disso, o olhar dirigido aos corpos, já preexiste o movimento que consideramos possível, aceitável, visível ou desejável. Fica claro, então, que o corpo está amarrado a uma autodramaturgia que não precisa exatamente de uma situação narrativa para existir (CHARMATZ, 2010, p. 89).

Cabe ressaltar que estamos em cena Zuza Bergamasco e eu, um homem e uma mulher. Esse fato, por si só, sugere diversas leituras para as cenas que construímos, e é uma percepção evidente desde o processo criativo: por exemplo, recebemos a orientadora deste mestrado, Dra. Mariana Andraus, e outros colegas artistas que colaboraram em alguns momentos, e foram quase unânimes os apontamentos que liam as nossas cenas como relações amorosas entre um homem

²² No original, “Khan does not universalize his audience. Instead he plays upon the fact that different audience members will relate to the experience of displaced diasporic identity politics at different levels” (MITRA, 2016, p. 96).

e uma mulher, de suporte, opressão e parceria. E é curioso que esse não era o nosso intuito, mas é inegável que essa leitura possa aparecer pelo que somos, pelos nossos corpos em cena, e que se relacionam com situações da vida cotidiana.

Quando Elizabeth Ellsworth (1997) fala do “prazer de assistir” e de que, às vezes, os criadores deixam essa perspectiva de lado, uma associação possível com as artes da cena é a de que esse prazer muitas vezes está associado ao que já se conhece e é consolidado. Há uma valorização de um espetáculo de dança ou de circo que é pautado numa beleza dos movimentos – no impressionante ou no longilíneo, por exemplo. Quando o espectador que aprecia esses tipos de espetáculos (e não está habituado com outros) se depara com um espetáculo que foge dessa lógica de alguma virtuosidade esperada – muitas vezes autodenominado dança contemporânea, novo circo ou circo contemporâneo –, talvez esse espectador se frustre, não goste, não encontre o prazer buscado, e é comum ouvir “não entendi o espetáculo”. Ora, podemos ver quais espetáculos têm sempre a casa cheia independentemente do valor do ingresso e que características eles têm – seja o nome de companhia, seja a estética, as técnicas etc. E podemos pensar então que essas características agradam muitas pessoas, geram prazer a elas, e muitas vezes se alinham a uma arte que é legitimada de diversas maneiras – por exemplo, por ter acesso ao espaço do teatro e a alguns financiamentos, por serem artistas que muitas vezes têm companhias estatais que trabalham com ela, entre outros fatores. As criações artísticas não devem ser pautadas somente no que seja de antemão sabido que agrada o público de determinada localidade ou característica, embora possa ser. Os diferentes modos de endereçar estão intrinsecamente ligados a todos esses fatores.

Por esse motivo, Elizabeth Ellsworth (1997) diz que quem assiste é convidado a adotar, mesmo que imaginativamente, temporariamente, essa visão de mundo que é proposta e afirmada pelo filme (no nosso caso, o espetáculo), para que dele possa desfrutar, seu estilo, uma vez que é dessa maneira que o espetáculo propõe sua interação com quem o assiste. Então o espectador se conecta de maneira empática ou não aos diversos aspectos que estão inter-relacionados na dramaturgia do espetáculo e que compõem o seu modo de endereçar. *Considerar a cultura em que estão imersas as pessoas que irão assistir ao espetáculo e a existência (ou não) de um léxico simbólico comum entre elas é importante, ao endereçar.*

Existem diversas maneiras de ser tocado por uma obra, seja concordando ou discordando dela, gostando ou não gostando. Ellsworth chama esse fenômeno de "portas de entrada" na relação com o filme: características ou aspectos que captam a atenção do espectador e, a partir delas, passam a se conectar. Articula essa percepção com a afirmação de que quem assiste nunca é totalmente quem o filme pensa que essa pessoa é, e que não existe uma pessoa ideal que vai se relacionar total e completamente com todos os aspectos apresentados.

Assim, ser muito ou pouco atravessado pelo modo de endereçamento de um filme requer do espectador o que estudiosos do cinema chamam de "negociação" por parte de quem assiste. O que ter 12 anos e ser uma menina significam para se divertir com Jurassic Park? Mas essa negociação nunca é simples ou uma coisa única. Porque assim como o espectador nunca é quem o filme pensa que ele é, o filme nunca é o que ele pensa que ele é. Nunca há um único e unificado modo de endereçamento num filme (ELLSWORTH, 1997, p. 26, tradução livre)²³.

Nesse sentido, pode-se dizer que não é esperado que todas as pessoas que assistem a um determinado espetáculo o percebam, entendam ou fruam dele de maneira similar, mas o que é escolhido para estar na composição da cena sugere leituras, especialmente se os artistas-criadores tiverem conhecimento e vivências sociais das localidades onde podem ocorrer as apresentações. Igor Gasparini e Helena Katz (2013) abordam que o coreógrafo tem seu papel na construção de comunicação entre obra e espectador, uma vez que, mesmo quando este diz que não entende o que vê, a comunicação está presente. Nessa linha de pensamento, os autores sugerem o cuidado com a criação de acordo com a "vontade comunicativa" do artista aliada a um compromisso com quem vai assistir a obra, mantendo o diálogo com o público. Apontam ainda a distinção de características da comunicação dança-público em relação à comunicação verbal: não acontecem da mesma maneira, e é difícil encontrar sinônimos que permitam a tradução de uma outra.

²³ No original, "So, too, being slightly or hugely missed by a film's mode of address requires what some scholars have called "negotiation" on the part of the viewer. What does being 12 years old and a girl mean for getting pleasure from the story of Jurassic Park? But this negotiation is never a simple or single thing either. Because just as the viewer is never who the film thinks s/he is, the film is never what *it* thinks it is. There is never just one unified mode of address in a film" (ELLSWORTH, 1997, p. 26).

O artista deve, então, se questionar: a quem se destina este espetáculo? O que desejo com ele? Qual é a minha intenção? Novamente, é importante ressaltar que tal intenção não necessariamente será lida pelo espectador, mas caminhos serão apresentados a fim de sugerir possibilidades de leitura, questionamento e reflexão (GASPARINI, KATZ, 2013, p. 62).

Há, portanto, aspectos que compõem o espetáculo que podem ser escolhidos pelos artistas-criadores e outros que fogem desse poder de escolha, e todos eles integram o imaginário e o concreto do que se apresenta para a fruição dos espectadores – compreendendo o modo de endereçamento e a dramaturgia.

CAPÍTULO 2

Processo de criação de *MÚTUO*: influências e escolhas

MÚTUO foi criado por etapas, ao longo dos anos de duração da pesquisa e um pouco mais. O espetáculo nasce de uma vontade de me propor a criar sozinha, de entender e até me testar no que eu quero e posso fazer. Surgiu um tempo antes do início da pesquisa de mestrado, que o incorporou. Foi concebido, desde o início, para ser um espetáculo presencial, e por esta razão foi fortemente afetado pela pandemia.

Os ensaios do processo criativo foram iniciados no meio de 2018. Primeiramente por mim iniciados sozinha, e no segundo semestre de 2019 passaram a acontecer junto de José Guilherme Bergamasco (Zuza), que aceitou o convite para colaborar no projeto. Foram muitas as conversas com Zuza antes dos ensaios regulares com ele acontecerem, e muitas ideias de imagens, cenários, dentre outras possibilidades, foram levantadas, mostrando como esses elementos estavam integrados desde o início. Eu tenho longo histórico com a dança e com o circo, e algumas investigações que foram aproveitadas na presente criação já estavam em curso antes do início do mestrado. Esse material envolve explorações da lira em seu uso habitual e não habitual, dentro da lógica acrobática do circo e diversa dela também.

A partir da leitura em 2018 do livro “Uma breve história do tempo”, de Stephen Hawking, foram levantadas imagens relacionadas ao tempo, que viriam a servir de disparadoras do processo criativo. Numa importante passagem do livro, Hawking apresenta o que, em sua área, distingue o

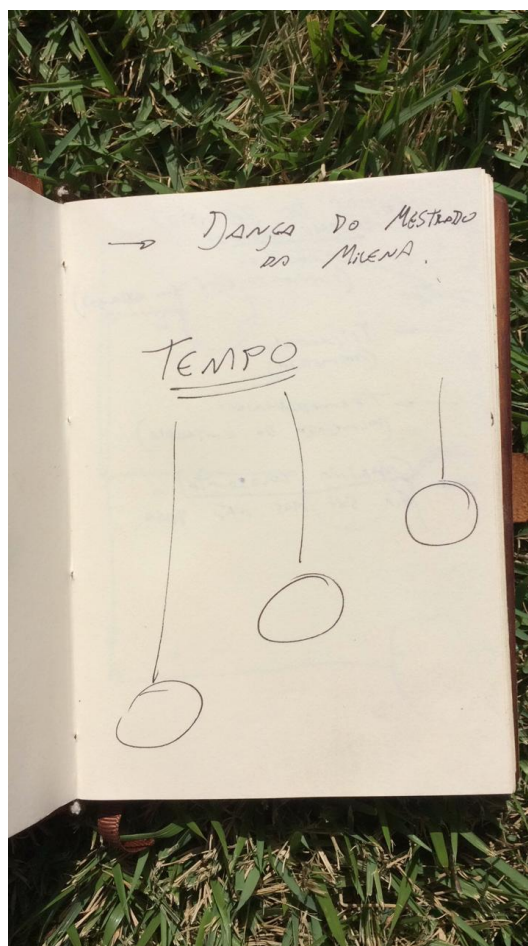


Imagem 1 – Diário de criação do Zuza

passado do futuro:

Resumindo, as leis da ciência não fazem distinção entre as direções para a frente e para trás do tempo. Contudo, há pelo menos três setas do tempo que distinguem o passado do futuro. São elas: *a seta termodinâmica, a direção do tempo em que a desordem aumenta; a seta psicológica, a direção do tempo em que nos lembramos do passado, e não do futuro; e a seta cosmológica, a direção do tempo em que o universo se expande, em vez de se contrair.* Como já mostrei, a seta psicológica é em essência a mesma que a seta termodinâmica, de modo que as duas sempre apontaram na mesma direção. A proposição sem contorno para o universo prevê a existência de uma seta termodinâmica bem definida porque o universo deve partir de um estado liso e ordenado. E o motivo para observarmos esta seta termodinâmica em harmonia com a seta cosmológica é que seres inteligentes podem existir apenas na fase de expansão. A fase de contração seria inadequada, pois não possuiria uma seta do tempo termodinâmica forte. (HAWKING, 2015, p. 189).

Esse excerto aponta imagens que relacionam passado e futuro de formas diversas, e que geraram investigações de movimento potencialmente geradoras de cenas. A partir da exploração das imagens das três setas do tempo que distinguem o passado do futuro foram iniciados os ensaios em março de 2019: a termodinâmica, a psicológica e a cosmológica. A lira, por seu formato circular, pode ser um símbolo do caráter cíclico do tempo, e com essas percepções os primeiros ensaios foram encaminhados. A imagem a seguir é um estímulo imagético derivado da leitura associada à lira, que permeou o início do processo criativo.

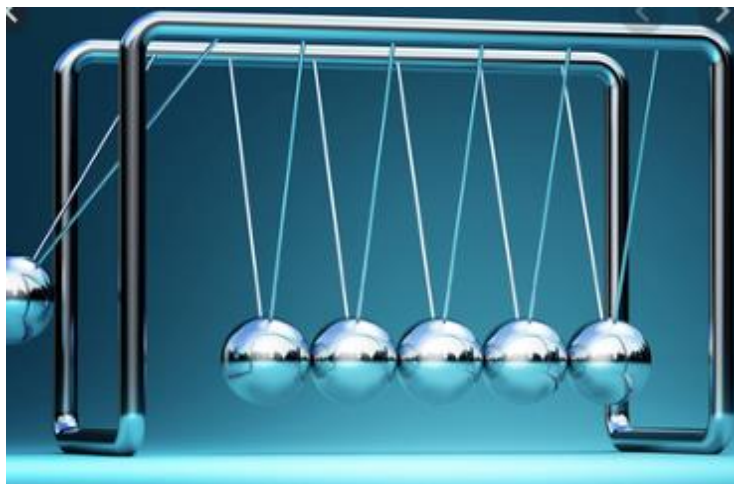


Imagem 2 – Pêndulo de Newton. Disponível em: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/pendulo-newton-no-ensino-mecanica.htm>

Para todos os ensaios, que aconteceram em salas de aula dos departamentos de Artes Corporais e de Artes Cênicas da Unicamp e no NanoCirco, eu, quando sozinha, busquei seguir um roteiro: aquecer e alongar o corpo, explorar a movimentação no espaço, repetir o que ficou de mais interessante na exploração,

registrar o que aconteceu no ensaio, preparar o próximo ensaio (no sentido de apontar o que deve ser explorado). A intenção era perceber como está o corpo no dia, qual a necessidade para o momento de preparação para a exploração, e foi com essa flexibilidade que os ensaios aconteceram.

A investigação de movimentos indicou algumas palavras-chaves/ações corporais com e sem a lira que ficaram mais evidentes: o rebobinar, a ciclicidade, a languidez, o pendular, o aproximar e o descolar do chão. Os ensaios seguintes foram dedicados a essas ações, com aquecimentos diferentes que buscaram acordar o corpo para focar no que seria trabalhado naquele dia. Assim, houve ensaios em que a preparação se deu com rolamentos pelo chão para sensibilizar a pele e lubrificar as articulações para proporcionar tal languidez. Mas nem sempre aconteceu de forma tão pragmática e objetiva – era comum não ter um plano de aquecimento e simplesmente começar a me mexer sem algum propósito, encontrar algum estímulo que gerasse interesse no mover e seguir.

No primeiro semestre de 2019 surgiu a proposta, sugerida por Zuza, de serem três liras em cena, dispostas numa linha diagonal, uma mais alta que a outra, e a ideia de associar cada uma das liras a uma seta do tempo. Entende-se aqui que o espetáculo tem a ideia de quarta parede, de modo que o público o assiste frontalmente. A lira do canto direito tem a possibilidade de subir e descer através do moitão.

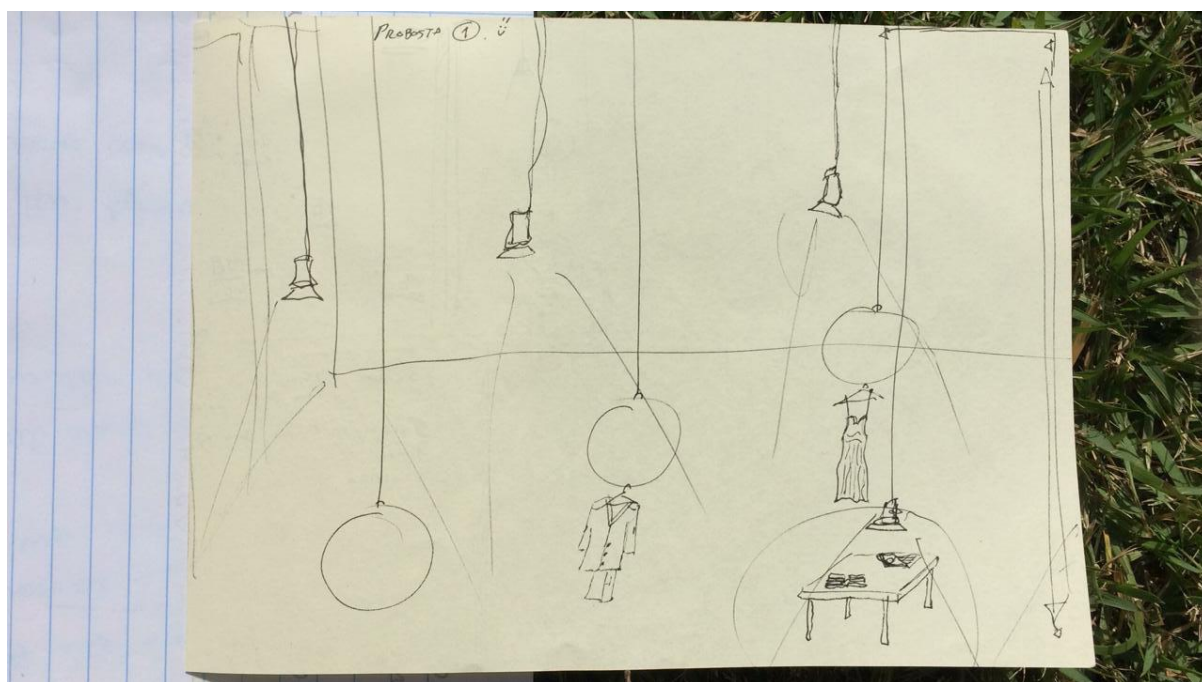


Imagem 3 – Desenho da primeira ideia de palco

Os ensaios que realizei sozinha trouxeram percepções das vontades coreográficas, e também angústias e frustrações de projeções que são feitas e não alcançadas, como algumas qualidades de movimentação que, ao menos naquele momento, não tinha domínio, e que queria colocar em cena. Fui aprendendo que não é em todos os ensaios que se consegue gerar material a ser aproveitado, e que essa oscilação faz parte do processo criativo.

O desdobrar das ações gerou uma sequência de movimentos de dança no chão e na lira no final do primeiro semestre de 2019. Em seguida, esse material foi trazido para os ensaios com o Zuza, e novas ideias e explorações surgiram, como propostas coreográficas, imagéticas e de jogos dos dois intérpretes com as liras.

Os ensaios no segundo semestre de 2019 também aconteceram nas dependências da Unicamp e do NanoCirco. Entretanto, há especificidades dos ensaios na Unicamp e no NanoCirco devido às diferenças entre os dois ambientes e que devem ser destacados, pois foi a partir do início dos ensaios com Zuza no NanoCirco que elas se tornaram mais evidentes²⁴. Nas salas dos departamentos de Artes Corporais e de Artes Cênicas há chão de madeira que é limpo todos os dias, a sala é fechada, há equipamentos de som e espelhos, o que proporciona que alguns tipos de trabalho corporal sejam beneficiados: por ser um espaço fechado, há certo isolamento acústico e visual que beneficia a privacidade para a exploração, e as movimentações que incluem rolamentos e deslizos, por exemplo, são mais confortáveis de serem feitas em chão de madeira. É comum chegar nessas salas e ter algumas cadeiras, mesas ou peças de roupa que servem de cenografia para ensaios de outros grupos, então vez ou outra é necessário rearranjar como os objetos estão dispostos para usar melhor o espaço. Para utilizar uma sala no Paviartes da Unicamp, é preciso reservá-la com antecedência mínima de um dia (a logística em cada um dos departamentos é diferente) em horários em que estiverem disponíveis – o que é raro no período da manhã, por exemplo, que é quando acontecem as aulas práticas das graduações em Dança e Artes Cênicas.

²⁴ Zuza é fundador do NanoCirco. É graduado em Educação Física e mestre em Artes da Cena pela Unicamp. É meu professor de circo desde 2013, e foi professor das disciplinas Técnicas Circenses I e II do curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp, nas quais fui estagiária. Fundou o grupo de estudos Circo&Cena, o qual integrei entre 2014 e 2017. O NanoCirco existe desde 2006 como espaço de ensino de técnicas circenses, e em 2008 passou a ser o local de ensaio do grupo de teatro Ponte pra Lua, dando mais essa vertente de uso para o espaço, que abrigou muitos outros artistas ao longo dos anos, e que atualmente acolhe o processo criativo desse mestrado.

O NanoCirco é um espaço com chão de cimento queimado liso de 8m x 15m, com uma lona azul de 6m x 8m sustentada por estrutura de ferro com quatro mastros amarelos de 10m de altura. Ele é aberto nas laterais, cercado por um jardim, por um muro de hera unha de gato, uma cama elástica, por cabos de aço, uma horta, um corredor de entrada no circo, por bananeiras e outras árvores, e pela casa onde moram Zuza e Kuarahy, donos e professores do NanoCirco junto do Caio, que mora noutro lugar. Tem equipamento de som e iluminação natural e artificial. Tem aparelhos aéreos que ficam sempre pendurados, como o trapézio fixo, um tecido e uma lira. Os tatames ficam empilhados perto do muro de hera, e um colchão de segurança fica bem no centro. Há vários outros detalhes que será possível ver nas fotos. No espaço acontecem treinos de circo em horários predeterminados, e nos outros o NanoCirco é disponível para ensaios e outras atividades de manutenção, como o corte da grama, faxina, troca de aparelhos, etc.



Imagem 4 – NanoCirco

Quando o ensaio acontece no NanoCirco, é necessário mover o colchão central, varrer o espaço (uma vez que é aberto, sempre há folhas e pequenos galhos no chão), montar os tatames caso queira dançar sobre ele e não só no cimento queimado, pendurar a lira central (há um ponto de ancoragem bem no

centro do circo) e as outras duas liras (essas em mecanismo de gangorra, conectadas por uma corda – de acordo com a segunda proposta de palco), e instalar o moitão (sistema de roldanas e cordas que funciona como redutor de peso e que permite fazer a lira subir e descer). Devido ao fato de o espaço ser aberto, há a possibilidade da chuva, do sol, do caminhar da sombra de acordo com a hora do dia, do vento...

Os ensaios com o Zuza tiveram uma dinâmica diferente, em especial por acontecerem mais frequentemente no NanoCirco, um espaço familiar para nós. Conseguimos chegar com antecedência e conversar sobre o ensaio, preparando o espaço com tranquilidade. O NanoCirco está à disposição durante todo o dia, nas datas reservadas para os ensaios (que em 2019 era às sextas-feiras e em 2020 às segundas-feiras, até antes do período de isolamento social), gerando calma para aproveitar o tempo da melhor maneira em cada encontro. Por ser um espaço aberto, existe a necessidade de adequação ao clima do dia: há momentos em que o sol está muito intenso, e então foi preciso fazer mais intervalos na sombra, ou ainda dias de chuva em que o chão fica todo molhado, e então os planos se alteraram – foram feitas leituras, discussões sobre as cenas, desenhos de possíveis cenários, figurinos e iluminações, confecção de algum material necessário, levantamento de músicas e poesias para atravessar as cenas, ou ainda trabalhamos noutros espaços que estivessem disponíveis na Unicamp. Essa dinâmica de adequações fez parte dos ensaios, e permitiu até mesmo saber, com o tempo, os horários em que havia mais sombra e como eles mudavam com o passar dos dias, assim como as épocas de chuva.

Após a preparação do espaço, fazíamos juntos uma sequência de alongamentos, pendurávamos os aparelhos necessários, fazíamos um aquecimento juntos, explorávamos as imagens levantadas, registrávamos o ensaio e as ideias, planejávamos o próximo encontro e desmontávamos o espaço, deixando-o como encontramos.

Especialmente no dia 23 de agosto de 2019, o ensaio contou com a presença convidada da Tatiana Benone, colega graduada em Dança pela Unicamp e ex-integrante do grupo de teatro Ponte pra Lua, do qual Zuza faz parte. Seguindo os procedimentos planejados no projeto, Tatiana foi a primeira pessoa para quem abrimos o trabalho para depreender suas percepções. Para o início, apresentei quais eram as ideias gerais do processo criativo. Tatiana conduziu uma exploração

de movimentos e pausas em figuras/poses relacionadas ao grande tema do tempo, no intuito de levantar imagens-fotos para as cenas. A colaboração da Tatiana gerou materiais corporais que seguiram permeando os ensaios.

Nos ensaios seguintes foram retomadas as sequências preparadas no semestre anterior, e novas explorações de movimentos com a lira a partir daquelas ações tiveram seu curso. Foram estudadas também outras técnicas de movimentação que Zuza e eu sabemos fazer juntos, como as portagens no chão, na busca de aproximar os corpos para o processo criativo. Em 20 de setembro de 2019 aconteceu a primeira mostra do processo com os dois intérpretes para a orientadora, com as propostas de cenas e a apresentação das referências textuais e imagéticas. Falamos sobre a nova configuração das três liras em cena: a lira central passaria a ser a que pode subir e descer através do moitão, e as outras duas, das pontas da diagonal, estariam conectadas por uma corda de modo que funcionassem como uma gangorra. Foi nesse encontro que aconteceu o primeiro retorno do que se viu em cena, e que foi a primeira percepção externa dos caminhos e escolhas que estavam sendo tomados nos ensaios.

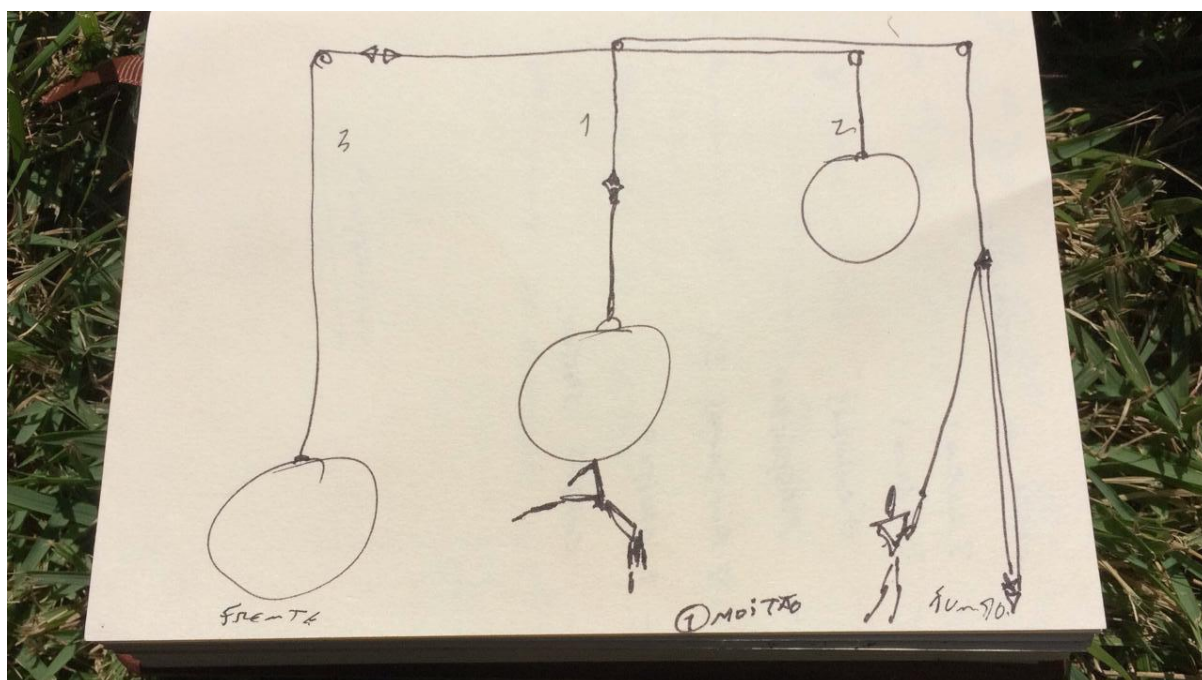


Imagem 5 – Desenho da segunda (e final) proposta para as liras

Mostramos o que já criamos. Mari falou que o que assistiu a levou para outro lugar. Falou de investigar o mito de Selene, e de São Jorge, da lua, que eu sou muito lua. Para mim foi muito curioso: num primeiro momento eu penso que não é isso que eu quero com a criação, mas é interessante perceber que o como eu me movimenteí, o que eu criei e mostrei, a leva

para outro lugar de imagens (Anotação do diário de bordo do processo criativo, 2019).

No mesmo livro de Stephen Hawking, há menções a outra imagem relacionada ao tempo que foi levada ao ensaio para exploração de movimentação: a do *buraco negro*, que pode ser gerado pela contração de uma estrela em extinção, que colapsa a sua própria gravidade. Foram compostas novas propostas de cenas, que junto das outras compuseram uma lista a partir da qual eu e Zuza verticalizamos as investigações, mantendo sempre a abertura para novas ideias. Uma passagem que mostra essa disponibilidade é a do ensaio do dia 11 de outubro de 2019, na qual explorava segurar a lira central com uma mão e a corda do moitão com a outra:

Eu também subi o Zuza na lira no moitão, como quem força a tirá-lo do chão. Foi bacana! Inverte a relação comum, de que é ele no moitão e eu na lira. Fiz o contrapeso no moitão com ele na lira, e vice-versa. Depois experimentei segurar uma mão na lira e outra na corda do moitão, pendulando entre elas, prendendo meu pé na corda e enrolando. Tentando fazer isso eu caí, e o Zuza gostou (Anotação do diário da Milena, 11/10/2019).

Zuza gosta de trabalhar criativamente experimentando corporalmente e também desenhando: diversos foram os momentos em que ele visualizou imagens que imaginou serem interessantes para compor as cenas, desenhou-as e as experimentamos nos ensaios. Por vezes a ordem se alterava: ele observava o que eu dançava e desenhava. Fato é que essas ilustrações permearam fortemente o processo criativo, ajudando-nos a organizar as cenas e as partituras de movimentação.

No final de 2019, chegamos a uma lista de propostas de cenas que envolviam coreografias e jogos cênicos, e que foram aprofundadas no ano de



Imagem 6 – Desenho do diário do Zuza

2020. A partir delas foram exploradas movimentações e composições cênicas que propunham diferentes percepções do tempo, no que se refere a ele passar mais lenta ou rapidamente, o estar presente no tempo presente:

- Dança no chão, o cíclico e o rebobinar;
- Lira baixa, sem as mãos e pêndulo;
- Dança do buraco negro;
- Lira alta, sequência acrobática e pêndulo;
- Pêndulo cônico com a lira central e moitão;
- Pêndulo diagonal da lira com jogo do 4, 3, 2, 1;
- Pêndulo diagonal da lira com jogo do espelho;
- Dança do g-0 nas liras-gangorra;
- Movimentação em forma de DNA entre as três liras;
- Lira central e moitão;
- Conexão das três liras por uma pessoa;
- Milena e Zuza no chão juntos;
- Milena e Zuza na lira central juntos.



Imagem 7 – O palco com liras instaladas no NanoCirco

Mantive um caderno que serve como diário do processo criativo e Zuza, igualmente, faz um diário dele próprio, e ambos serviram para registro dos ensaios e também para anotar ideias e referências. A escrita nesse material aconteceu de forma livre, incluindo desenhos, palavras, colagens, ou quaisquer outras possibilidades que cada um dos intérpretes-criadores acreditasse serem necessárias e proveitosas.

Uma série de imagens permeavam nosso imaginário, e davam inspirações para as cenas em desenvolvimento. O plano era esse: trabalhar em cima dos jogos desenvolvidos, dando corpo a eles, para que construíssem sentidos. Trabalhamos bastante nesse caminho até março de 2020.

A chegada da pandemia de COVID-19 e os consequentes protocolos de isolamento social bagunçaram toda a nossa rotina. Não tínhamos mais acesso às salas da Unicamp, somente ao NanoCirco. Os trabalhos que o Zuza realiza ficaram com horários instáveis, e isso soma-se às adaptações que tiveram de ser feitas para o sistema remoto. Tudo isso refletiu também no campo financeiro: o NanoCirco suspendeu suas atividades, o que levou suas entradas financeiras a zero, e o outro emprego sofreu redução da carga horária, e consequente redução salarial. Surgiu então a necessidade de levantar outras possibilidades de entradas, sem contar o desânimo que essa situação toda gerou. Os ensaios foram comprometidos, pois não estávamos conseguindo estabelecer horários rotineiros.

Outra grande questão foi: seguiremos criando um espetáculo, na expectativa de ser apreciado presencialmente, ou tentaremos criar uma performance para vídeo? Essa pergunta atravessou vários aspectos da pesquisa: o próprio processo criativo, que se propunha a criar um espetáculo, entrou em cheque, porque era de nossa vontade criar algo presencial. Além do mais, cogitar qualquer outro formato demandaria um processo muito diferente, uma vez que o suporte onde a obra existiria provavelmente seria virtual, o que levaria a uma criação para vídeo, completamente diferente de para o palco/picadeiro, com o olho no olho. Outras possibilidades foram arranjadas por muitos artistas, que têm criado o que se chama de teatro-online, teatro digital, teatro *drive-in*, dentre tantos outros. Seriam esses caminhos possíveis, necessários e queridos para esse processo criativo? O que mudaria? Foram questões novas, não previstas no projeto inicial, que começaram a surgir e que se fizeram sentir por longos meses, porém que, ao mesmo tempo em que colocavam “entraves” para a prática, dialogavam intimamente com o conceito de modo de endereçamento.

A pergunta ganhou outra dimensão quando passamos a pensar no propósito da pesquisa: uma análise no campo das *artes presenciais*. E por presença, aqui, se entende o que compartilha o mesmo espaço físico, o mesmo ar, o lugar onde se pode assistir uma peça junto de outras pessoas e ser tocado também pela presença e apreciação delas daquilo que todos assistem em comum, seja na rua, na lona, na

sala de espetáculo... O ambiente virtual e a mediação por um computador não combinavam em nada com a obra que havia sido projetada. Mudar o que era para ser o processo criativo implicaria em mudar o escopo de toda a pesquisa, praticamente começá-la do zero, e em condições pandêmicas que inviabilizariam qualquer inferência sobre a análise. Eu teria que estudar como todos os parâmetros de análise acontecem dentro do ambiente virtual, que não é de minha expertise: dedico-me à dança e ao circo presenciais. Essas questões geraram certa paralisia por um tempo, que prefiro entender como uma pausa para a reflexão do momento vivido e para a tomada de decisões em conjunto com a orientadora e com o parceiro de cena e criação.

Em maio de 2020 retomamos os ensaios de fato, ainda sem decidir o que seria, afinal não tínhamos ideia do tempo que levaria até acabar o período de isolamento social e as restrições à reunião de pessoas. Buscamos nos adaptar para manter o processo criativo vivo. Percebemos uma dificuldade em criar uma rotina de trabalho, considerando que as outras tantas atividades que fazemos também sofreram alterações, e outras tantas novas entraram em cena. Notamos que é difícil manter-se treinando, com o corpo que consegue executar as ações físicas marcadas para as cenas, sem uma rotina: muda o tônus, a força, a flexibilidade, e a conexão com a aura da criação. Criar também exige treino.

Montamos o espaço do NanoCirco somente com três liras, e deixamos o espaço pronto para nossos ensaios. Seguimos com a rotina de alongamento, aquecimento, exploração das cenas e fechamento em conversa. Em setembro de 2020, compramos as três liras que são de fato do espetáculo, com o mesmo tamanho e massa. Isso mudou bastante as dinâmicas das movimentações que envolvem as liras laterais, conectadas no sistema de gangorra.

Neste momento, já estávamos mais certos de que queríamos mesmo criar para a presença compartilhada, mas ainda não sabíamos como e quando isso ia se dar. Já víamos algumas divulgações de apresentações que aconteceriam presencialmente de acordo com os protocolos vigentes no momento, propondo o distanciamento de cadeiras e obrigatoriedade do uso de máscaras. Ainda assim, estávamos apreensivos em propor que várias pessoas, mesmo distantes, estivessem a nos assistir no espaço do NanoCirco, que é também uma casa.

Em setembro, convidamos Rafael Montorfano para compor a trilha para o espetáculo. Ele é pianista e compositor, e já trabalhou com o grupo Ponte pra Lua

em criações anteriores. Ele acompanhou alguns ensaios naquele mês e foi nos apresentando propostas de sonoridades com o piano e um teclado controlador, gerando uma mistura de música que soa eletrônica com o som do piano. A camada musical gerou em mim relação diferente com as partituras de movimento: o movimento com a música construiu sentido no meu corpo e na cena, compôs os jogos e trouxe mais uma dimensão para a linha que traça as tensões do espetáculo, suas nuances em termos de “cena leve” ou “com tensão”. A música entra com uma camada sensível muito forte na proposta de relação com o público, pois faz gerar ressonâncias corporais na percepção, e sugere, junto do todo, leituras. As propostas feitas pelo Rafael foram precedidas de acompanhamentos dos ensaios somente para assistir, num momento em que ele se preocupou em imergir na proposta e no processo, compreendendo os caminhos por onde levavam o que se via em cena. Rafael é fundamental para que o espetáculo seja o que é; em diversos momentos se propôs a ser espectador que comenta, enunciou o que via e deu sugestões, compondo ativamente.

Outubro de 2020 foi um momento demarcado do processo: foi aquele em que precisei encontrar algum suporte/forma para mostrar o trabalho à banca examinadora no Exame de Qualificação. Frustrando o desejo inicial – de mostrar o trabalho ao vivo –, vi-me obrigada a submeter na forma de vídeo. Como não havia, até o momento, o desejo de criar um videodança – decisão que se preservou até o momento da defesa – o vídeo que submeti para exame foi apenas um registro, uma fotografia daquele momento, e não houve preocupação com relação a aspectos formais da captação dos áudios e imagens, e tampouco quanto à edição. Com duração de 12 minutos, o vídeo foi criado para substituir o que seria uma apresentação ao vivo, presencial – mas não substituiu de fato, na verdade, o que teria ocorrido no modo presencial. Esta é uma reflexão que teço e que, certamente, dialoga com a forma como muitos pesquisadores das artes presenciais viveram e estão vivendo neste momento: o remoto não substituirá o presencial, no sentido de que há diferenças do meio em que a ação artística acontece, proporcionando experiências diferentes. A gravação audiovisual difere-se das artes da cena enquanto coisa viva, que acontece efemeramente na frente do espectador, o que implica em diferentes aplicações do entendimento de presença. No campo das artes da cena, Josette Féral concebe o “efeito de presença” como “o sentimento de um espectador de que os corpos ou objetos percebidos por seus olhos (ou por seus

ouvidos) realmente estão ali, no mesmo espaço e no mesmo tempo nos quais ele se encontra, mesmo sabendo que eles estão ausentes” (FÉRAL, PERROT, 2012, p. 26). Considero importante deixar esta percepção registrada neste texto, nesta dissertação. E, ao contrário, o contexto da pandemia incluiu uma nova camada sobre modo de endereçamento: endereçar o trabalho de forma presencial ou remota? Esta se tornou uma questão latente e inquietante que se impôs e perturbou o processo durante mais meses do que eu gostaria.

O vídeo apresentado naquela ocasião foi fruto de uma edição minha, de recortes escolhidos de um vídeo corrido de um "passadão" (uma filmagem na íntegra, de um ponto de vista único), gravado por Tobias Rezende. Após uma seleção e montagem, o musicista Rafael Montorfano compôs uma trilha para o vídeo com ideias que já havia apresentado pessoalmente.

Recortei o vídeo para mostrar trechos que julguei interessantes de assistir, que mostram os jogos e movimentações que criamos, e busquei encadear de modo que não ficasse monótono. Isso porque as movimentações ainda estavam em um andamento/velocidade meio constante, sem curva, o que pode levar à monotonia. A música, no entanto, criou uma curva no vídeo, dando intenção e intensidade aos jogos.

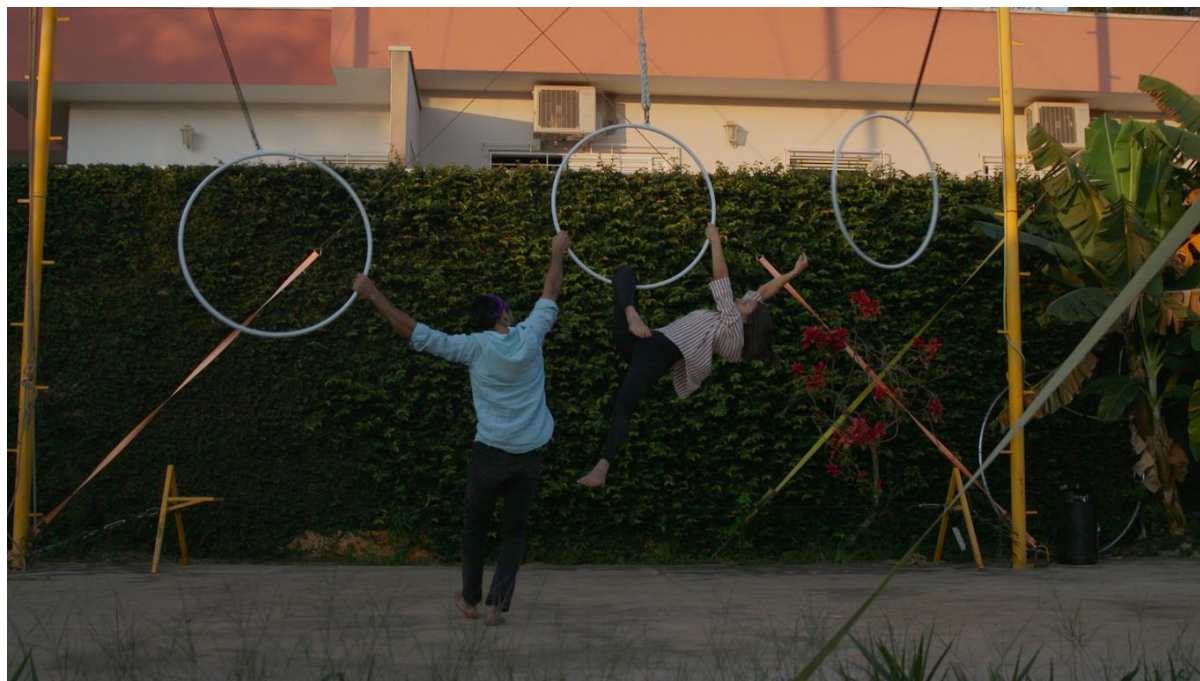


Imagem 8 – Ensaio para a qualificação

No vídeo é possível ver partes do NanoCirco: o muro de hera, parte da horta, as cadeiras empilhadas e cobertas, o arame ao fundo, as bananeiras, a planta com folhas vermelhas, os cabos de aço e traves que estruturam o circo, assim como fitas e catracas, parte da casa da vizinha... tudo isso numa luminosidade natural de fim de tarde. Quando assistido presencialmente, não há o recorte do plano feito pela câmera, o que permite ver e sentir outras coisas do espaço. Este é um ponto que me permitiu articular os conceitos de modo de endereçamento estudados e apresentados no capítulo 1 com a prática da criação: pensar um trabalho cênico para apresentação ao vivo e para apresentação por vídeo demanda escolhas que precisam ser definidas logo no início do processo e que nem sempre são intercambiáveis. Ainda que som ou imagem possam ser transmitidos por vídeo – a despeito de, mesmo nesses casos, as perdas serem enormes –, não existe tecnologia que possibilite a público perceber odores, temperatura, o próprio clima (úmido ou seco) na pele ou pequenos sons locais (grilos, cigarras) baixos demais para serem captados pela câmera de que dispúnhamos, e a experiência de assistir a um espetáculo de dança envolve todas essas camadas de imersão, e muitas outras.

Royona Mitra (2016) explica que a imersão pode ser experienciada na configuração do teatro convencional, “onde o visual e o audível são os principais meios para o espectador” (MITRA, 2016, p. 93)²⁵. A autora constrói a argumentação contrapondo a afirmação de que teatro imersivo só acontece quando é interativo com o espectador, estando este no mesmo espaço físico em que acontecem as ações cênicas, envolvendo outros sentidos além da audição e da visão. Explica que existem diversas maneiras de acessar espetáculos que dizem respeito às sensações físicas que eles proporcionam, bem como de seus discursos: “suas experiências [do espectador] de uma performance transpiram entre o reconhecimento dos códigos da performance, seus espelhamentos neurais da mesma, mediadas e contextualizadas pelos seus conhecimentos em seus corpos dos temas da performance” (MITRA, 2016, p. 94, tradução livre)²⁶. Um exemplo dado é do espetáculo “Desh”, de Akram Khan, que acontece no espaço do palco

²⁵ No original, “[...] where the visual and the aural are the key means to spectating” (MITRA, 2016, p. 93).

²⁶ No original, “[...] their experience of a performance transpires between the recognition of performance codes, their neuronal mirroring of the same, mediated and contextualised by their embodied knowledge of the themes of the performance” (MITRA, 2016, p. 94).

italiano, no qual Khan trata de suas vivências sendo uma pessoa de origem britânica e de Bangladesh e que vive em Londres, e utiliza de textos em Bengali. A autora conta que:

Aqui, a experiência opera na interface entre nossa própria consciência e conhecimento vivido das lutas que caracterizam interações intergeracionais entre sujeitos diaspóricos, e a história de Khan. Isso nos mantém ativos e constantemente (re)negociando nosso conhecimento. Nós estamos simultaneamente absorvidos na história de Khan, enquanto re-acessando nossos próprios preconceitos e consciência através de interações próximas com ele. Nós estamos imersos (MITRA, 2016, p. 96, tradução livre)²⁷.

O plano do vídeo priorizou, antes, mostrar as movimentações, e não outros aspectos do espaço e outros ângulos pelos quais se poderia assistir, por exemplo.

O som da trilha traz um clima “artificial” que contrasta com o verde-natureza do NanoCirco. Na composição do vídeo, tiveram o efeito de sugerir um deslocamento do real, uma ideia artificial do espaço fora da Terra, que associa com as imagens do espaço e do tempo descritas por Hawking. Talvez por causa das músicas de filmes de ficção científica? Talvez... As músicas também sugerem tensões, que são vividas em cena entre nós e com os aparelhos.

Com o Exame de Qualificação, decidimos que a criação seria para um espetáculo presencial. Não teria sentido ser de outra maneira, ainda que diversas mudanças referentes a atividades presenciais tenham se tornado necessárias para atender a protocolos sanitários. Estes foram, inclusive, dinamicamente alterados, especialmente nas fases iniciais da pandemia, quando o Governo do Estado de São Paulo estava ainda elaborando os planos de contingenciamento e de posterior retorno. Desde agosto de 2020 até fevereiro de 2021, o governo caminhou no sentido da flexibilização das regras, passando a permitir reuniões de pessoas em diferentes ambientes e horários determinados por faixas de cores (sendo vermelha a mais rígida e azul para o momento sem qualquer restrição).

Pensávamos que as regras deveriam ser muito mais restritivas às circulações de pessoas, considerando o grande número de infecções e mortes por COVID-19, e esperávamos uma proposta eficiente vinda dos governos federal, estadual e municipal que proporcionasse segurança, especialmente financeira, para que todas

²⁷ No original, “Here, experience operates at the interface between our own internalized awareness and lived knowledge of the struggles that characterize intergenerational interactions between diasporic subjects, and Khan’s story. This keeps us active and constantly (re)negotiating our knowledge. We are simultaneously absorbed in Khan’s story, while reassessing our own preconceptions and awareness through close interactions with it. We are immersed” (MITRA, 2016, p. 96).

as pessoas pudessem ficar sadias em suas casas, ocupando-se somente da manutenção de suas vidas e de suas famílias no que é do cotidiano. Sabe-se, no entanto, no momento em que escrevo este texto, que o auxílio emergencial proposto para os brasileiros foi insuficiente para que isso acontecesse, e a maior parte da população com trabalho formal teve sua jornada de trabalho e salários reduzidos, e tiveram que sair de suas casas para trabalhar, aumentando a exposição²⁸. Soma-se a este fato que os protocolos passaram a permitir o funcionamento de estabelecimentos como shoppings e bares, que geraram aglomerações muito maiores de pessoas, comparado ao que aconteceria no NanoCirco. No entanto, decisões desta natureza são interligadas, e o fato de haver pessoas circulando nos ambientes públicos por razões de subsistência gerou uma instabilidade enorme para as decisões da pesquisa e do processo criativo, em si. "Ainda que os governos permitam, devo ser causadora de aglomerações?". As decisões do poder público imputaram, em muitos momentos, aos cidadãos a tomada deste tipo de decisão. Nesta pesquisa, em particular, por tratar justamente de modos de endereçamento, essas indefinições tiveram impacto frontal no próprio processo de trabalho.

O plano para os ensaios abertos, que inicialmente era de reunir grupos de cerca de vinte pessoas, passou a ser para no máximo quatro pessoas por grupo. Todas estariam com máscaras, com cadeiras distanciadas no espaço aberto do NanoCirco, que tem livre circulação de ar. Foi essa a decisão que nos tirou do marasmo na criação: agora sabíamos de fato o que queríamos e poderíamos fazer. Ainda que os protocolos mudassem, estávamos planejando algo com maior distanciamento e com menos pessoas do que as regras mais rígidas vigentes. O número menor de espectadores, por outro lado, tem influência na recepção, assim como a distância entre as pessoas. Essa diferença acabou sendo tratada como uma nova camada na análise, na nova configuração do presencial possível.

As condições impostas pela pandemia fizeram artistas do mundo inteiro pensarem em adaptações, especialmente para as circunstâncias que envolvem a reunião de pessoas, como a apresentação de um espetáculo. Vale dizer que é comum, fora de um período de isolamento social, que apresentações de grupos que

²⁸ O Auxílio Emergencial foi um benefício financeiro destinado aos trabalhadores informais, microempreendedores individuais (MEI), autônomos e desempregados pelo Governo Federal em 2020, constituído de três parcelas no valor de R\$ 600,00, valor bastante abaixo do salário mínimo nominal vigente de R\$ 1100,00 (MP 1.021/20) e do salário mínimo necessário calculado pelo DIEESE no valor de R\$ 5304,90 para 2020.

não são famosos não reúnam muitas pessoas, o que não torna o trabalho dessas pessoas menos relevante. Com o distanciamento, não tem sentido qualquer cobrança de alcance de grande número de espectadores que implique em aglomeração. Fora isso, há uma enorme potência de afetos proposta com esta intimidade.

Essa percepção acontece em *MÚTUO*. O espaço do NanoCirco, por si só, permite a apresentação para um número de cerca de 100 pessoas, que é considerado pequeno frente ao número de cadeiras em teatros e da possibilidade de reunião de pessoas em praças e outros grandes picadeiros. A intimidade proporcionada pela proximidade física da área dedicada à cena acontece, e é potencializada pelo número reduzido de espectadores presente em cada sessão. Essa configuração foi adotada para dar seguimento à proposta presencial do espetáculo.

mover as metáforas e encadeá-las
no corpo, no som, no espaço, no tempo
e sugerir belezas a compartilhar
(Anotação do diário da Milena, 23/11/2020).

Em momentos anteriores do processo criativo, contamos com a presença de outros amigos artistas parceiros em ensaios que, com sua generosidade e disponibilidade, apresentaram suas leituras do que viam: Andreia Yonashiro, Marcius Lindner, Rafael Barzagli, Kuarahy Fellipe, Tatiana Benone, Carolina Gasquez, Rosana Baptistella, e a orientadora Mariana Andraus. Esses encontros anteriores aos ensaios abertos nos proporcionaram olhares ao longo do processo que nos deram parâmetros do que se via em cena, sugestões de exercícios e maneiras de movimentar o corpo e as composições do que se vê em cena.

Essas pessoas contribuíram com suas leituras e entendimentos e foi também a partir da visão delas e do Rafael, este mais frequentemente, que Zuza e eu percebemos que não podíamos ignorar o fato de sermos um homem e uma mulher em cena. A maneira que construímos a ordem das cenas estava sugerindo uma relação abusiva entre duas pessoas, ou ainda uma colocação da mulher num lugar de fragilidade, que precisa ser protegida e suportada pelo homem, numa construção machista. Não era nosso interesse inicial tratar de um relacionamento desse tipo enquanto um tema para o espetáculo, e estávamos trabalhando nas imagens das setas do tempo descritas por Stephen Hawking. Mas as nossas trajetórias no

espaço-tempo das cenas levavam as imaginações para outros lugares. Isso é, de certa maneira, a obra se mostrando como ela é, o espetáculo mostrando o que ele precisa, e foi a partir dessas leituras que assumimos que não iríamos ignorar essas leituras e escolhemos reformular o que fosse necessário para que uma relação de cumplicidade fosse estabelecida entre aqueles que estão em cena, um relacionamento de suporte e companheirismo.

Foi a partir dessa ideia que nomeamos *MÚTUO*. Em determinado momento da pesquisa, precisei enviar um relatório de pesquisa para a FAPESP. Então Mariana apontou a necessidade e urgência de “nomear o bebê”. Eu e Zuza fomos um dia à tarde debaixo da lona do NanoCirco e combinamos que não sairíamos de lá enquanto não decidíssemos o nome do espetáculo. Arrumamos o espaço da maneira que é nas cenas, posicionamos as liras e andamos pelo espaço enquanto trocávamos ideias.

Nesse momento, pensamos muito na relação que queríamos sugerir. Sabíamos da importância que o nome de um espetáculo tem para sugerir pontos de vista aos espectadores. É uma decisão de muita responsabilidade e que requer muito cuidado e atenção; é uma maneira de se apresentar ao mundo. “Cúmplice” foi uma palavra que recorrentemente apareceu, mas ela não nos agradava porque também sugere a cumplicidade em momentos negativos, uma parceria para algo que pode provocar um mal. Passeamos por entre vários sinônimos, outras expressões, e entendemos que a mutualidade sugeria um equilibrar de forças de suporte um ao outro, sem ofuscar cada uma das pessoas envolvidas nessa relação. Pelo contrário, dar suporte para que cada um se desenvolva e brilhe. *MÚTUO* é a síntese dessas escolhas. Apresentamos o nome que escolhemos para o Rafael e para Mariana e eles demonstraram bastante agrado. *O nomear se revelou, enfim, um modo de endereçar.*

Brincar com a corda escancara a estrutura
E pode evidenciar a cumplicidade
(Anotação do diário da Milena, 05/02/2021).

Uma das coisas que aconteceu durante o processo criativo foi o aparecimento e o desenvolvimento de algumas lesões tanto em mim quanto no

Zuza. Em 2018, ele luxou um ombro e estava em processo de recuperação desde então, e no final de 2020 ele luxou o outro ombro. No meio de 2020, eu desenvolvi uma lesão no punho esquerdo, o que limitava a minha amplitude articular do punho e minha força.

Essas lesões impactaram diretamente o processo criativo que estava sendo desenvolvido com movimentações corporais que envolviam a suspensão pelas mãos e braços, com as liras, e também algumas partituras de movimentação no chão que envolviam apoio sobre as mãos. Eram trechos das cenas que já estavam bastante desenvolvidas e que faziam muito sentido – já eram o espetáculo. Não havia um sentido ou vontade de adaptar as movimentações e as cenas para outras. Na verdade, entendemos que o espetáculo seria outro se isso acontecesse, uma vez que percebemos que as cenas estavam ancoradas em jogos relacionais entre nós: Zuza, liras e eu. Isso envolve uma fisicalidade específica, que é virtuosa em alguns aspectos que envolvem dificuldade técnica de execução. Devido a essas lesões, foi necessário realizar algumas pausas nos ensaios que eram pautados na fisicalidade. E então esses encontros foram direcionados para outras necessidades do espetáculo que não envolviam diretamente a movimentação física do corpo: voltamos às referências iniciais de imagens, intensificamos o diálogo com o compositor da trilha sonora, Rafael Montorfano, e começamos a investigar o que seria nosso figurino – quais são as cores e texturas? Qual o título desse espetáculo?

Em relação à escolha de não adaptação de movimentações por causa das lesões, evoco o pensamento desenvolvido por Preta (2019) em sua tese de doutorado sobre o como o espetáculo aponta suas próprias necessidades, o que ele quer para si para sua própria construção, e assim não é somente pautado pela vontade do artista.

Ao se retirar da obra, o artista dá lugar aos conceitos expressivos que uma obra solicita. Por serem forças externas ao criador, ou seja, não tanto autorais quanto forças solicitadas pelas energias mobilizadas pelo próprio trabalho em questão, as criações são mais passíveis de criarem diferença, uma vez que o contexto atual pede por uma lógica do coletivo e não favorece pulsões individuais, ou inspiradas numa necessidade expressiva de fundo autoral.

A produção de sentidos num trabalho de dança conecta-se, dessa forma, mais a um estado de presença e da criação conjunta desses estados junto ao público, do que a uma produção de sentido atrelada a um desejo do artista de se expressar. Seguindo esse raciocínio, podemos sugerir que quanto mais o artista está ausente de sua obra, é o corpo do signo que age.

A ausência aqui está inversamente conectada ao nível de “pessoalidade” do artista com a obra, ou seja, do quanto o artista foi capaz de se despersonalizar em função da produção de sentido de determinado trabalho (PRETA, 2019, p. 96).

Quando a autora se refere à ausência voluntária do artista, não ignora que as suas vontades sejam parte do processo criativo. Entretanto, destaca que os sentidos vão sendo construídos e sugeridos pela própria obra no decorrer de sua construção, e que é importante que o artista tenha a atenção e a sensibilidade de perceber o que a cena pede para sua composição, o que vai além da sua vontade individual, especialmente em processos improvisacionais – mas não só. Em *MÚTUO*, percebemos que o espetáculo não seria o mesmo se escolhêssemos adaptar movimentações, e por isso focamos na nossa recuperação para poder realizá-lo como ele é. *Descobri que lesões apresentam bifurcações: ou paramos para tratá-las, ou elas serão, surpreendentemente, também um modo de endereçar.*

Em diversos momentos, Zuza e eu percebemos a necessidade de elaborar listas de tarefas que envolviam aquelas ligadas aos ensaios e preparações de cenas e aquelas que se referiam a atividades de produção: preparação do espaço, contatar pessoas, fazer a aquisição e manutenção de materiais... Essa necessidade surgia tanto para organizar e dividir tarefas quanto para agilizá-las, especialmente nos momentos em que estávamos com dificuldades de manter o ritmo semanal dos nossos encontros devido a demandas diversas da vida – de trabalho, de família, dentre outras.

A escolha do figurino foi um processo que durou algum tempo, e aconteceu efetivamente no início de 2021. Sabíamos que existiam algumas necessidades técnicas para eles: para fazer as acrobacias e figuras na lira é preciso que algumas partes do corpo estejam protegidas do atrito com a corda ou com a barra de ferro para mais conforto e segurança. O mesmo pode ser mencionado em relação às movimentações no chão, que no NanoCirco é de cimento queimado. Zuza também levantou as necessidades de mobilidade que o figurino deveria permitir: nesse sentido foi preciso excluir quaisquer possibilidades de tecidos esvoaçantes ou muitos soltos que poderiam enroscar na lira ou de tecidos com pouca elasticidade.

Havia também a busca por roupas resistentes a atritos, precisando os tecidos serem fortes, resistentes e flexíveis simultaneamente. A partir destas necessidades, passamos a pensar em cores e texturas e também na composição como todo que acontece na cena.

Neste momento já tínhamos em mente os sentidos que intencionamos com *MÚTUO*, e que também tem direta relação com a escolha desse título. Queríamos sugerir uma parceria, intimidade, o real próximo, e por isso decidimos por figurinos que se alinham com roupas cotidianas, compostos por blusa e calça. Optamos por uma paleta de cores que é forte, mas não tão vibrante nem brilhosa. O figurino que usei é amarelo e verde e o do Zuza, vinho e marrom. Percebemos que essa paleta de cores combinava com as cores do espaço do NanoCirco, que tem o chão cinza do cimento queimado, as gramas e o muro de hera verdes, o céu azul com a iluminação do final da tarde de outono de Campinas, que é sem nuvens, e que pinta o espaço todo de dourado nessa época do ano. Essas cores sugerem, no nosso olhar, um aconchego junto das texturas que estão as roupas, que são levemente soltas, de algodão e de veludo, com textura canelada nas blusas. Optamos também por não usar maquiagens – ou caso decidíssemos por ela seria algo também bastante cotidiano, sem muitas cores adicionais além das próprias cores das nossas peles. Essa escolha também foi devido à proximidade que o público tem dos artistas em cena: pensamos que, quanto maior a distância e dependendo das propostas de espetáculo, outras maquiagens mais intensas fariam mais sentido, mas não para *MÚTUO*. Então escolhemos as cores e modelos de roupas de cada um dos figurinos e os compramos pela internet como roupas prontas, que não foram confeccionadas especialmente para o espetáculo, o que não seria tão viável devido ao tempo que tivemos entre essa escolha e os ensaios abertos. Mas que foi também uma escolha que funcionou pela própria ideia cotidiana. *Escolher roupas, cores, texturas... também faz parte do endereço.*

Outra escolha importante foi a do horário em que aconteceram os ensaios abertos: uma vez que o NanoCirco é um espaço aberto, não é possível ter um controle total da iluminação. Ainda que decidíssemos fazer no período da noite, interferências da luz da rua ou das casas vizinhas aconteceriam. Decidimos que o

horário seria no final da tarde: observamos durante alguns dias qual o momento adequado, e então marcamos no intervalo entre as quatro e cinco horas da tarde em dias do final de abril e começo de maio de 2021, outono campineiro, em que o ambiente se pinta inteiro de dourado com a iluminação do sol algumas horas antes de se pôr. Esse momento de luz criou um ambiente quente e acolhedor, diferente das noites desse mesmo período do ano que em geral costuma ventar e são frias.

Uma vez escolhido o período do ano e o momento específico do dia em que aconteceriam os ensaios abertos, escolhemos as datas. Priorizamos os finais de semana pela disponibilidade mútua dos convidados, minha, do Zuza e do Rafael. Definidas as datas, Zuza e eu elaboramos um cronograma de ensaios que propunha uma intensificação gradual, a fim de “dar corpo”: percebemos que era necessário um condicionamento de força, de fôlego, para realizar toda a partitura cênica que elaboramos. Para isso, esse cronograma contou com ensaios das cenas e com séries de treinamento funcional, e foram essenciais para que a concretização acontecesse. *Escolher o dia, a hora, a estação do ano... endereçar.*

A participação do Rafael na criação do espetáculo foi além da composição de uma trilha. Ele participou de diversos ensaios semanalmente. Nesses encontros ele assistia as cenas que eu e Zuza criamos e conversávamos sobre elas. Dávamos as referências que pensamos para as músicas, as sonoridades e intenções que desejávamos e imaginávamos. Rafael apresentava as leituras que estavam sendo sugeridas com as cenas e os encadeamentos entre elas que propusemos. Com seu olhar atento e sensível, fazia sugestões de movimentações e intenções que refletiam no que se vê e no que se ouve. *MÚTUO* é um espetáculo que foi criado por nós três, cada um com sua expertise de áreas de trabalho artístico. E aqui a relação com a música evidencia a intimidade mútua desse processo: o som proposto pelo Rafael foi inspirado pelo que acompanhou nos primeiros ensaios e as referências apresentadas, seguido de alterações nas movimentações estimuladas pelo meu contato e de Zuza com a trilha, e posteriormente conversávamos sobre o que os três percebiam, e nova elaboração de música e movimento acontecia. Esse jogo mútuo seguiu até os ensaios abertos, no intuito de compor as cenas de

maneira que agradasse os três envolvidos em sua composição e da criação da linha de tensão, da curva emotiva do espetáculo como um todo.

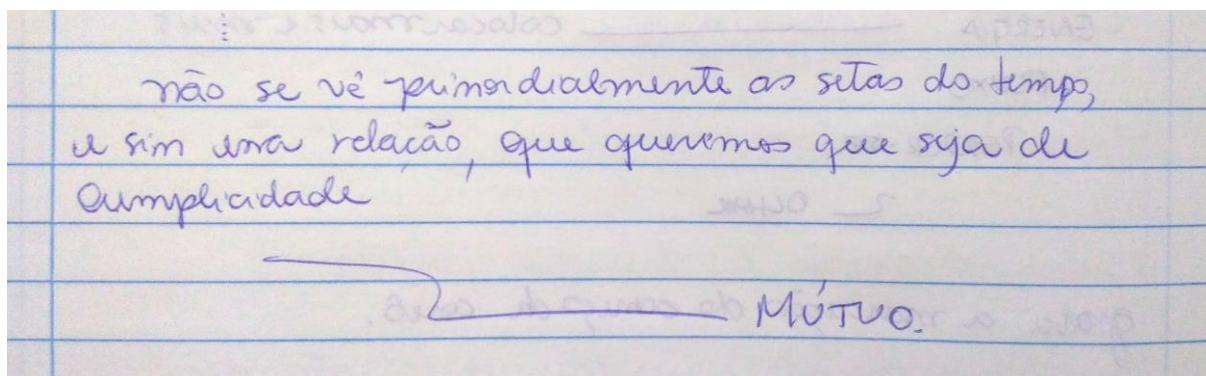


Imagem 9 – Diário de criação da Milena

MÚTUO, após todo o processo de entendimento do que apresenta efetivamente em cena e elaboração a partir dos jogos propostos, inicialmente motivados por imagens de setas do tempo, segue com sua estrutura em oito cenas – do ponto de vista dos três artistas que o criam, e que nomeamos de acordo com o que são as propostas de jogos e movimentações que se apresentam: duo, cromossomo, chão e lira baixa, pêndulo, espelho, pêndulo cônico, brincadeira e gangorra, lira alta.

ser levado pelo fluxo do tempo acelerado
 pausar, respirar, lembrar-se de si
 olhar, focar, direcionar energias
 e deleitar-se
 deleitar do tempo e do espaço
 estar e ser – *to be, être*

(Anotação do diário da Milena, 23/11/2020)

CAPÍTULO 3

Dramaturgias: o que é da comunicação, o que é da cena, o que é da dança, o que é do circo

Interlúdio: a trama produção-gestão-criação

A reflexão sobre o entrelaçamento do processo criativo com a maneira como é produzido o espetáculo se mostra pertinente nesta pesquisa porque muito diz das condições em que ela acontece, bem como das vontades dos artistas que também atuam em sua produção.

Heloisa Silva (2017), em sua pesquisa de doutorado, trata de características de produção e gestão teatral no contexto latino-americano, destacando a importância dos aspectos de produção na criação artística, em especial quando essas funções são exercidas pelas mesmas pessoas. Trata de grupos que não estão inscritos nos meios do teatro entendido por comercial ou que tem produções institucionalizadas, com distribuição em larga escala, e em que atores e atrizes, além de criar e atuar, trabalham na produção de seus grupos. Sugere “que a relação existente entre processo criativo e de produção define as práticas ideológicas deste tipo de fazer teatral” (SILVA, 2017, p. 59).

A necessidade da definição “*teatro menor*”, por Heloisa Silva, surgiu da necessidade de fazer um recorte dos grupos com os quais desenvolveu sua pesquisa de doutoramento. Ao se deparar com diversos termos, como *teatro alternativo* e *teatro não comercial*, percebeu que eles permeavam as escolhas, somado ao *teatro de grupo*, “vinculada a um formato de produção e gestão no qual a horizontalidade das relações seria uma premissa, bem como o desejo em realizar criações cênicas autorais e voltadas a pesquisas de linguagem e estéticas” (SILVA, 2017, p. 60). É apontado que esses artistas afirmavam que: o exercício das funções de produção estava conectado à autonomia criativa e viés crítico de seus trabalhos, e como a atividade de produção é integrante do processo criativo, não puramente organizacional. São ressaltadas as vontades dos grupos e como eles se identificam como parte essencial do recorte.

Dessa forma, estou refletindo acerca de um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades que estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. A busca por uma forma pessoal e autêntica de criação e relação com o público empurra tal fazer para o campo do experimental, da vanguarda, do alternativo e por isso, ainda que tal ato criativo gere produtos culturais, seu impulso não nasce do intuito de criar *um bom negócio* (SILVA, 2017, p. 62).

O termo "*menor*" é utilizado pela autora em associação ao entendimento de *literatura menor* por Deleuze e Guatarri, aquela que é feita por grupos não pertencentes a alguma hegemonia, e não tem relação com valorização ou desvalorização do teatro de um ponto de vista estético, poético ou epistemológico. Refere-se ao teatro feito por grupos em que as funções de gestão, produção e criação são exercidas pelas mesmas pessoas e pelas necessidades de fazer artísticos não vinculadas a obter algum prestígio entre pares ou corresponder a demandas externas de mercado. Silva aponta que o termo menor, explicado por Deleuze e Guatarri:

[...] já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu checo escreve em alemão, ou como um Usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto (DELEUZE, GUATTARI, 2003, pg. 41-42).

O teatro menor, desta forma, lida de forma diferente com os modos de produzir, o que mostra seu caráter político de se afirmar como é, com sua independência e exercício de diversas tarefas para sua existência, sem negar os sistemas oficiais de produção e gestão. Aponta-se que esse modo de existência não justifica que artistas não sejam devidamente remunerados pelos seus trabalhos, uma vez que se está inscrito no modo de produção capitalista:

Não estou propondo que o artista não mereça ou não deva receber remuneração por seu trabalho como forma de manter-se "puro" e fiel a seus princípios. A lógica do capitalismo tardio e a condição pós-autônoma da arte fazem entender a impossibilidade de colocar-se fora do mercado, das pressões econômicas e políticas. Tudo que se produz nesse estágio do capitalismo se transforma rapidamente em mercadoria. O artista que não está atento a essa dinâmica deixa, sem se dar conta, que seu trabalho seja apropriado e explorado por outros (muitas vezes pelo próprio Estado) (SILVA, 2017, p. 75).

Ao estabelecer os contornos dos grupos estudados na pesquisa, Heloisa Silva mostra a importância da autodefinição desses em conjunto das suas realidades de atuação para a análise. Os atores e atrizes apontam que o trabalho como produtores é necessário para a independência criativa evidenciando que não se pode separar as duas atividades enquanto atuantes no fazer cênico, indicando a importância de esse aspecto ser considerado numa análise, por não ter sentido analisar com um olhar de independência entre os dois âmbitos do trabalho artístico os espetáculos de um grupo que atua em diversas frentes simultaneamente.

Essa conceituação é importante porque ajuda a entender e nomear relações inscritas no processo criativo. É possível identificar similitudes entre o teatro menor e o que nos propusemos a criar nesta pesquisa. Primeiramente, somos os artistas criadores e também aqueles que se dedicam à gestão e produção do espetáculo. Esse processo criativo aconteceu por pura vontade artística, uma vez que o sustento dos artistas não está ligado ao espetáculo. Ainda que nós tenhamos vontade de apresentar *MÚTUO* em mostras e festivais, ou em outros espaços culturais, não muda o fato de que ele existe e vive independentemente desses circuitos. Mesmo assim, sabemos que estamos inscritos num meio artístico que é também esse, o que nos faz também desejosos de que esse espetáculo possa gerar dinheiro para a sua sobrevivência e para a remuneração dos trabalhos dos artistas-gestores-produtores nele envolvidos.

Esse modo de existência é a realidade do NanoCirco e do grupo de teatro Ponte pra Lua: todo o trabalho de gestão e produção do espaço NanoCirco é feito por seus professores e artistas, sendo o grupo Ponte pra Lua dedicado à produção teatral e o NanoCirco ao ensino e produção circense. É nesse contexto que se insere a criação de *MÚTUO*.

No lugar da ideia de criar demanda de consumo, o teatro menor busca promover espaços de encontro entre artista e público, nesse sentido preza muito mais pela intimidade que pela larga escala de vendas (difícilmente veremos obras de um teatro menor sendo apresentadas em estádios de futebol). O processo criativo desse fazer também tende a desrespeitar totalmente as regras de alta produtividade tão caras ao sistema industrial (SILVA, 2017a, p. 178).

Para uma análise dramatúrgica e de modo de endereçamento dessa criação, é de suma importância considerar esse contexto, a maneira e o meio em que se deu o processo criativo. As escolhas que foram feitas para o espetáculo estão intimamente ligadas com essas especificidades.

Se não nos preocuparmos com a dramaturgia, a dramaturgia tomará conta de nós. Nós produzimos significações, então é melhor ter consciência disso e, se não as dominarmos, que pelo menos construamos seus agenciamentos (GUTTMAN, 2010, p. 31).

Quis entender como as escolhas que se faz durante o processo criativo têm influência no momento da recepção do público. Entendi, ao longo da pesquisa, que há aspectos que se pode escolher e outros nem tanto. E que há diversos atravessamentos no interesse e na recepção de quem assiste para além do que se vê em cena. E toda essa complexidade compõe a dramaturgia, da maneira que ela é entendida aqui.

O modo de endereçamento mostra como um espetáculo/proposta cênica propõe a relação com o público ou com o espectador. Itania Gomes (2007) explica como pode acontecer essa análise dentro do contexto do telejornalismo: um programa constrói um modo de se relacionar com seu público através de formas e práticas comunicativas que, articuladas, compõem um *estilo*. Este está associado a um *gênero* televisivo, que pode ser entendido como uma estratégia de interação, uma das “formas reconhecidas socialmente a partir das quais se classifica um produto midiático” (GOMES, 2007, p. 19). Um exemplo: temos o gênero programa jornalístico, que pode ter seus subgêneros telejornal, programa de entrevistas etc. Há diversos programas que podem ser identificados como pertencentes a este gênero, mas cada programa específico elabora suas estratégias de interação individuais²⁹, relacionadas aos gêneros e que atualizam o entendimento destes a cada novo produto criado.

O gênero televisivo, no entanto, é algo da ordem da virtualidade (Bastos, 2004, p. 67), ou seja, não podemos encontrar por aí um exemplar puro de um gênero. Como virtualidade, entretanto, o gênero encontra sua realização em programas específicos e, no sentido que adotamos aqui, nos modos de endereçamento que cada programa constrói na relação com os receptores (GOMES, 2007, p. 20).

A autora aponta ainda que analisar o modo de endereçamento considerando o gênero televisivo é reconhecer que “o receptor orienta sua interação com o programa e com o meio de comunicação de acordo com as expectativas geradas pelo próprio reconhecimento do gênero” (GOMES, 2007, p. 19). E ainda que esse

²⁹ Para análises aprofundadas em programas específicos, veja o livro “Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo” (EDUFBA, 2011).

olhar permite o entendimento histórico dessas práticas, ou seja, como historicamente têm sido propostas as interações com o espectador por diversos programas que se enquadram num gênero.

No caso das artes da cena, é muito difícil falar em gêneros, num momento em que se vê tantas nomenclaturas diferentes – muitas delas inventadas pelo próprio artista ou emprestadas de ciências sociais –, novas funções em fichas técnicas, reinvenções pandêmicas, etc., tanto no circo quanto na dança. Esses gêneros poderiam ser o circo tradicional, o cabaré, o malabarismo nos semáforos? O balé de repertório, o teatro imersivo? Não existe ainda na área de dança um consenso sobre o que seriam gêneros; então, o exemplo de Gomes nos ajuda somente até certo ponto. Poderíamos pensar, talvez, em uma analogia entre *estilo* e espetáculo, considerado como experiência única, específica, e olhar para sua dramaturgia (e tudo o que a ela está ligado) para ver como ela compõe esse estilo, essa maneira de propor uma relação com quem assiste.

Mariana Souto aponta que, para uma análise que considere a complexidade envolvida num filme, é necessário considerar aspectos formais de sua estrutura (capacidades do dispositivo cinema na construção de imagens) e também “os atravessamentos sociais, culturais e históricos que o interpelam – práticas de produção, contexto, constrangimentos industriais e audiência, entre outros fatores” (SOUTO, 2009, p. 2). A pesquisadora indica ainda que as “correlações com momento histórico, pareceres de críticas especializadas e comentários de espectadores só têm a enriquecer, ampliar e complexificar este estudo” (SOUTO, 2009, p. 5).

Aqui, pode-se entender a dramaturgia para além da cena e consequentemente seu modo de endereçamento: se este é a construção de um estilo, de como a criação propõe sua interação, ela pode ser informada naqueles vários jeitos mencionados. Consequentemente, isso já é da dramaturgia da obra, pois compõe o modo como o diálogo e o contato acontecem, uma vez que informa (ou não informa) o que é esperado do espectador naquele espaço-tempo criado pelo espetáculo. Se a dramaturgia permeia o visível e o invisível do espetáculo, carrega consigo as estratégias de divulgação, o release, o título, o espaço, o tempo, as cenas... Tudo que atravessa a leitura do ato cênico permeia a dramaturgia, compondo-a. E essas todas são também estratégias de interação, de despertar interesse – maneiras de endereçar.

Acontece que o *modus operandi* de espetáculos tem suas novidades a cada nova criação, a cada novo lugar apresentado, cada nova circunstância, certamente, o que nos informa que a dramaturgia é algo vivo e que se renova a cada nova oportunidade. Mas ainda assim são criações a partir do vivido, do conhecido, seja afastando-se dele ou aproximando, com essa intenção ou não. Assim, torna-se importante saber olhar para isso nos processos criativos, e entender a importância desse *modus operandi* para a construção/estruturação daquela obra, e como ele está presente na história, carregado de sentidos e construindo visões para o mundo.

O modo de endereçamento está na dramaturgia, e ele diz da maneira como o espetáculo propõe sua comunicação/interação com o público. Relaciona-se principalmente com os aspectos que artistas criadores têm poder de escolher, mas certamente é atravessado por outros que envolvem o contexto da criação e apresentação, como entendimentos de mundo e questões relacionadas a mercado, por exemplo. A dramaturgia está no visível e no invisível do espetáculo (PAIS, 2012), pelo que constrói o imaginário em torno dele – como ele é apresentado ao mundo em termos de divulgação, premiação, crítica ou ausências destas, construindo expectativas e uma aura em torno da criação – e pelo o que se aprecia na hora do acontecimento cênico, fechando seu ciclo das experiências de quem assiste.

Gisela Dória aponta que, ainda que bailarinos construam as metáforas e poesia com seus corpos em diálogo com os outros elementos, o entendimento daquelas se completa no público. Para este, a tarefa de decodificação não é simples e o coloca num lugar desconfortável, “tira o público da sua posição confortável de espectador passivo e o coloca na complexa posição de parceiro na construção de sentido e significado da obra” (DÓRIA, 2013, p. 83). Acrescenta-se, assim, que a dramaturgia se finaliza na interlocução com o público, uma vez que é ele quem dialoga com a cena, construindo sentidos e atribuindo significados a esta. Uma vez que, aqui, busca-se olhar para o modo de endereçamento na dramaturgia, e esse assunto requer que se olhe para as artes aqui relacionadas como forma comunicativa, destaca-se a colocação de Henrique Rochelle Meneghini:

Essa necessidade do destinatário – o intérprete – da comunicação da linguagem da dança revela que a dança não pode ser estudada enquanto forma comunicativa sem a consideração do público e da necessidade de apresentação para um público. Mais ainda, revela que, assim como o público depende de que os artistas estejam no palco e se apresentem, os

artistas dependem de um público para a sua apresentação (MENEHINI, 2014, p. 127).

A compreensão que apresenta Ana Pais (2012) mostra que a dramaturgia é a cumplicidade estabelecida entre o visível e o invisível do espetáculo, entre os materiais cênicos apresentados e os que os une daquela maneira específica (entre a concepção e a concretização do espetáculo). São “relações de sentido que se estabelecem no tempo dando a ver o espetáculo no espaço” (PAIS, 2012, p. 95). Para Ana Pais, a dramaturgia, presente em todo espetáculo, estrutura e é um discurso, elaborado através daquela cumplicidade:

Podemos agora sustentar que qualquer ato performativo, qualquer espetáculo, é um discurso em permanente construção, constituído efêmera e unicamente num espaço (espaço cênico e edifício físico ou não), num tempo (duração do espetáculo) e numa situação de comunicação (entre quem fala/faz e quem ouve/vê), ou seja, perante um público. Se um ato performativo é discurso e se o modo como ele se dá a ver/ouvir/percepcionar ao público é aquilo a que chamamos dramaturgia, e se ela está inevitavelmente presente em todos os espetáculos, então o discurso performativo é também um discurso dramatúrgico. E o discurso dramatúrgico, posto que estabelece as relações de sentido do espetáculo, é o discurso da cumplicidade dos elementos estruturados (PAIS, 2012, p. 84).

A dramaturgia é uma camada invisível para o espectador, embora sua existência possa ser percebida na representação de um espetáculo, uma vez que atravessa desde as concepções do artista no processo criativo até as percepções do espectador. Existe, portanto, uma trama que sustenta o espetáculo como ele é, localizando-o espacial e temporalmente a cada apresentação, e que revela um discurso, que, segundo Pais, é dramatúrgico e performativo. Dessa forma, a dramaturgia se conecta a diversas outras áreas teórica e praticamente, como a encenação, a interpretação e a estética.

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado, ela só é perceptível por meio de uma concretização material visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; ela pertence à esfera da concepção do espetáculo, criando um discurso. Simultaneamente dramatúrgico e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. [...] a dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam, quer o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer a múltiplas leituras do espectador (PAIS, 2012, p. 78, grifo nosso).

Essa concepção é interessante para a pesquisa porque aponta que a

estrutura de um espetáculo – “como ele se dá a ver” –, toda a extensão invisível e as leituras do público são entendidas como dramaturgia. Contempla a reflexão sobre o modo de endereçamento pois evidencia como a dramaturgia é integrada por ele, que trata de como as criações artísticas constroem suas relações com seus espectadores a partir das escolhas feitas para sua composição, que abarcam pressupostos sobre seu possível público. É o outro estar no espetáculo, é a construção de um estilo e como ele propõe a relação/sugestão de interação com o outro que assiste. Esse outro completa o ciclo da dramaturgia no momento da recepção com suas percepções a partir do que assiste. Assim, inclui maneiras de como o espetáculo pode ser lido. “Filmes, como cartas, livros [...], são para alguém. Eles têm audiências intencionadas e imaginadas” (ELLSWORTH, 1997, p. 23, tradução própria)³⁰, e nesse sentido, espetáculos também são para alguém – trata-se de como a significação pode ser construída e lida.

Tudo o que atravessa a leitura do ato cênico permeia também a dramaturgia. Carrega consigo o processo criativo, as estratégias de divulgação, o espaço, o tempo, o financiamento, os públicos, o release, a escolha do título... São estratégias de despertar interesse, de interação, de guiar a percepção. O que disso pode ser escolhido por quem cria aqui entende-se como modo de endereçamento, ou como se escolhe interagir com quem assiste. O que se completa na leitura do público e que vai além do elegível é dramaturgia. Rosa Hercoles, em entrevista para Vanessa Macedo, aponta que

Um traço da contemporaneidade é esse leque de possibilidades de leituras que o artista abre para o público. Então, se a dramaturgia tem a ver com a relação composição da ação e a relação forma/sentido, e eu preciso da audiência, aquela minha ação depende do sentido que a audiência lhes dá. Então, de algum modo, o espectador está co-autorando a dramaturgia ali (MACEDO, 2016, p. 227).

MÚTUO carrega consigo as diversas especificidades em relação ao espaço onde foi criado e apresentado, sua produção e gestão do grupo envolvido, tratadas anteriormente. E, em seu processo criativo, evocam-se a dança e o circo, com algumas de suas técnicas presentes nos artistas e na cena. Cada uma dessas áreas tem características específicas que podem aproximá-las e distanciá-las, e que se presentificam num espetáculo como este.

³⁰ No original, “Films, like letters, books [...] are for someone. They have intended and imagined audiences” (ELLSWORTH, 1997, p. 23).

Mas quais as possíveis especificidades dos campos da dança e do circo? Decidi buscar em textos de pessoas que investigam esses assuntos em busca de entender possíveis enfoques dados em cada uma dessas artes para as composições de suas possíveis dramaturgias. Conforme aponta André Lepecki, a dramaturgia é um campo que atravessa tantos outros, e dessa maneira é possível ver atividade dramática em áreas que não são nem mesmo artísticas: “a tarefa da dramaturgia, que defino como uma ativação particular da sensibilidade, sensação, percepção e imaginação em direção aos processos de atualização do virtual sob a singularidade de um processo composicional e coletivo” (LEPECKI, 2016, p. 72).

No caso da dança, a dramaturgia decorre da aceitação de como todos os elementos (pessoais, corporais, objetivos, textuais, atmosféricos) poderão estar já criando eventos. É uma questão de compreender sua modulação, de escolher as qualidades adequadas ou inadequadas da peça porvir. A modulação de um gesto, a modulação de uma cor, a modulação de um poema, a modulação de um objeto, a modulação de uma fisicalidade ou cadência específica de um bailarino. Não há como tratar de todas essas modulações senão por meio de uma rigorosa errância. (LEPECKI, 2016, p. 72).

A dramaturgia é o trabalho sobre o trabalho. Quando Lepecki fala dessa errância, ele incorpora justamente aspectos que fogem por entre os dedos das escolhas feitas por aqueles que criam o espetáculo: a dramaturgia, com seus poderes de criações de sentidos num espaço-tempo, vai além do que se pode controlar, completando seu ciclo nas leituras de quem frui. Trabalho imaterial, virtual. O autor, ao tratar da atuação do dramaturgista a partir de suas experiências e as compartilhadas por outros, percebe que a presença do dramaturgista indica que a dança não se expressa somente por meios visuais, abrangendo um campo afetivo, político, criando uma aura e colocando tudo em relação. Aponta que a dramaturgia, nesse sentido, é do campo do virtual (no sentido trabalhado por Deleuze), e que antecipa futuros e remete a passados.

Paulo Caldas e Ernesto Gadelha destacam o poder da sugestão de sentidos da dramaturgia. Pode-se perceber que esse dimensionamento revela que não há – acredito que sequer há a intenção de – ter controle sobre todos os sentidos de leituras possíveis sobre uma obra. É um trabalho impossível por compreender a individualidade de cada espectador. Os sentidos são também construídos por quem assiste, por atravessamentos que não estão sob poder de escolha dos artistas. Por

isso, a dramaturgia não está completamente em nossas mãos. Pode indicar, no sentido construído aqui, o que vai além da escolha da equipe artística:

Mas se numa cena exposta aos olhares interpretadores dos espectadores tudo significa, nem sempre tudo significa intencionalmente ou como a equipe artística previu. O sentido emana da obra tanto quanto do olhar que se lança sobre ela: a dramaturgia pode, então, consistir num dimensionamento da abertura do sentido, reconhecimento e distinção entre os momentos em que o unívoco é necessário e aqueles nos quais podem, ao contrário, reinar o imprevisto e o enigma (CALDAS, GADELHA, 2016, p. 219).

Será possível notar, nas próximas páginas, que há aproximações nos entendimentos de dramaturgias nas danças e nos circos, especialmente no destaque dado ao corpo. Faço aqui o exercício de investigá-las separadamente para observar o que pessoas que pesquisam cada uma dessas áreas têm a dizer sobre elas especificamente, e como *MÚTUO* pode abarcar concepções de ambas. São aspectos que podem aproximar os olhares apresentados a seguir: a concepção de dramaturgia como interligada ao treinamento do artista (ALMEIDA, SCIALOM, 2019), a impossibilidade de restrição do que é um movimento de dança (KATZ, 2010), e a tendência à interdisciplinaridade e hibridismo de linguagens na contemporaneidade das duas artes (CRUZ, 2014; BEHRNDT, 2010; SILVA, 2011; OLIVEIRA, 2020).

1. Dramaturgias nas danças

As artes vivas têm, com efeito, a peculiaridade de dar a ver corpos – corpo do intérprete, corpo do manipulador – que, nas suas simples presenças, já abrem uma rede de significados, expectativas, signos e convenções históricas, culturais e sociais (BOUDIER, 2016, p. 85).

Verônica Fabrini e Melina Scialom (2019) contam que o termo dramaturgia vem se tornando presente nas discussões de dança no Brasil e no exterior nesse século XXI, e proporcionando abordagem enfocando o processo criativo. Esta lente direciona o olhar para o que é próprio da dança, que, segundo as autoras, está na fisicalidade dos dançarinos – no corpo. É também desse universo o treinamento, que constrói nesse corpo memórias de movimentações codificadas ou não que são

colocadas em jogo no processo criativo para a criação de sentidos.

A pesquisadora francesa Laurence Louppe (2010) explica que a criação em dança está diretamente ligada ao seu processo, ou seja, ao treino, às aulas e a preparação do bailarino. Para a autora, as aulas técnicas de dança já são um engajamento artístico em si, pois os trabalhos corporais implicam em estéticas particulares relacionadas a elas. Desta forma, passaremos a trabalhar com a perspectiva de que: se a dramaturgia na dança está ligada à criação, ela também está associada ao treino, ao processo, ao ensaio e aos corpos em movimento. Nesse contexto onde dramaturgia, criação e treino estão intimamente associados, Ana Carolina Mundim (2013) enfatiza que as aulas de dança tornam-se material significante no tecido de signos que devem ser articulados e organizados para dar sentido a obra, ou seja, sua dramaturgia. Assim, o trabalho técnico-criativo do artista influencia na criação da obra. Desse modo, aproximamo-nos do entendimento de que treinamento, criação e dramaturgia, em dança, estão interligados e iniciam no estúdio, no treinamento e na prática diária do performer (ALMEIDA, SCIALOM, 2019, p. 102).

As autoras conduziram uma investigação a partir das experiências com cinco diferentes artistas conduzindo práticas criativas corporais com alunos dos cursos de graduação em Artes Cênicas e Dança, e Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp, e concluem que “Essa experiência com diferentes abordagens de trabalho nos leva a entender que diferentes energias (ou organizações energéticas) significam diferentes dramaturgias do corpo” (ALMEIDA, SCIALOM, 2019, p. 108-109). Apontam a dramaturgia como uma manipulação da energia, incluindo o treinamento corporal do performer – o que é muito interessante quando se trata de processos criativos que envolvem múltiplas linguagens, como o presente caso, com circo e dança. O título desse tópico está no plural, “Dramaturgias nas danças”, por esse motivo: os diversos treinamentos implicam em diferentes dramaturgias possíveis. Assim, não há sentido em tratar aqui de dança no singular. São muitas, e em constante processo de transformação.

No processo de criação que é parte dessa pesquisa, é notável que os artistas têm históricos que passam por diversos tipos de treinamentos³¹, e que isso é trazido para a criação através das proposições de movimentações, de criações de cenas. Aponta-se uma característica multidisciplinar, portanto, num espetáculo de dança e circo, e o desafio de fazer uma análise que abarque essa especificidade.

Um pressuposto da proposta de Gilpin é que a dança está se movendo num campo cada vez mais interdisciplinar, e uma consideração mais cuidadosa deve ser dada aos desafios interpretativos e perceptivos que são incorporados por composições multidisciplinares em que o movimento ou o

³¹ Na introdução, apresento as minhas trajetórias de treinos e de Zuza.

corpo são protagonistas (BEHRNDT, 2010, p. 185, tradução livre)³².

Helena Katz (2010) afirma que o foco da dramaturgia é a ação, e que então, na dança, as ações são os passos e os gestos; neste conceito ainda é necessário ver como essas ações são apresentadas. Historicamente, a dança se pautava na lógica de outras linguagens para poder existir (temos por exemplo os balés românticos, cuja expressividade era garantida pelo uso da pantomima). Para ser uma arte autônoma, a dança tem que garantir a própria expressividade para ter a própria dramaturgia. Sendo assim, pensar a dramaturgia na dança como um ponto de vista é pensar que a “estruturação põe em cena uma certa visão de mundo” (KATZ, 2010, p. 166). Cabe então pensar que a cena da dança é composta pela coreografia, e que ela que compõe o pensamento da dança, garantindo sua independência em relação às outras linguagens. Não é possível, segundo Katz, limitar o que da cena é ou não é movimento de dança, como ela pontua em seu artigo: “Em países com a história do nosso, mestiços de partida, não faz muito sentido buscar pelas purezas anteriores às contaminações. Em dança, isso significa não optar pela descoberta e enunciação do “verdadeiro” e exclusivo movimento de dança” (KATZ, 2010, p. 167).

É preciso destacar que a dramaturgia na dança não está restrita a determinadas práticas ou estilos, mas que é notável, como afirma Synne Behrndt (2010), que “uma atenção mais formalizada à dramaturgia (muitas vezes na forma do dramaturgo) tem sido associada a práticas de dança que buscam incorporar investigações conceituais ou discursos críticos na prática” (BEHRNDT, 2010, p. 195, tradução livre)³³. A dramaturgia, ao entendê-la como o visível e o invisível e que é permeada pelo o que pode guiar o olhar do espectador, está presente em toda dança.

Para Sandra Corradini, na atualidade, temos diversas concepções dramatúrgicas em coexistência, próximo do entendimento de dramaturgia como um *conceito-hidra* proposto por Ana Pais (2012). É comum ler em suas múltiplas

³² No original, “One presupposition of Gilpin’s proposal is that dance is increasingly moving in a multidisciplinary field, and more careful consideration needs to be given to the interpretational and perceptual challenges that are embodied by multidisciplinary compositions where movement or the body is the protagonist” (BEHRNDT, 2010, p. 185).

³³ No original, “It would be misleading to claim that dramaturgy and dramaturgical processes belong exclusively to particular kinds of dance practices; however, the evidence is that more formalized attention to dramaturgy (often in the form of the dramaturg) has been linked to dance practices that seek to embed conceptual inquiries or critical discourses in the practice” (BEHRNDT, 2010, p. 195).

definições o que a dramaturgia se torna em diferentes processos criativos, o que é evidenciado na diversidade de nomenclaturas como dramaturgia do performer, do corpo, do espaço, do público, do movimento, etc. (DÓRIA, 2015). Cada processo de criação define “os princípios, as regras, bem como os elementos compositivos da dramaturgia” (CORRADINI, 2010, p. 54). Há, para a autora, o entendimento comum de que o foco da dramaturgia na dança está no *corpo*, nas suas possibilidades, na sua lógica e nas suas proposições.

Cada dramaturgia e estratégia compositiva tende a se instituir como uma nova experiência, sendo geralmente elaborada com base em experiências passadas, próprias do corpo propositivo e da história do campo em que este se insere. O processo dramatúrgico é movido pelo desejo de configurar uma obra diferenciada, cujas particularidades a destacam num campo de semelhantes (CORRADINI, 2010, p. 54).

A dramaturgia na dança atua como potencializadora do corpo e do movimento, do experiencial cinestésico da dança, que opera de maneira a construir sentidos difíceis de traduzir em palavras ou em qualquer outra maneira de registro perene, justamente pela sua efemeridade, no aqui e agora, o que é e o que já foi. Ela existe independentemente de haver uma pessoa responsável por essa função, e mesmo se a dança se propõe a ser “sem sentido”, cria relações e, por esta razão, estabelece sentidos. Assim, é muito pertinente o questionamento “Se o corpo tem suas razões que o dramaturgista desconhece, a dramaturgia pode ignorá-las?” (BOUDIER, 2016, p. 88). Eu diria que não é possível.

Vale dizer que muitos daqueles que se propõem a investigar essa área trazem visões de dramaturgia que não se restringem à dança, pensando em diversas configurações cênicas e até mesmo aproximando áreas como dança, circo e teatro, tratando de hibridismos. Essas proximidades são evocadas por essas outras artes também serem performadas pelo corpo humano, e porque um número expressivo de espetáculos que são analisados nesse viés atravessa essas diferentes linguagens, tanto tecnicamente como na estruturação do espetáculo como um todo. Essa concepção abrangente da dramaturgia convém à dança por se afastar da centralidade da dramaturgia no texto, existente no universo do teatro e não tão central na dança. O primeiro ponto, que trata da generalidade dada ao termo, é comumente apresentado no trabalho do dramaturgo ou dramaturgista (a variar, dependendo do autor e da tradução que se faz do termo originalmente em alemão, *dramaturg*) e/ou como uma prática dramatúrgica.

O dramaturgo ou dramaturgista em obras de dança, conforme abordado por diversos estudiosos (PAIS, 2012; LEPECKI, 2016; CVEJIĆ, 2016; KUNST, 2016; dentre outros), pode exercer diversas tarefas, e suas atuações são bastante ímpares, intrínsecas a cada processo criativo. Alguns de seus possíveis papéis são o de sugerir materiais que possam dar inspirações ao processo e/ou potencializar possibilidades já apresentadas, tomar notas de ensaios para dialogar sobre eles com a pessoa que está na direção ou com todo o grupo (pensando num formato colaborativo), propor perguntas, comentar, atuar como um “olhar externo” ou como “primeiro espectador”, dar a dimensão do todo do espetáculo para aqueles envolvidos em sua criação, escrever textos para o programa, entre outros. É um papel que aparece mais comumente em fichas técnicas de danças produzidas em países da Europa, e começa a aparecer em algumas fichas no Brasil nos últimos anos, com esse nome ou com outros cujas funções podem ser aproximadas com a de “provocador”.

Magda Romanska (2014) demonstra como a dramaturgia, entendida na atualidade como presente em diversos contextos cênicos e artísticos ou não, pode ser um *campo*, uma *profissão*, uma *habilidade* e um *verbo*. “As habilidades dramatúrgicas de análise, pensamento crítico e estrutural e interconectividade também se tornam ferramentas que podem cruzar as fronteiras artísticas e ganhar aplicabilidade em um mundo fora do teatro” (ROMANSKA, 2014, p. 8, tradução livre)³⁴. Destaco os dois últimos entendimentos, habilidade e verbo, que são pertinentes ao processo criativo de *MÚTUO*: a habilidade analítica acima apresentada foi continuamente trabalhada na criação, uma vez que os dois artistas estavam responsáveis pelo todo, desde a proposição de jogos, de movimentações, pelos treinos, por arrumar o espaço, dentre outras funções. Desta maneira, a dramaturgia torna-se um verbo no agir perene dos envolvidos no processo, que criam e recriam sentidos.

No caso de *MÚTUO*, pensamos na dramaturgia como uma prática daqueles envolvidos no processo, uma vez que não houve uma única pessoa responsável pela função. Na realidade em que esse espetáculo foi criado, era impossível a contratação de diversas pessoas para diferentes funções, e muitas delas, criativas,

³⁴ No original, “The dramaturgical skills of analysis, critical and structural thinking, and interconnectivity also become tools that can cross artistic boundaries and gain applicability in a world outside of theatre” (ROMANSKA, 2014, p. 8).

de gestão e de produção, foram feitas por Zuza e por mim. Tratei dessa realidade no capítulo 2.

A escolha de usar o termo dramaturgia na dança considera que, na atualidade, dialoga mais efetivamente com outros pesquisadores da área que estão interessados no que compõe a cena na dança no que toca à formulação de sentido e discurso.

2. Dramaturgias nos e dos circos

Para tratar de dramaturgia no circo, cabe começar colocando o termo no plural: dramaturgias nos circos. É muito diversa a produção artística nesse campo, assim como os entendimentos de pesquisadores da área sobre o assunto. Pode-se encontrar informações que tratem do circo com divisões do tipo tradicional/clássico e novo e contemporâneo. Especialmente desenvolvidas por pesquisadores brasileiros, há grande número de publicações que tratam ainda do circo-teatro³⁵. Cabe dizer que essas possíveis classificações não são consensuais na área, mas, segundo Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2020), podem destacar diferentes modos de produção – e, alinhando com o pensamento construído nessa dissertação, podem refletir diferentes escolhas cênicas. A autora explana que esses termos se referem a diferentes aspectos de produções circenses, seja a localização temporal, o espaço físico onde acontecem as apresentações ou ainda os estilos de espetáculo, tratando de suas linhas narrativas.

Louis Patrick Leroux (CRUZ, 2014) entende o novo circo e o circo contemporâneo como a mesma linha de trabalho: “O “Nouveau Cirque” (Novo Circo/Circo Contemporâneo) nasceu na década de 1970 na França e estava basicamente se afastando dos clãs de circo, da tradição circense familiar, e abrindo o circo a um engajamento mais artístico e sociopolítico” (CRUZ, 2014, p. 269, tradução livre)³⁶. Desta maneira, vê com distinção as produções realizadas no contexto do circo-família-clássico-tradicional e as novas-contemporâneas. Vale dizer

³⁵ O circo-teatro é um gênero teatral que nasceu nos circos na América do Sul. Maiores informações em Pimenta, 2009.

³⁶ No original, “The Nouveau Cirque (New Circus/Contemporary Circus) was born in the 1970s in France and was basically shedding away of the circus clans, circus families’ tradition, and opening up circus to a more artistic and sociopolitical engagement (LEROUX, 2014, p. 269).

que o autor desenvolve sua pesquisa no contexto de Quebec, no Canadá, e analisa profundamente as produções circenses nessa localidade, que é conhecida por abrigar famosas companhias de circo, como o Cirque du Soleil, Cirque Éloize e Les 7 Doigts de la Main, e também a National Circus School of Montreal. Leroux destaca que as produções circenses em Quebec tiveram grande influência do Novo Circo francês através do Cirque du Soleil, com “habilidades de alto nível técnico acrobático, um senso próprio de drama teatral, e códigos de dança” (CRUZ, 2014, p. 269, tradução livre)³⁷. Seus entendimentos sobre o assunto vêm principalmente do olhar para essa realidade.

O entendimento do autor sobre a dramaturgia no circo contemporâneo segue essa linha, ao afirmar que, uma vez que nesse novo circo contam-se histórias, a investigação da dramaturgia aparece. Leroux pondera que o trabalho dramático no circo não tem a mesma natureza que no teatro, estando o trabalho das ações nos corpos de quem atua, e não entre eles:

Portanto, o trabalho dramático não é exatamente da mesma natureza do teatro; não pode ser necessariamente sobre psicologia ou fundamentos históricos ou precisão, ou mesmo a ação do personagem tentando superar um obstáculo... Claro, você pode ter isso no circo; porém, percebi que no circo a ação não é entre corpos, mas sim sobre o corpo. O corpo se torna o local da ação (CRUZ, 2014, p. 272, tradução livre)³⁸.

Na visão do autor, a dramaturgia no circo de modo geral contempla os truques e convenções do risco e do incrível, e o circo contemporâneo na Europa e em Quebec busca ainda integrar esse conhecimento com o da ginástica e com convenções de “artes reconhecidas” como dança, teatro e ópera.

A virtuosidade é considerada central no circo por diversos estudiosos e artistas da área. É entendida como aquilo que é extracotidiano, que gera surpresa, assombro e encanto na pessoa que assiste. É associada a diversos outros termos como: dificuldade técnica, nível técnico, treinamento, truque, risco, proeza, sensação, emoção, espetacular, sublime, grotesco, inusitado, incrível. Esses termos, de diferentes maneiras, remetem a aspectos de treinamentos, de organização do

³⁷ No original, “High-level technical acrobatic skill, a keen sense of theatrical dramatics, and the codes of dance” (LEROUX, 2014, p.269).

³⁸ No original, “So, the dramaturgical work isn’t exactly the same nature as in theatre; it can’t necessarily be about psychology or historical grounding or accuracy, or even the character’s action trying to overcome an obstacle... Sure, you can have that in circus; however, I realized that *in circus the action is not between bodies, but rather on the body*. The body becomes the site of the action” (LEROUX, 2014, p. 272).

trabalho, de estéticas e de dramaturgia. A virtuose se apresenta de maneiras diversas nas disciplinas presentes nos espetáculos circenses, seguindo a lógica do incomum, do extra-cotidiano, seja nas acrobacias, nos malabarismos, no ilusionismo ou na palhaçaria. Mário Bolognesi enfatiza como essas habilidades circenses acontecem no corpo humano:

A transgressão do natural e a realização do impossível terminam sendo as características básicas do espetáculo circense. A eficácia cênica, neste caso, tem um meio específico de realização: o corpo humano. A proeza delimita o extraordinário. A educação corporal dos artistas de circo induz à realização de atos irreconhecíveis no cotidiano. *Esta educação de extremo requinte técnico, no entanto, visa a exploração de sentimentos e emoções do público* (BOLOGNESI, 2002, p. 2, grifo nosso).

O autor evidencia que a virtuose é indissociável do processo de ensino-aprendizagem do circense, uma vez que a busca pela proeza está presente em seu treinamento; e também intimamente conectada ao contato com o público, que constrói e dá sentido a essa virtuose que acontece no corpo humano. A virtuose, dessa maneira, pode ser entendida como central na dramaturgia no circo.

A linguagem do circo é um todo que inclui o seu aprendizado. Philippe Goudard afirma que “Essa sucessão de situações estáveis estáticas ou dinâmicas, retomadas por momentos de ruptura, de desequilíbrio, onde se desencadeiam as figuras e se corre perigo, constitui a base da linguagem do circo” (GOUDARD, 2009, p. 26). O autor apresenta fases do aprendizado circense, e destaco o que fala da quarta fase:

A quarta fase é aquela da virtuose. O praticante é capaz de modificar a velocidade de execução, a amplitude, a força, o número e o desencadeamento das figuras. Aqui é permitido que ele se exprima e que espere eventualmente um grau propício à criação de uma obra de arte. Esse estado é aquele em que se pode manifestar plenamente o controle retroativo da ação em curso, no mesmo momento em que se realiza a proeza, ou seja, as capacidades de improvisação e de adaptação que permitem a interpretação. Dessa maneira, o fato de se colocar deliberadamente em desequilíbrio requer e permite a aquisição de capacidades neuromotoras que, pelo desencadeamento, transformam-se em uma linguagem específica dos artistas de circo. Essa modalidade de expressão pelo desequilíbrio cria a hipótese de uma estética do risco (GOUDARD, 2009, p. 26).

Corine Pencenat destaca a especificidade da relação de um artista de circo com o público, comparando-a com a de um artista de teatro. Acrescento que a relação que a autora menciona pode acontecer em produções artísticas que não são pautadas na relação que é apresentada como a teatral – há espetáculos de

circo que trabalham nessa linha, ou que utilizam de disciplinas circenses em cena e que não estabelecem essa relação.

Essas três dimensões (aquela que é, aquela que apresenta e aquela que faz) têm tendência de se fundirem num mesmo momento de execução da proeza técnica. A prova disso está na diferente relação do artista de circo com a apresentação do momento quando a cena é perdida; ele recomeça até conseguir, como se a busca por si só pudesse simbolicamente conjurar a morte. Conclui-se nada além de que a relação com o público é bastante diferente daquela do teatro. Trata-se de uma relação direta. E se o público espera mais ou menos conscientemente o acidente, ele plebiscita com mais entusiasmo o artista ressuscitado pela cena finalmente realizada. O circense existe somente pelo ato que une seu corpo aos aparelhos escolhidos e ao espaço no qual eles conjuntamente se movem. O ator, pelo contrário, será julgado o quanto mais hábil ele for em conseguir retomar um erro sem que o público perceba (PENCENAT, 2009, p. 43).

Gwénola David descreve a relação entre artistas circenses e público no espaço do picadeiro:

Mas numa disposição circular, a relação dos intérpretes entre si e com o público há de se estabelecer num modo outro. Não há cortina, nem coxias, nem bastidores: a pista (o picadeiro) com seus 360 graus se estabelece num presente sem antes nem depois, ela abre a perspectiva de um olhar panorâmico e conserva a utopia de uma visibilidade total e igualitária onde as luzes estouradas desvelam a ilusão (DAVID, 2009, p. 96).

Ermínia Silva, historiadora brasileira e quarta geração de família circense, trata de como o circo foi visto como uma arte menor no Brasil desde o final do século XIX, e entendido como “mero entretenimento”, e assim tratado como inferior ao teatro e à dança, esses que, pelo julgamento comum da época, carregam consigo um potencial educativo e de valores.

Observa-se, porém, certo silêncio sobre essa presença circense na maior parte da bibliografia que estuda e pesquisa a história das distintas expressões culturais da época [1870-1910]. O fato de o espetáculo circense ser catalogado ou classificado como “tipicamente popular”, voltado “apenas” para a diversão e entretenimento “descomprometido e sem caráter educativo”, que não assumia nenhuma “função social” significativa, nem qualquer “missão civilizadora”, deve ter influenciado a visão de que seus artistas não eram partícipes daquele processo, permanecendo ausentes das memórias sobre aquelas manifestações culturais (SILVA, 2007, p. 21).

A pesquisadora também aborda as lacunas dos conhecimentos dos circenses sobre sua própria história em seu livro “Respeitável público... O circo em cena” (2009), fruto de sua pesquisa de mestrado: ao entrevistar artistas circenses na década de 1980, ouviu relatos de que havia uma separação entre aqueles que viveram sob a lona e os que, a partir dos anos 80, faziam parte do chamado novo circo, evidenciado nos assuntos formação, estética e espaços de apresentações. Os

chamados tradicionais, que Silva chama de circenses itinerantes, declaravam que o circo tinha morrido, ou estava morrendo, pois só havia uma forma de se aprender circo: sob a lona e com uma família. Os itinerantes se colocavam contra as escolas de circo e os grupos formados por elas, afirmando que o que elas faziam não era circo.

Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas dos saberes circenses de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda esta estrutura (SILVA, ABREU, 2009, p. 82).

Silva (2011) aborda essa discussão a partir da contemporaneidade da arte circense com as outras produções culturais. A partir dos anos 1980, o autointitulado novo circo se denomina também circo contemporâneo, e é formado por profissionais de origens artísticas diversas, que se dedicaram a desenvolver a linguagem circense fora das lonas, participaram da fundação de escolas de circo e constituíram grupos artísticos. Essas pessoas, segundo a autora, também se diferenciam dos itinerantes, afirmando que foram eles que introduziram uma nova mentalidade ao realizar uma nova estética, que não tinha nada a ver com o tradicional, incluindo teatro, dança e música. Entretanto, evidencia-se na história do circo sua proximidade e intensa interação com as diversas artes, que permearam e permeiam as produções circenses atuais e do passado de maneiras muito diversas. Assim, Silva afirma que esses discursos de diferenciação dos circenses itinerantes e os que se identificam com o novo ou contemporâneo é uma disputa que fica em torno da busca de uma reserva de mercado.

Ser circense contemporâneo quer dizer viver no mesmo tempo, no tempo atual. Ou seja, quando alguém me diz "sou circense contemporâneo", está querendo dizer que vive no mesmo tempo histórico do Circo Spacial, do Circo Zanni, do Circo do Fuxiquinho (do Rio Grande do Norte), dos artistas do semáforo, das ruas e praças, dos tradicionais que voltaram a se apresentar nas escolas de circo, dos artistas do circo social (SILVA, 2011).

Nas entrevistas realizadas pela autora citada, os relatos evidenciavam uma separação temporal de antes e o presente, o tradicional e o novo, de maneira dicotômica, e Silva afirma que isso mostra a perda da historicidade dos processos da constituição do circo, que é polissêmico e polifônico.

Como assim reduzir um passado como algo morto? Quando esse passado é ultra vivo em nós hoje? Uma das maiores descobertas além da sintonia, contemporaneidade e transversalidade do fazer circense nesses últimos

300 anos, foi a capacidade pedagógica e tecnológica dos circenses do seu fazer artístico” (SILVA, 2011).

Há uma importante transformação e contribuição para a área do circo proporcionada pelos artistas que se alinham ao novo circo ou circo contemporâneo. Mas, em consonância com o trabalho de Ermínia Silva, o circo tem a contemporaneidade em si, relacionando-se com as localidades e realidades que se situa³⁹. O modo em que essa contemporaneidade aparece não pode ser resumido a uma mistura de maneira específica com outras artes, como o teatro e a dança. É certo que essas artes estão presentes ao longo da história do circo, como por exemplo em números de dança e no circo-teatro, e que o novo circo propõe uma nova maneira dessas relações, o que não faz as propostas clássicas (ou tradicionais) menos contemporâneas, ao entender a contemporaneidade da maneira que apresenta Oliveira (2020) a partir das contribuições de Michel Archer, Terry Smith e Giorgio Agamben, ao abordar o assunto a partir do posicionamento do artista para o mundo.

O enquadramento como contemporâneo leva em consideração um certo pensamento do indivíduo criador, que compreende as questões que desencadeiam e orientam seus processos de criação e as abordagens que fazem com que esses temas se desdobrem em obras artísticas.

[...] Para Agamben (2009), a postura contemporânea implica numa atitude crítica, ou de relativa dissociação, em relação ao seu tempo e àquilo que consiste na “cultura histórica” da época em questão (OLIVEIRA, 2020, p. 71).

Não são todas as produções artísticas circenses ao longo da história que atuam nessa linha de alguma contestação ou questionamento ao que estava sendo vivido, assim como também acontece na atualidade. Acredito que o que busca destacar Ermínia Silva em suas pesquisas é que o circo tradicional não deve ser entendido somente a partir do aspecto da técnica e da virtuosidade, mas também de seu modo de produção e disseminação de conhecimento e íntima relação com os acontecimentos sociais.

Oliveira, ao destacar o trabalho corporal no circo, aponta que está ancorado historicamente numa lógica moderna, “numa estrutura poética herdada de um momento em que narrativas como a do controle sobre a natureza, a do poder da civilização e da ciência, a da exaltação ao progresso, que carregam um projeto

³⁹ Há exemplos evidentes, como o circo Chiarelli, profundamente abordado em: LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Ermínia. CIRCO: percursos de uma arte em transformação contínua”. In: O Circo: ontem e hoje. Cadernos do GIPE-CIT. Salvador, ano 25, n. 44, 2020.1, p. 86-100.

estético-político muito específico, faziam muito sentido” (OLIVEIRA, 2020, p. 80). Ao direcionar às provocações de Bauke Lievens (2015), lança as questões:

É possível atualizar as dramaturgias do circo, que têm os discursos da modernidade colados em sua poética de forma quase essencial? Isso seria desejável? A técnica e a proeza continuam sendo elementos centrais do circo? Se sim, como “descolar”, em cena, as práticas que envolvem o domínio corporal de uma leitura poética de domínio da natureza? Ou, como dissociar a virtuose, ou os movimentos corporais que envolvem muita destreza e habilidade, de uma narrativa da superioridade ou da superação? (OLIVEIRA, 2020, p. 81).

A virtuose, entendida como o que sai do comum cotidiano, apresenta-se nos voos nas alturas ou perto do chão no circo, na ilusão, no cômico ou ainda nos voos de objetos lançados ao ar. Ela é desse universo, e no circo “clássico-tradicional” é possível perceber as manipulações das expectativas do acerto de um truque difícil, por exemplo, e como a estrutura de um número pode gerar arrepios e olhos estalados na plateia. Arrisco dizer que isso faz parte da expectativa de quem se propõe a assistir um espetáculo de circo, faz parte do imaginário do que é esse evento. A virtuose aparece de outras maneiras nas dramaturgias de diferentes circos, mas se reafirma. Um exemplo dado por Rodrigo Mallet Duprat (2014), em sua pesquisa de doutorado dedicada a compreender a formação dos artistas de circo no Brasil, destaca o surgimento de companhias de circo que se dedicam à especialização em uma ou poucas disciplinas circenses, “criando espetáculos com um número variável de artistas, desde solos até espetáculos com mais de 15 integrantes” (DUPRAT, 2014, p. 51).

Se olharmos para as diversas possibilidades composicionais possíveis para as cenas, arriscaria dizer que as respostas para essas questões não estão somente nos momentos em que a destreza, a acrobacia, o risco é apresentado, e sim na relação com o todo que é construído na cena: que curva emotiva é construída? Onde a proeza das diversas disciplinas circenses aparece nessa linha? O que elas reforçam?

Busquei olhar para a dramaturgia no circo contemporâneo a partir da visão ampla de dramaturgia apresentada anteriormente, e que condiz com os olhares de Ermínia Silva e Maria Carolina Oliveira. Há outros enfoques que se pautam pelo sentido textual, especialmente em pesquisas que abordam o circo-teatro.

A meu ver, em consonância com a autora, é de extrema importância [...] observar a dimensão do projeto estético-político dos trabalhos circenses

atuais, ou das questões artísticas que mobilizam os trabalhos, partindo do pressuposto de que toda obra mobiliza um discurso estético-político – sendo ele intencional ou não. E partindo do pressuposto também de que as questões que estão na origem de uma obra-pensamento artístico podem ser extremamente diversas – ou seja, não necessariamente precisam estar engajadas a temas da “grande” política do mundo externo e da agenda pública, podendo também dizer respeito ao universo do íntimo, afetivo, ou a aspectos internos do próprio fazer circense – entre outras tantas possibilidades. De uma maneira ou de outra, a reflexão sobre as questões artísticas que desencadeiam a criação de um determinado trabalho são uma parte importante do caminho nos processos de criação ditos contemporâneos, como busquei argumentar na seção anterior. Laurence Louppe (2012, p. 20) coloca, para a dança contemporânea: antes de ser “dança”, a dança contemporânea pertence ao mundo da arte dos dias de hoje, sendo “[...] uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento”. Poderíamos pensar uma formulação semelhante para o circo (OLIVEIRA, 2020, p. 75).

Os diferentes entendimentos de dramaturgia apresentados anteriormente, ainda que não se alinhem com a proposta aqui apresentada, contribuem enormemente para o entendimento de possíveis especificidades do universo circense, considerando sua diversidade: a evidência do risco e da virtuosidade trabalhadas em cena vem desde o processo pedagógico, do aprendizado da arte.

No circo, porém, os resultados do treinamento corporal se traduzem num número ou num espetáculo. Ao invés de uma melhor marca ou da vitória na competição, temos a conquista do público. O circo vende espetáculos, vende números, vende corpos alados, de fogo, de luz. O circo vende a diversidade. E o público a compra. O sistema capitalista vigente na modernidade atua transformando também essa forma de arte (GUZZO, 2009, p. 60-61). Um malabarista que realiza manipulações de objetos com a destreza de um corpo que foi sujeito à repetição incansável; um acrobata que realiza evoluções no ar com seu corpo exercitado e treinado; um domador que oferece seu corpo como escudo contra a agressividade animal (FAGOT, 2010). O artista no centro do picadeiro conduz sua proeza ao extremo (DUPRAT, 2014, p. 70).

CAPÍTULO 4

Momentos de *MÚTUO*

Este capítulo é dedicado à apresentação de imagens que incluem fotos do espetáculo *MÚTUO* e fotos dos diários de bordo dos artistas.

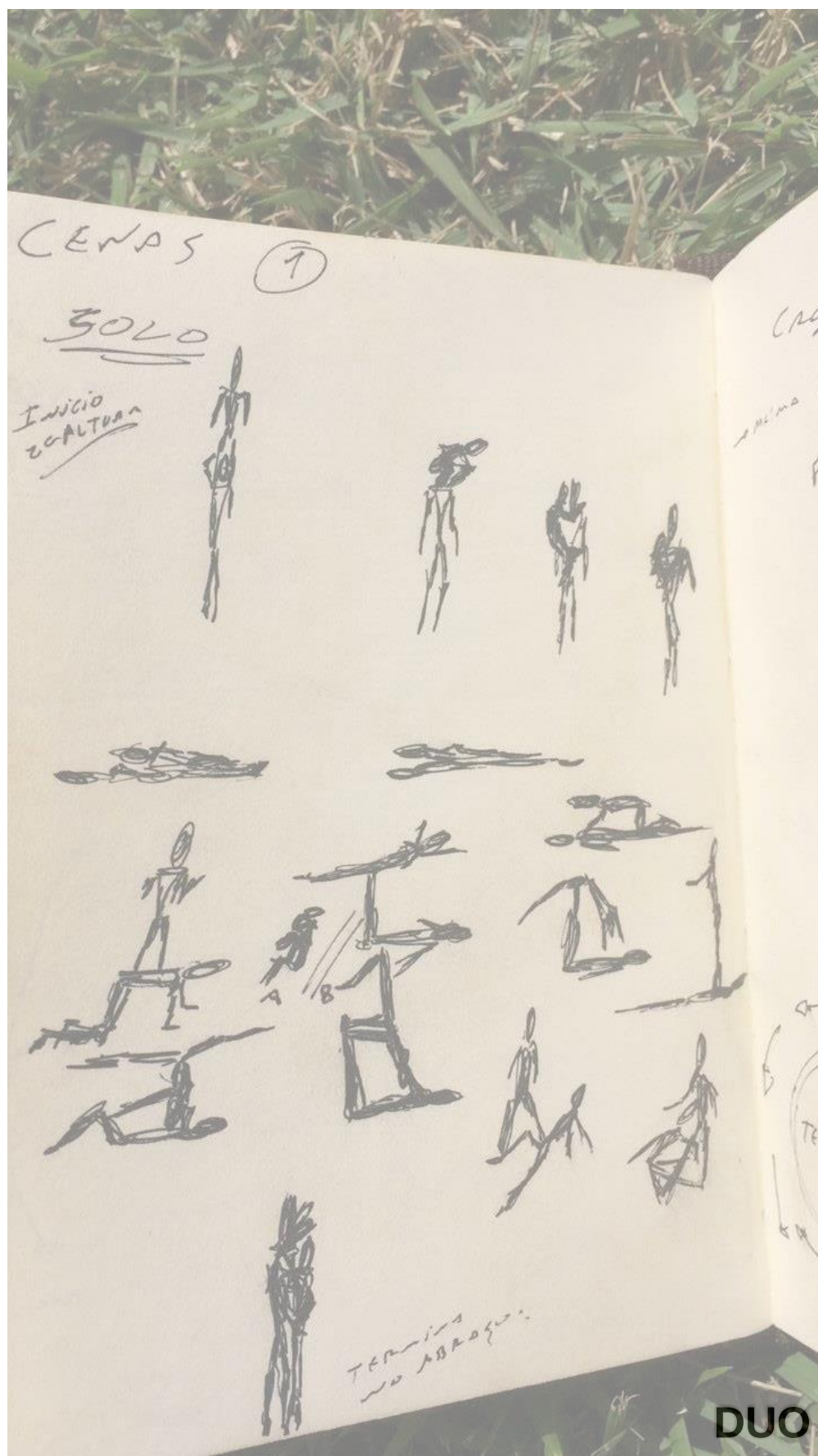


Imagem 10 – Desenho do diário do Zuza

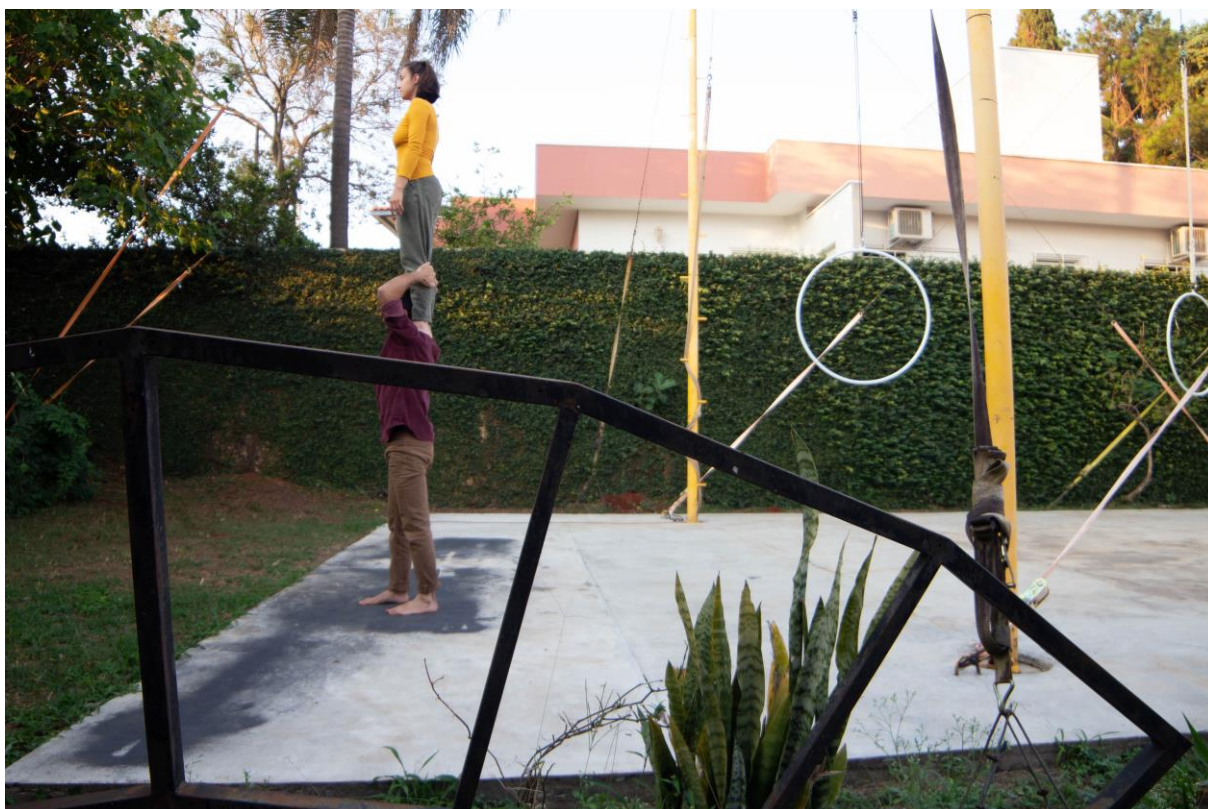
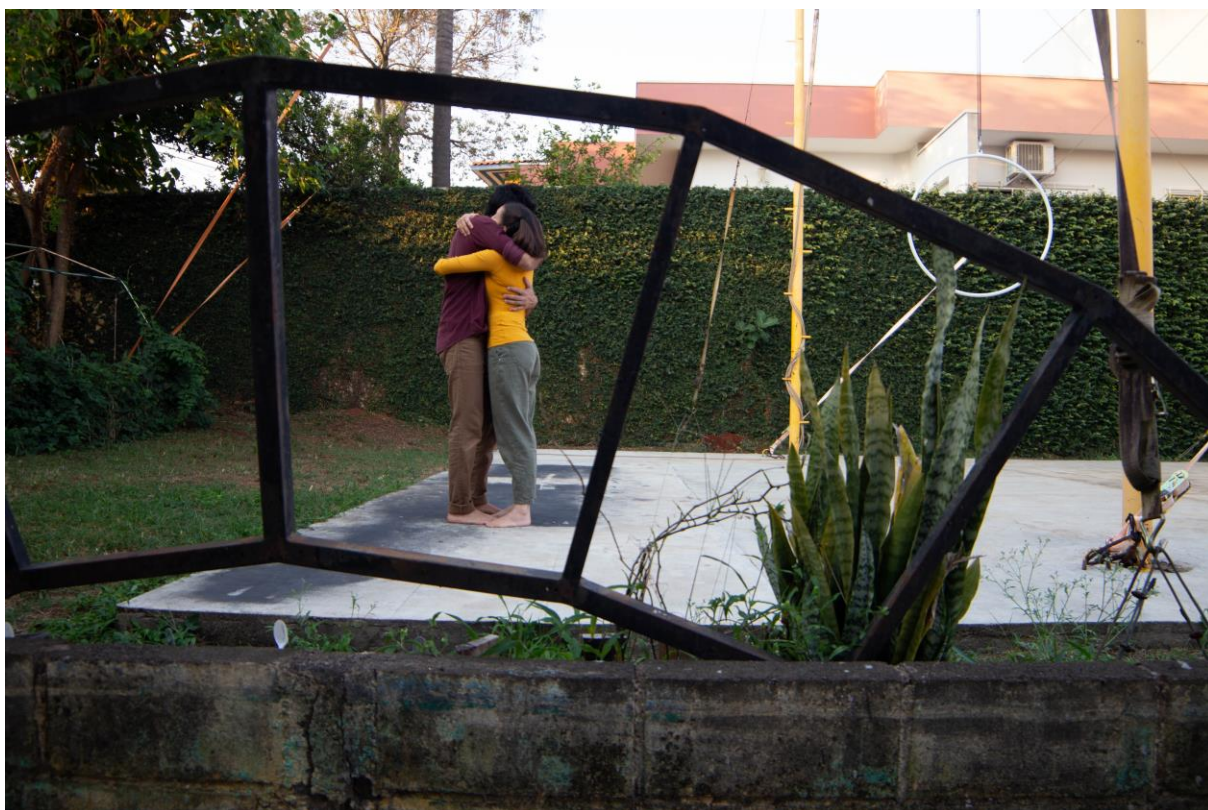


Imagem 11 – Duo. Fotos de Tobias Rezende



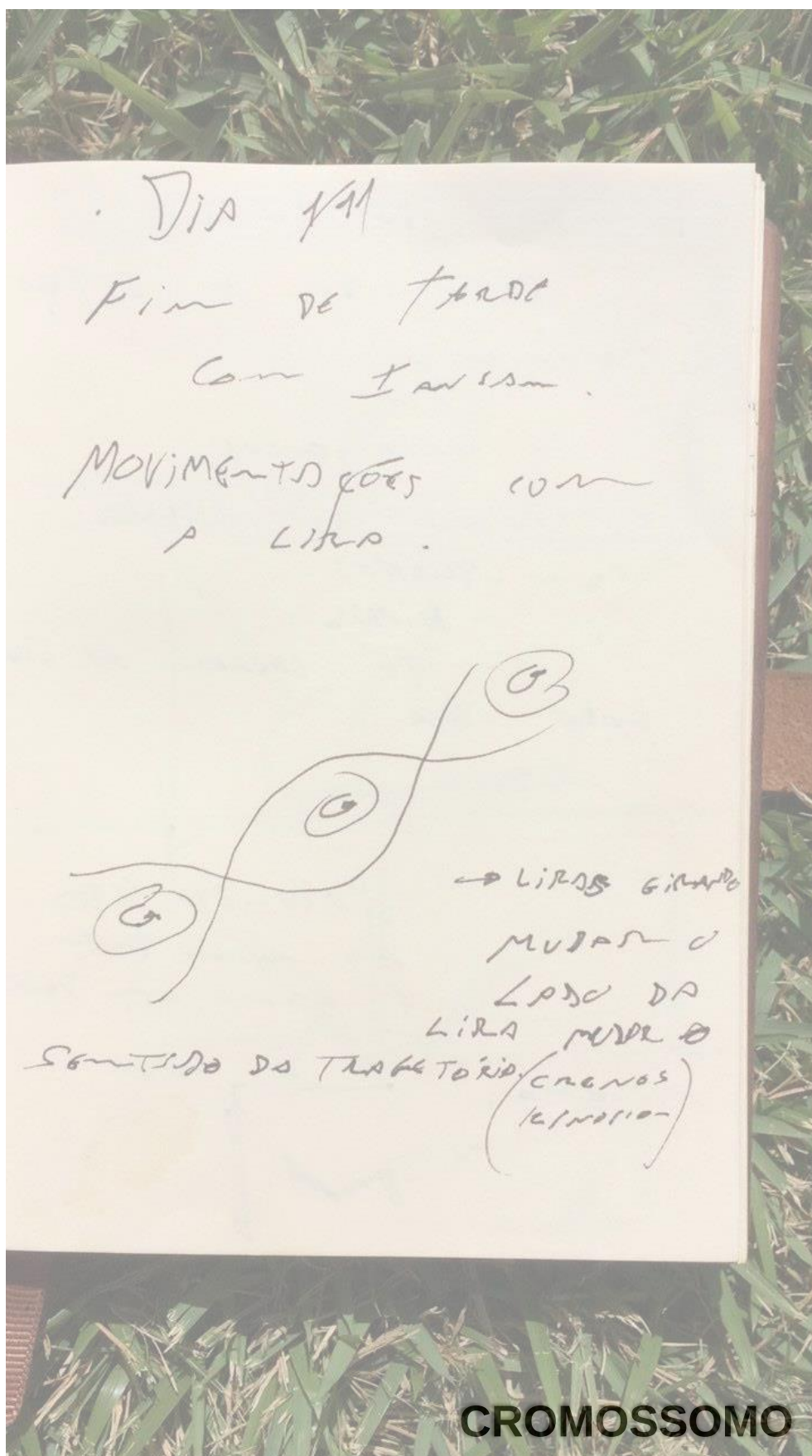
Imagem 12 – Duo. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 13 – Duo. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 14 – Duo. Fotos de Tobias Rezende



CROMOSSOMO

Imagem 15 – Diário de criação do Zuza



Imagem 16 – Cromossomo. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 17 – Cromossomo. Foto de Tobias Rezende

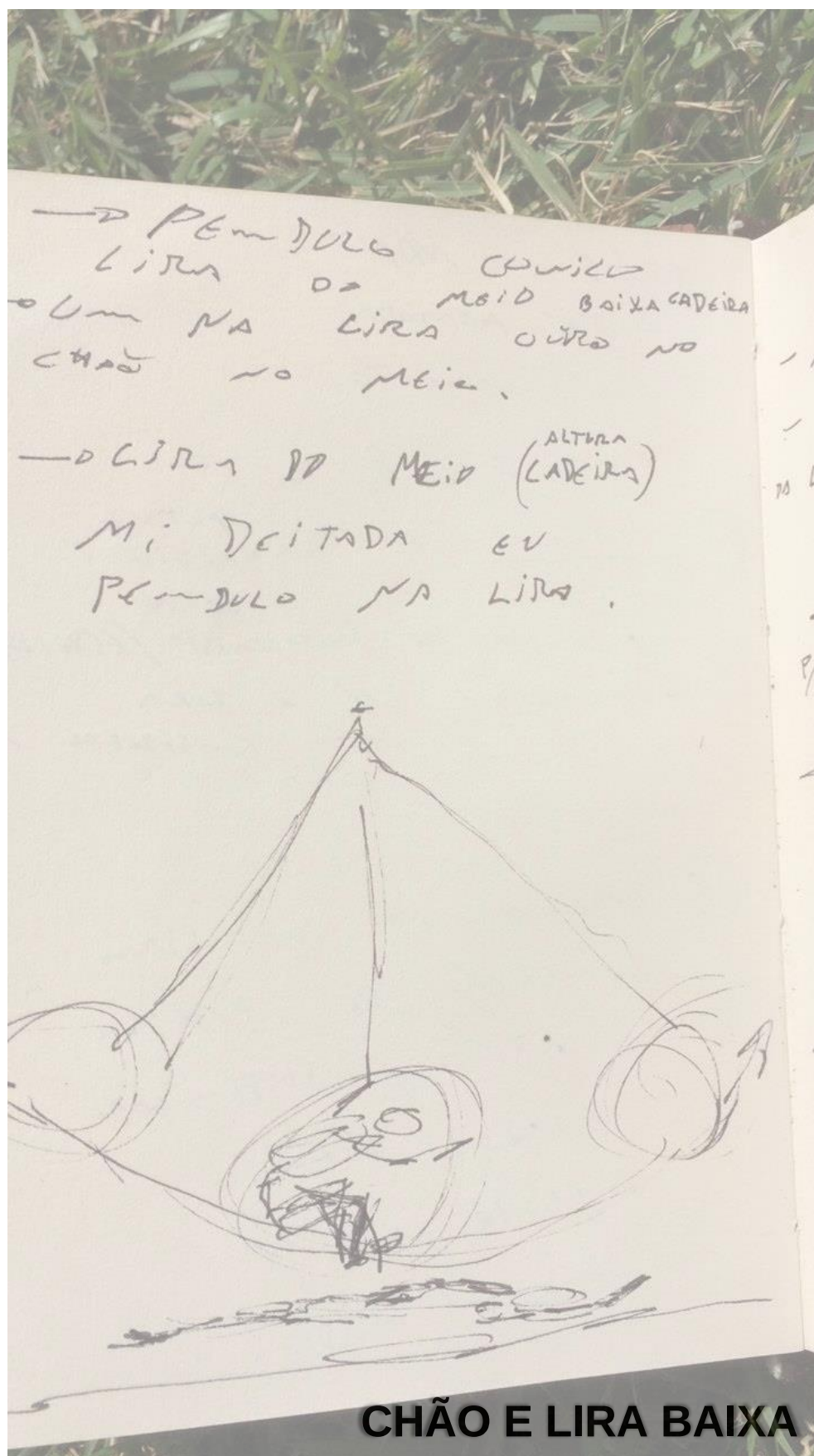


Imagem 18 – Diário de criação do Zuza



Imagem 19 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende



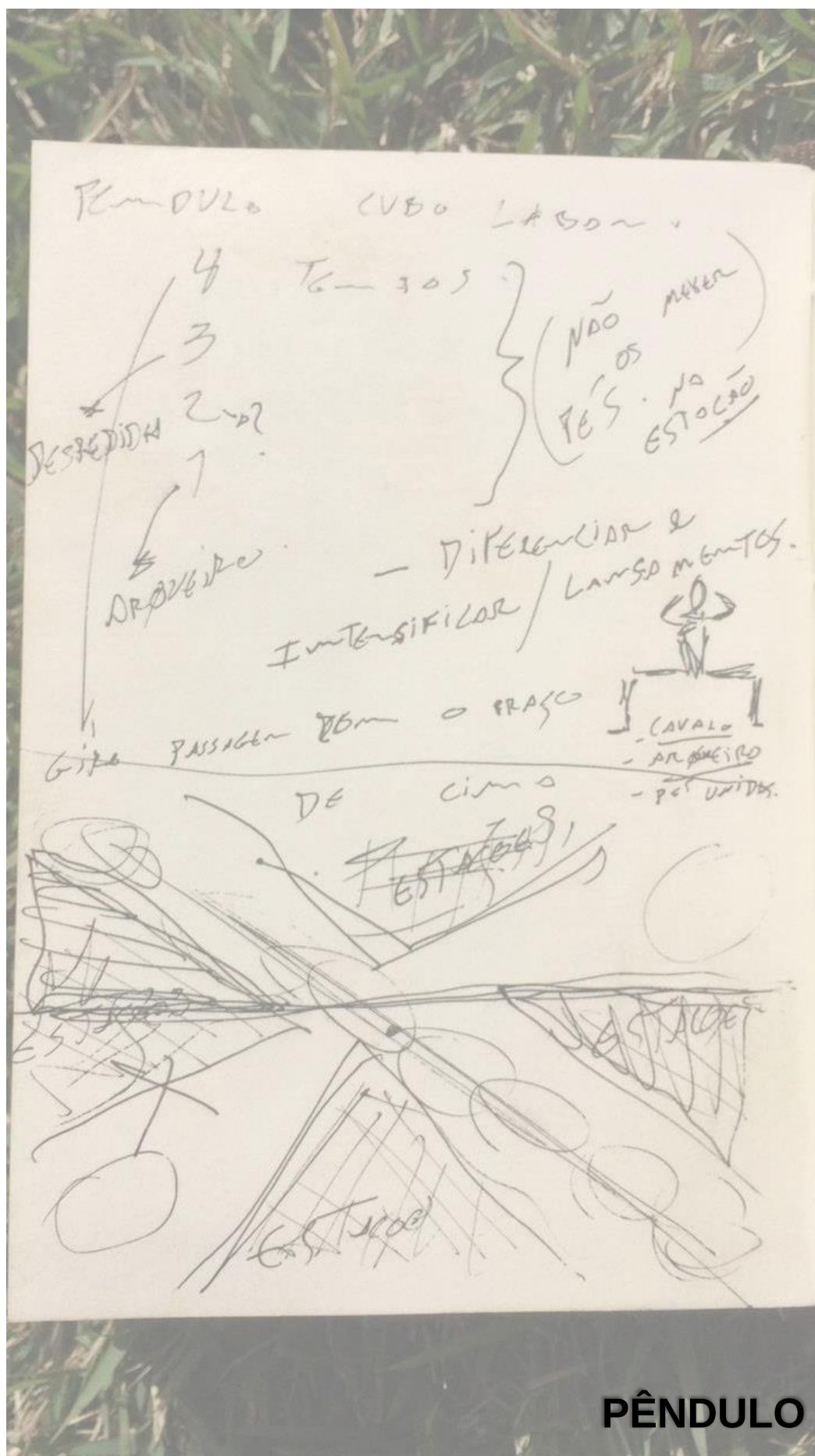
Imagem 20 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 21 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 22 – Chão e lira baixa. Fotos de Tobias Rezende



PÊNDULO

Imagem 23 – Desenho do diário do Zuza



Imagem 24 – Pêndulo. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 25 – Pêndulo. Fotos de Tobias Rezende

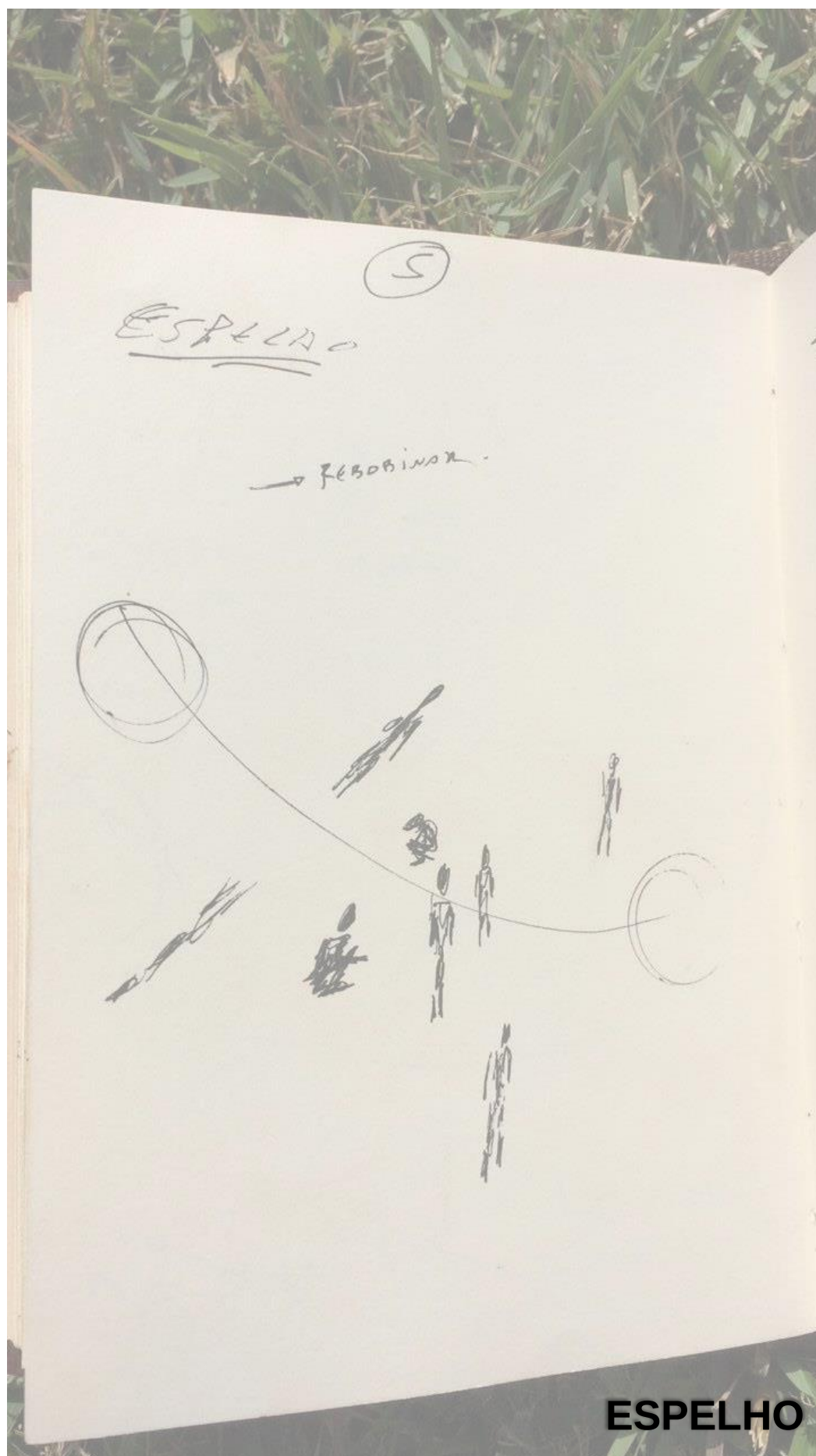


Imagem 26 – Desenho do diário do Zuza



Imagem 27 – Espelho. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 28 – Espelho. Fotos de Tobias Rezende

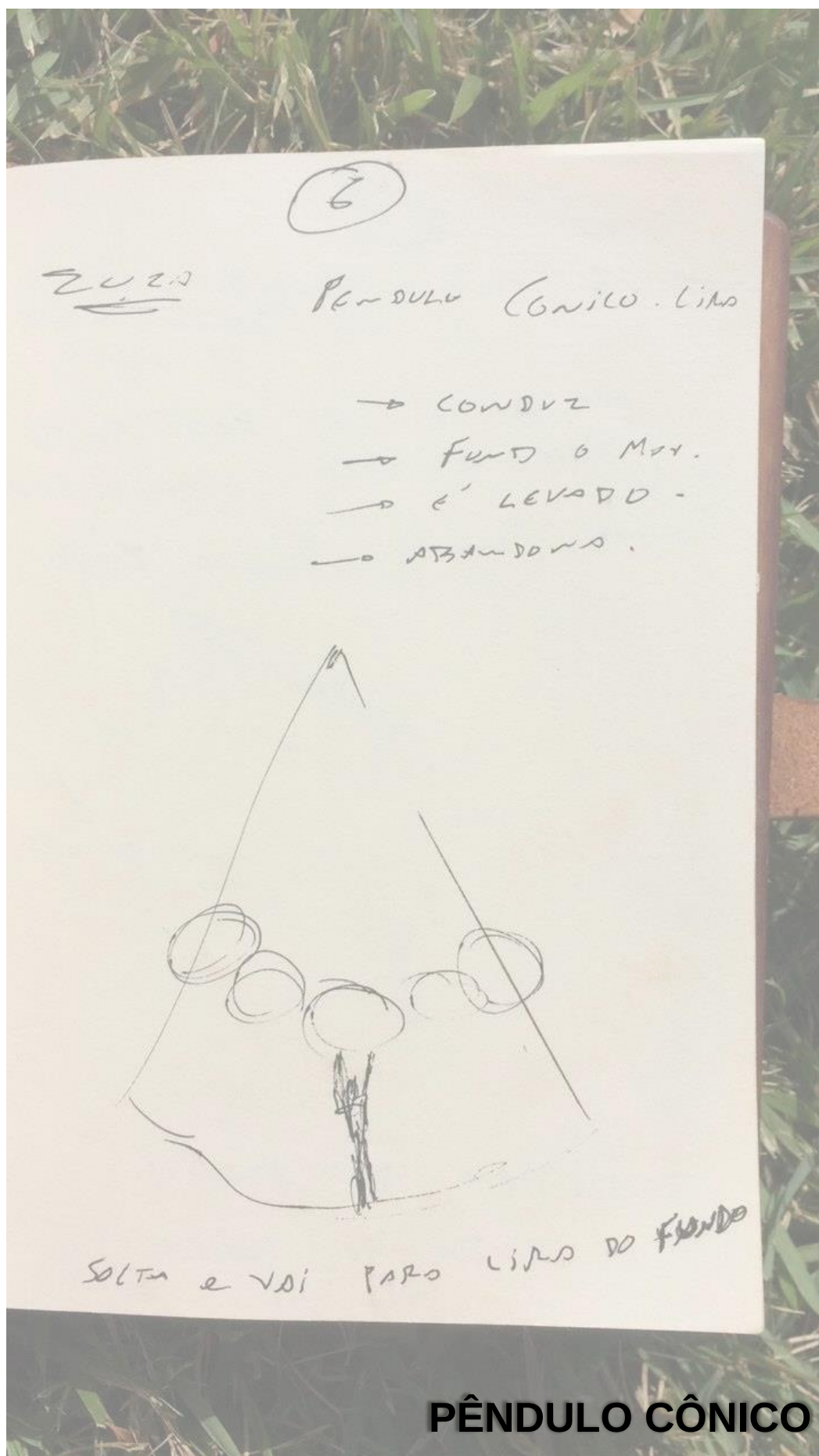


Imagem 29 – Desenho do diário do Zuza



Imagem 30 – Pêndulo cônico. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 31 – Pêndulo cônico. Foto de Tobias Rezende

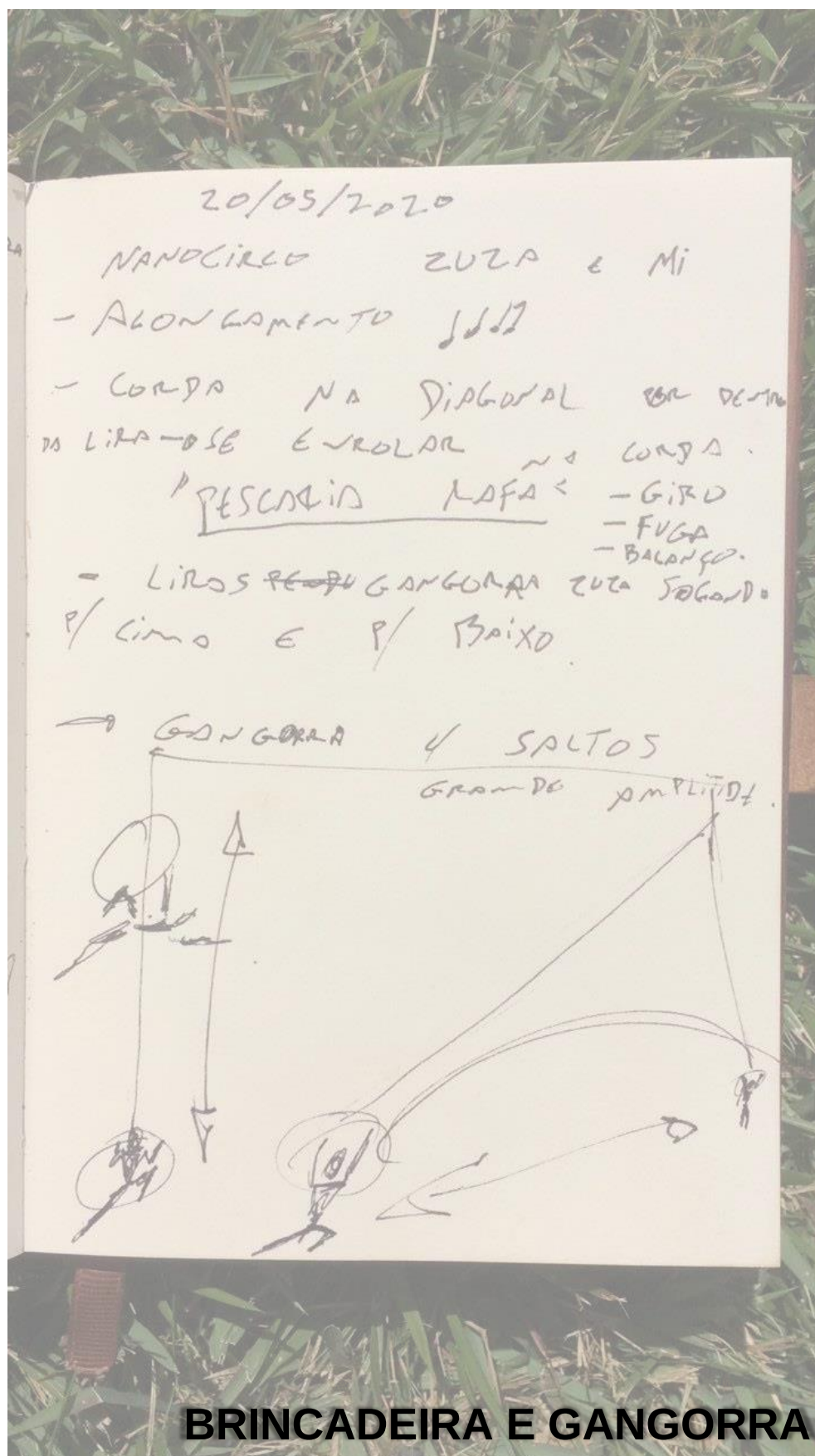


Imagem 32 – Diário de criação do Zuza



Imagem 33 – Brincadeira e gangorra. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 34 – Brincadeira e gangorra. Fotos de Tobias Rezende

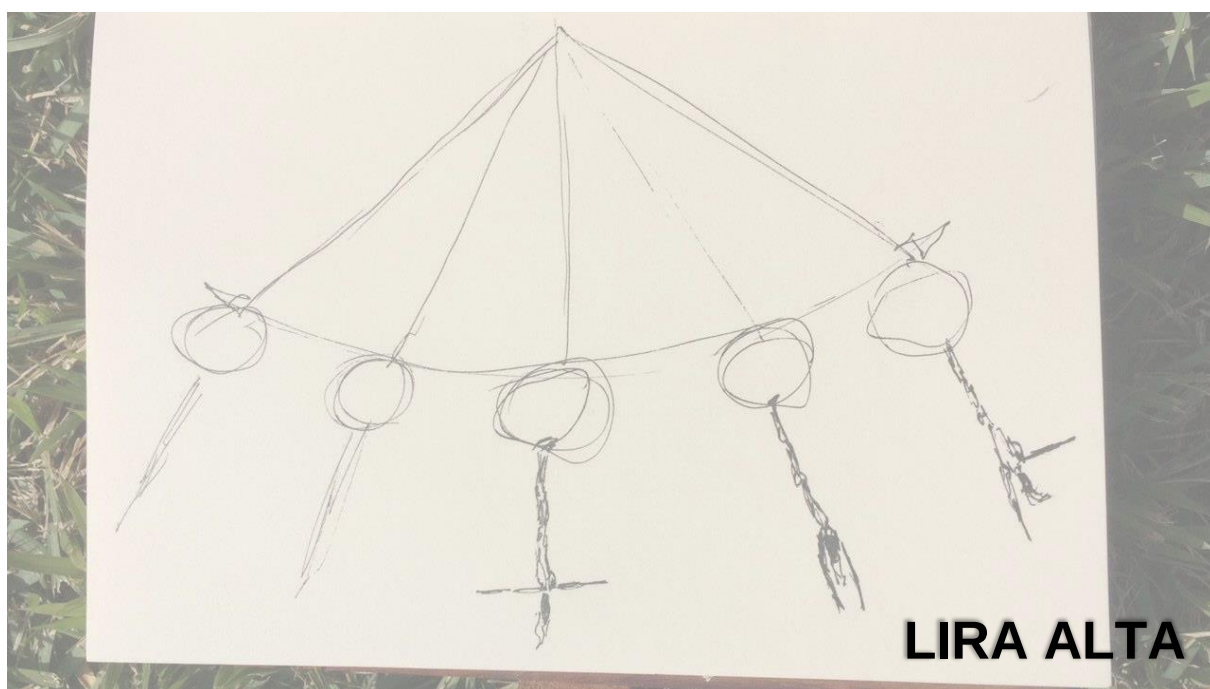
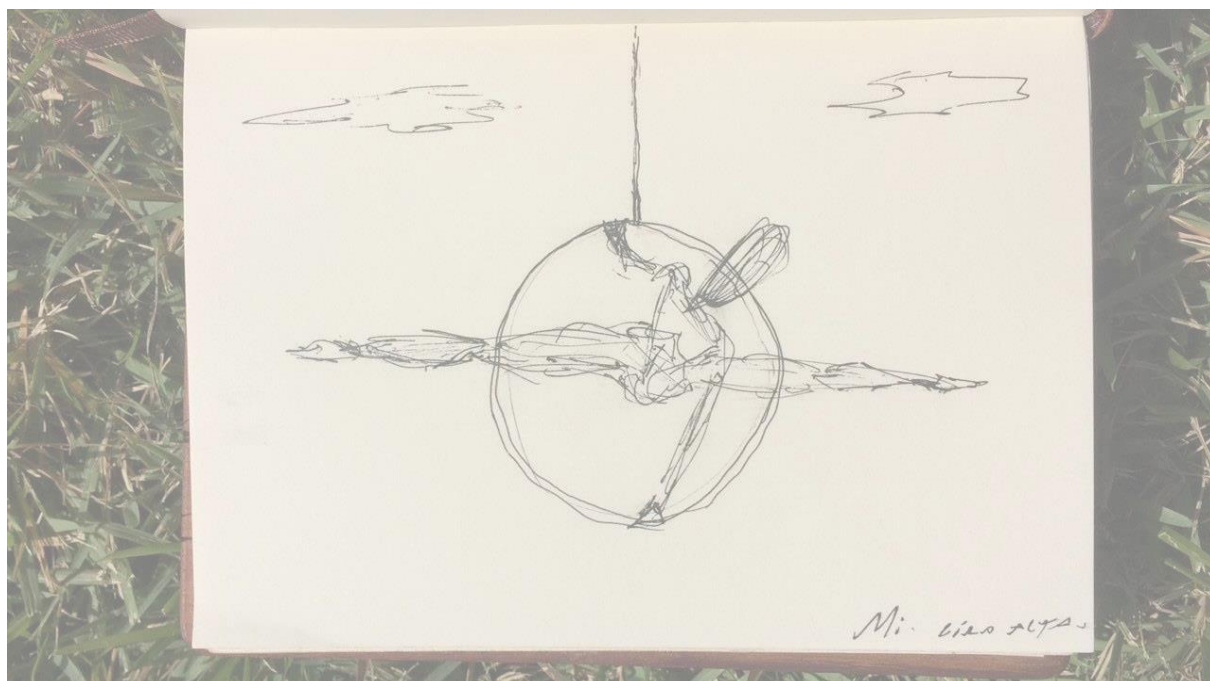


Imagem 35 – Desenho do diário do Zuza



Imagem 36 – Lira alta. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 37 – Lira alta. Fotos de Tobias Rezende



Imagem 38 – Lira alta. Foto de Tobias Rezende



Imagem 39 – Lira alta. Foto de Tobias Rezende

CAPÍTULO 5

Ensaaios abertos e modo de endereçamento em *MÚTUO*

Uma análise de modo de endereçamento é feita após a concretização da obra, ou seja, após sua apresentação ao público. É nesse momento que se pode perceber como operam, de fato, as escolhas realizadas. Foi nesse intuito que foram promovidos os ensaios abertos, que contaram com os momentos de apreciação e trocas de ideias, nessa ordem.

As escolhas realizadas para a concretização de *MÚTUO*, permeadas pelas condições de sua criação e produção, foram apresentadas nos capítulos anteriores, buscando o entrelaçamento desses assuntos. Para a análise a seguir, escolhi organizá-la em dois eixos: o momento de apreciação/a obra em si e os arredores/entornos. A junção de ambos trata da experiência do assistir, compondo um evento e a maneira como se propôs o endereçamento. Descrevo como foram planejados e executados os ensaios abertos e, a partir das observações dos convidados, trato do momento da apreciação. Os apontamentos evidenciam a concretização e percepção das escolhas, complementando o que já foi apresentado do ponto de vista de quem fez parte do processo criativo, mas agora, do outro lado da relação – a pessoa espectadora, que completa o ciclo da dramaturgia na recepção.

O espectador, para Rancière (2012), não é apenas um sujeito passivo perante um objeto artístico a consumir (e a aplaudir), mas alguém que pode fazer coisas (construir referências, por exemplo) a partir de um manancial de objetos artísticos, culturais, sociais e políticos. [...] A emancipação dessa relação entre a performance e quem a assiste, argumenta Rancière (2012), é sobretudo o poder de escolher entre "uma imagem dominante e uma outra construída a partir de relações individuais", dos espaços e dos tempos em que ela se apresenta. Na criação artística, a questão não é a de representar o mais fielmente possível a realidade, mas a de representar uma certa cartografia do real que não o reproduza. Ou seja, passar de um regime de percepção para outro. O que a arte pode fazer é, de certa forma, mudar as hierarquias sensíveis do pensamento e de apreensão da cidade, dando as mesmas experiências a pessoas diferentes, que vivem em universos sensíveis muito diferentes (GUZZO, 2020, p. 7).

Os ensaios abertos foram realizados entre o final de abril e início de maio de 2021, especificamente nos dias 23/04 (sexta-feira), 01/05 (sábado), 02/05 (domingo) e 08/05 (sábado). Foram realizados presencialmente no NanoCirco com pessoas que foram convidadas diretamente para sua participação, limitando a quantidade de presentes ao máximo de quatro a cada sessão. Era da vontade e do projeto inicial fazer ensaios abertos que reuniriam mais pessoas, incluindo algumas mais distantes do universo profissional da arte e até mesmo mais distantes de mim e do Zuza, mas, conforme explicitado, a pandemia inviabilizou essa possibilidade. Decidimos realizar esses ensaios abertos com menos pessoas e com aquelas que poderíamos convidar diretamente, o que necessariamente passou pela necessidade de serem pessoas que nós conhecemos e temos certa intimidade. Esses convites foram realizados através de mensagens de áudio diretamente para os celulares dessas pessoas⁴⁰, destacando as condições em que o ensaio aconteceria e seu caráter de participação na pesquisa que gera essa dissertação. Foi tomado também o cuidado dos agrupamentos dessas pessoas em cada dia dos ensaios: priorizamos chamar para o mesmo dia aquelas que já têm algum contato entre si, por necessidade de suas rotinas de trabalho, ou ainda que moram juntas, ou são companheiros um do outro. Assim, em cada dia, havia no máximo sete pessoas presentes, sendo no máximo quatro convidadas, eu, Zuza e Rafael, num espaço aberto de mais de 150m².

Para esses ensaios, organizamos o espaço do NanoCirco desde a limpeza do chão, jardinagem, disposição do espaço, distanciamento das cadeiras, dentre outros detalhes. Havia também uma mesa onde estavam disponibilizados respiradores PFF2 para aquelas pessoas que os desejassem utilizar, álcool gel, canetas e os termos de consentimento livre e esclarecido (TCLE) em duas vias (uma delas ficou com a pessoa convidada), para que as pessoas preencherem e assinarem. Nesse termo há as informações da pesquisa e de contato da pesquisadora e da orientadora, uma breve descrição da pesquisa de mestrado, a solicitação de audiogravação do bate-papo e de permissão de apresentação da identidade da pessoa no texto dessa dissertação, caso ela assim quisesse, em eventual transcrição de sua fala. Se ela não permitisse, sua identidade seria

⁴⁰ Foi aprovado pelo Comitê de Ética da Universidade Estadual de Campinas projeto explicitando a forma de coleta de dados. CAAE: 15566319.5.0000.8142.

preservada. Cada uma das pessoas convidadas também foi recebida com uma carta que transcrevo aqui:

Oi (nome da pessoa)! Seja muito bem-vinda ao NanoCirco!

É com muita alegria e carinho que apresentamos um ensaio de MÚTUO. Agradecemos muito você ter aceitado nosso convite. Obrigado por compartilhar conosco esse momento.

Desejamos saúde e bom ensaio.

Esse ensaio aberto faz parte do projeto de pesquisa de mestrado de Milena Pereira dos Santos, intitulado “Endereçamento no processo criativo em cenas e videocenas: relações entre cinema e artes presenciais”, que conta com a orientação da prof. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus e financiamento da FAPESP (Processo nº 2018/25696-1).

Esse é também um convite para, após o ensaio, você compartilhar algumas impressões conosco. Por isso o pedido da assinatura no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). A troca poderá acontecer também por videochamada, por mensagem, e-mail... Suas palavras serão valiosas nessa reta final da pesquisa.

Um beijo!

Milena e Zuza

Na carta, portanto, constou o nome do espetáculo, mas sem qualquer sinopse ou release.

Combinamos com as pessoas convidadas o horário de chegada para as 16h. Quando chegaram, eu as recepcionei, levei-as à mesa para entregar a carta, explicar a necessidade de leitura e assinatura do TCLE e que uma via ficaria com elas, expliquei que poderiam utilizar do álcool e utilizar os respiradores ali disponibilizados. Em seguida elas preencheram os termos e já se posicionaram nas cadeiras.

Nesse mesmo momento da chegada e recepção, alguns últimos ajustes em geral estavam sendo realizados, como o posicionamento das liras, Rafael finalizava os testes de som... E isso era visto pelos convidados. Era um ambiente descontraído, com pessoas que se conhecem.

Somente começávamos o espetáculo após a chegada dos convidados de cada dia e da finalização dos últimos ajustes. Em geral, entre 16h15 e 16h30. MÚTUO tem aproximadamente 30 minutos de duração, e após o fim, havia um

momento em que Zuza e eu nos retirávamos para colocar uma roupa outra (para não permanecer com os figurinos), tomar água e retornar para o bate-papo. As gravações de áudio foram realizadas com meu aparelho de telefone celular.

Antes da realização dos ensaios, preocupei-me com a possível necessidade de condução do bate-papo: será que precisaria elaborar questões mais objetivas? Seria necessária alguma intervenção desse tipo? Pensei que o próprio questionamento poderia direcionar as falas das pessoas convidadas no sentido de justificar quaisquer reflexões desenvolvidas na pesquisa. Esse certamente não era meu intuito, e assim decidi deixar a conversa fluir mais livremente, de acordo com as vontades de expressão de cada uma. Dessa maneira, os assuntos foram desde aspectos que reverberaram no assistir a conversas que tratavam da concepção da cena – destaque que parte dos convidados também são artistas, e que se interessam pela criação. Os tópicos abordados em cada um dos dias foram diversos entre si, o que, para fins de análise, foi interessante, uma vez que evidenciaram que diversos são os aspectos que tem influência na apreciação de quem assiste.

MÚTUO é um espetáculo que constrói a quarta parede, havendo separação do espaço da cena daquele onde fica o público. Não há interação direta com ele, estando a imersão proposta especialmente por meio dos sentidos da visão e audição, paralelamente permeados por outras eventuais sensações de tato e olfato que venham a acontecer dependendo do espaço físico onde é realizado. Não há coxias, embora o espaço onde a cena acontece seja delimitado pela área do chão do NanoCirco. Por ser um espaço aberto, tudo pode ser visto – e então, de certa maneira, compõe a cena junto. Não há grandes pausas. O trabalho passa de uma cena a outra de maneira dinâmica: o encadeamento é pautado nas movimentações, nos jogos e na trilha sonora que sugerem diferentes sensações, entre leveza e brincadeira, tensão e confiança. Deixa as possibilidades de leituras em aberto, diferente de um espetáculo que se propõe a contar uma história. Nas ocasiões analisadas, o espaço é o NanoCirco num fim de tarde de outono.

Porque acho que a primeira coisa que me dá é que é muito aberto, e tem muito espaço para a gente colocar o que está pulsando em nós no que vocês estão fazendo. Então me dá uma sensação de uma carta de tarô, assim. Tem as estruturas ali, mas a morte não é a morte, o louco não é o louco, depende do que você está vivendo, depende do que você está fazendo, e eu gosto muito de coisas assim. Foi uma delícia de assistir (Aline Olmos, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

Os bate-papos, em sua maioria, foram iniciados por pessoas levantando suas leituras do que apreciaram: para onde foram suas imaginações, sensações e percepções do que elas assistiram. No espetáculo não há uma narração objetiva, uma história a ser contada, e o encadeamento das cenas acontece através das mudanças das movimentações das pessoas, das liras e do som. Essa maneira de composição proporcionou que as possibilidades de leituras ficassem em aberto, ainda que sejam sugeridas indicações, como o título.

Eu fiquei com essa impressão, acho que muito por causa da trilha, pareceu para mim o espaço. Uma coisa meio galáctica. Coisas redondas, planetas e tal. Para mim vocês eram astronautas. Aí tem o lance da gravidade, ficar pulando... O lançamento, né, começava lá embaixo e depois... Um foguete mesmo. Mexeu muito com o imaginário, casou bem, eu achei, a música deu o clima bem intergaláctico (Ruy Sevalho Gonçalves, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

Eu curti muito as formas, muitas formas muito claras. A hora que o Zuza, o círculo vira um relógio é muito daora. Deu para ver o relógio, ele brincando dentro do relógio. Isso que eu estou falando, que compõe bastante com o espaço (Iago Tojal, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

Através do relato de Ruy, pode-se perceber que a íntima relação do que se pode ver com o que se pode ouvir teve influência na fruição e no imaginário. Algumas das pessoas que assistiram sabiam, através de conversas informais bastante anteriores aos ensaios abertos, que Zuza e eu estávamos em processo criativo de um espetáculo, motivados pelas imagens de setas do tempo descritas por Stephen Hawking em “Uma breve história do tempo”. Pode-se inferir, portanto, que esse fato tenha influência na condução da percepção. Mas houve relatos de pessoas que não tinham a informação anterior que também revelam essa leitura:

Tem essa coisa do casal que tem um lado que é só o Zuza, o lado que é só a Milena, e um lado que são os dois, seria a lira do meio é meio que onde juntam os dois. Aquele pedacinho que não é nem só uma pessoa nem só outra, mas os dois juntos. O tempo, eu pensei em relógio, o giro da vida, das afetações, um afetar o outro...” (Paula Preiss, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

Dessa maneira, percebe-se que as cenas também sugerem essa conexão imagética, motriz e sonora, destacada pelas movimentações que as liras fazem pelo espaço.

Acho que foi na contramão do que todo mundo falou. [...] Para mim você estava o tempo inteiro sozinha, o Zuza era você, e ele [Rafael] também é você, numa questão que para mim era uma pira, uma viagem que tudo aquilo estava acontecendo na sua cabeça. Onde a gente escolhe olhar, onde a gente escolhe estar, e como a gente escolhe olhar para nós

mesmos em cada momento que a gente está na nossa vida. Eu não vi nenhum momento casal, de relação de casal. O seu olhar já me trouxe para dentro de você, por mais que você olhasse para ele, mas quando você olhava eu te via olhando para si mesma. E no final você terminar de ponta cabeça olhando por um outro ângulo... Então que ângulos a gente escolhe, onde que eu quero estar, e como eu brinco com isso. São momentos de muita sutileza (Maitê Molnar, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

Evidenciam-se os relatos que tratam da relação humana entre os dois artistas em cena. Uma das maneiras escolhidas de acessar foi através da composição das cenas e dos movimentos, que foram pautadas numa relação de cumplicidade e confiança, e apresentadas através dos jogos que compõem as cenas. Uma vez que os artistas, durante o processo criativo, sabiam das potências e possíveis leituras do que suas movimentações sugeriam, foi escolhida a que relação queriam sugerir, e então houve o afastamento daquelas que não queriam: as que remetiam a alguma subordinação de um ao outro ou alguma relação amorosa no sentido de comporem um casal de namorados. A primeira foi possível verificar nos relatos de maneira mais consistente, e em geral a segunda ficou dividida entre aqueles que a viam ou não.

Para mim vem coisas como uma peça sobre o relacionamento de vocês, ou uma peça sobre a mulher que você é no momento, é muito feminino. Apesar de ter dois homens em cena, fico pensando que é uma coisa muito feminina. [...] Aí vendo enquanto mulher mesmo, qual a nossa relação com os homens, onde eles estão para a gente estar em algum lugar, e como vocês vão desenvolvendo esse apoio. Isso vai transformando até que uma hora você também pisa no chão, até que uma hora você que faz ele voar levantando a corda, então acho que isso vai se desdobrando muito no espetáculo inteiro. Deu corda para essa historinha se desenvolvendo muito. Isso tinha muito a ver com a música, me dá a sensação de que nada engrenava, não era fácil, não tinha uma hora que pega e vai, tinha esses cortes, que para mim tinha muito a ver com isso. [...] E no final eu acho que quando você está sozinha ali de ponta cabeça num pêndulo, que era o tempo, que era o relógio, que era, sei lá, essa coisa de um sino, não sei, me dá uma sensação de uma autonomia, porque para mim foi o movimento mais perigoso que você fez, aí a gente meio que nem criança que vai ao circo quer sentir esse frio na barriga, quer ver as pessoas sendo super-heróis na sua frente, e nessa hora é a hora que é incrível. Quando você está pendurada pelo seu pé você está muito vulnerável, mas é uma hora que é extremamente sua, está muito presente. E aí me dá uma sensação de tudo ser um grande pensamento seu, uma grande projeção sua, um grande acordar. E que todos estão envolvidos, mas para mim ficou muito focado nessa questão feminina, na parte que te cabe dessa dupla. É igual o Branco e o Augusto, como no palhaço, para que o Augusto faça todo mundo rir, o Branco é fundamental. Então quando eu falo isso, o Zuza está muito presente. [...] Me dá uma sensação de independência. Um depende do outro mas vocês são dois seres autônomos, e isso é bem bonito porque não é sofrido. Mesmo a segunda altura, você está pisando nele, mas não passa sofrimento, passa que quanto mais autônomo ele for, mais autônoma você pode ser. Na horas das duas liras eu senti muito isso também, porque parece que você está fazendo o que você quer, mas o que você quer

influencia que ela vá lá para cima, vocês se divertem ali também, e dá uma sensação de convívio extremamente conectada mas extremamente autônoma. De liberdade até (Aline Olmos, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

Pode-se perceber que aqueles que viam uma relação de um casal a referiam por saber do vínculo entre Zuza e eu, e também por verem um homem e uma mulher em cena. Especialmente sobre esse último assunto, ressalta-se que a conexão acontece de maneira a dar protagonismo à figura da mulher: são apresentados jogos de companheirismo e suporte mútuos, e percebe-se que, nesse companheirismo, destaca-se a atuação da mulher, e a figura do homem não está ligada a estereótipos masculinos como o carregar, ser forte. Ambos desfrutam das situações apresentadas, num cuidado e carinho recíproco.

Eu achei as cenas de dupla, quando vocês dois estão coordenados, coreografados, ou contrapesando, é muito forte, é muito poderoso. E você faz a contrarregagem dele, ele faz a tua, tem essa coisa de equilíbrio, tem um discurso de equilíbrio e funções entre o masculino e o feminino, não é que um é forte e outro é fraco, os dois estão juntos fazendo essa dança, esse momento junto. Isso tudo fica muito claro, muito coerente (Arturo Cussen, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

Essa relação de casal, eu comecei a lembrar o que eu havia falado para vocês da outra vez, e sobre o lugar de onde começa, começa lá com o abraço de vocês dois. Os dois se abraçam, o Zuza convida a Milena para vir para cima, a Milena com o seu olhar. [...] E vocês como agentes do caos, mas eu achei que isso foi o trabalho inteiro. Porque o sistema ele tendia para uma organização, ele se auto regula, mas chega um momento em que vocês causam o caos porque vocês mudam a proposta. (Rafael Barzagli, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

Mas assim, o tempo inteiro eu acho que tem o protagonismo da Mi, eu acho que o Zuza ele se coloca em cena, no espaço, mas ele se coloca inteiro a favor de, fazendo o chão para... o trabalho é dela. E eu acho que ele está com isso muito claro. É um lugar difícil, né, não vou começar um super discurso, mas é difícil, na minha geração mais ainda, na de vocês acho que ainda, o homem assim agora é a mulher que está lá. Então é um movimento muito bonito, e até nesse sentido mesmo de machismo, vocês homens mesmo estão questionando, alguns mais alguns menos, independente se é homem ou se é mulher, se é trans. [...] Quando você falou de você também ir pra lira, que não é só dela protagonizar várias cenas, mulher só pode brincar de boneca, né, rs, Ele brinca também, ele ri, não precisa ser o homem, sua segurança, pá, e uma hora você que é a segurança dele (Rosana Baptistella, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Achei muito legal, que foram pontos bem significativos, que quando o Zuza estava na lira teve uma inversão que é incrível, que eu nunca tinha visto a Milena puxando o Zuza e isso fica uma imagem muito bacana. Ele está andando e de repente está lá em cima, isso foi muito legal (Tobias Rezende, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

O título leva a sugestões de leituras da cena. Ele foi apresentado às pessoas convidadas antes da apreciação através da carta entregue a cada uma delas junto

ao TCLE, e também mencionado por mim logo antes da apresentação, com a fala “Sejam todos muito bem-vindos! Muito obrigada pela presença de vocês. Esse é o primeiro/segundo/terceiro/quarto ensaio aberto de *MÚTUO*”.

Eu fiquei muito com essa palavra, mútuo, na cabeça, logo que o Zuza falou, e também quando eu li, fiquei com vontade de ver no dicionário o que falava sobre mútuo. Fiquei pensando de várias coisas que tem a palavra mútuo: carinho mútuo, várias coisas de troca mútua. No início vocês bem juntos, a questão do Zuza de mexendo e a Milena não tocando o chão, se protegendo (Paula Preiss, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

Isso foi o que eu mais gostei desde o começo: mútuo, quando vi o título no papel já achei que o título foi muito acertado. Nesses espetáculos que não tem fala e não tem uma dramaturgia assim, início meio e fim, já pegar com o título acho que é um golaço (Arturo Cussen, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

O espaço do NanoCirco permite a visão ampla de tudo o que o compõe, sua estrutura e esquemas de montagens dos aparelhos. A maneira como foram compostas as movimentações com as liras levaram ao interesse pelo como ela foi montada. Esse é um momento em que se revela a importância da intimidade com o espaço, aproveitando de suas potencialidades na composição da cena.

O momento em que as liras começam a se mexer também porque a princípio não é uma coisa que pensa que vai ter essa dinâmica. Agora depois que eu olhei eu comecei a ver até a engenhosidade desse mecanismo e me levou a olhar para a estrutura, foi muito legal (Tobias Rezende, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

Essa percepção se conecta com o aproveitamento das possibilidades que a lira enquanto aparelho aéreo possibilita: o trabalho com a grande variação da altura. Essa possibilidade remete àquelas do universo do circo, que propõe uma conexão através do impressionante. O arrepio na espinha e a atenção provocada através da execução de acrobacias aéreas revela a relação com o risco inerente do circo.

Teve um momento que me bateu muito assim, que precisa confiar muito. Cara, quando você está de ponta cabeça, eu ficava, pelo amor de deus, não solta essa perna! Aí eu conversava comigo mesma “relaxa, Rosana, eles treinaram isso 500mil vezes, você sabe que eles são sérios”, eu tinha que conversar comigo, entendeu? (Rosana Baptistella, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Outra coisa que me chamou a atenção foi o jogo de planos, de estar sempre tudo sempre fluido nesse sentido. Primeiro embaixo e depois subindo, era tudo muito gradual, então você não via a coisa pá pum, de repente você estava muito alto, de repente não. Eu achei isso muito legal (Jade Berzin, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

A presença física do musicista compositor, trabalhando a trilha sonora ao vivo, traz sua relevância tanto pela curiosidade de saber o que é realizado simultaneamente à cena quando pela intimidade com a partitura de movimentações. Sua presença potencializa a percepção de que a música compõe a cena junto da movimentação, e não somente em favor dela. As percepções e a maneira de sugerir intenções são compostas conjuntamente, e a música é um fator de grande importância que orienta nuances do espetáculo.

A trilha ao vivo já é um barato, um pianista. É um barato ver ele tocando, é legal que a gente vê as camadas da trilha, que são vários teclados, um monte de timbre, é muito legal que tá muito junto da situação dos aparelhos, senti muito colado. Isso se sente na concepção, está muito sólido (Arturo Cussen, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

A trilha, incrível, eu achei que ela faz a gente transitar e trabalhar com essas camadas de sensações. Quando eu te vi tocando também foi muito bom (Maitê Molnar, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

A trilha é absolutamente adequada, do meu ponto de vista, porque ela te leva para os lugares, não compete com o que está acontecendo. Tem uma conexão muito, muito estreita (Aldebaran Prado, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

É possível perceber como os relatos trazem percepções de mobilização individual: podem acessar lugares da individualidade que o artista, durante o processo criativo, não consegue imaginar. É nesse sentido que Elizabeth Ellsworth (1997) aponta as várias portas de entrada de um filme – no caso, um espetáculo –, e que o público nunca é exatamente quem o filme pensa que é. É muito mais diverso.

O Caio falou do pula-carniça, brincadeiras... eu voei lá para uma gangorra, outra hora eu estava balançando lá com cinco anos de idade, mexeu com a minha memória, e isso tem um valor muito grande, é algo que eu gosto de ver em espetáculos, gosto de fazer em espetáculos, é um lugar que me pega mesmo e que eu gosto de pegar os outros, ali você já me ganhou (Rosana Baptistella, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Foram também mencionadas as nomenclaturas dança e circo contemporâneos e apontadas conexões com entendimentos sobre esses campos, como a escolha das roupas, da sonoridade, das movimentações e da maneira de compor as cenas. Quando essa menção aparece, indica que remete a um imaginário do que esperar daquela obra em comparação com outras que se denominam da mesma maneira. A escolha do figurino foi feita pelas intenções de se aproximar de um cotidiano, e as outras permeadas pelas suas formações e

investigações, conscientes das conexões possíveis com as ideias dessas artes na contemporaneidade.

Chama muito a atenção na dança esse movimento que tu faz, e casa muito bem com a trilha, como essas coisas que repetem, sons mais barulhentos, bem São Paulo assim. Sei lá, do âmbito da dança contemporânea, pelo figurino também, por estar de cara limpa. Esse âmbito como trilha de dança contemporânea mesmo, repetições, ruídos. Achei que tem uma coerência muito grande (Arturo Cussen, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

A coisa de fugir do figurinão do circo, se eu assistisse isso aqui com um monte de lantejoulas, o clássico, né, lycra, ia se estranho, não tem nada a ver com aquela estética. Nada contra, tem hora que eu acho lindo, mas pra esse aqui não ia funcionar (Rosana Baptistella, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Há menções a aproximações e fluidez das fronteiras de dança e circo, que são intensamente mencionadas como uma característica do circo contemporâneo, conforme abordado em capítulo anterior.

Me lembrou um espetáculo no Circos, no SESC Ipiranga, uma sala de SESC, 120 pessoas, um casal fazendo circo com um monte de paus, umas engenhocas de madeira, e um piano. Me lembrou por isso, um duo de acrobacias de solo, e era bem esse pique, assim, bem abstrato, e me lembrou muito porque como é circo dança, seria, um gênero dança acrobática, não sei, tem um lugar aí muito interessante (Arturo Cussen, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

Como pessoa que não é da dança, que não é da cena, mas como um observador, que eu gosto, me interesso por dança, e tenho no meu repertório, na minha memória, esses dois lugares estão muito bem delimitados, do que é a dança e do que é o malabarismo, do que é a acrobacia. Para mim, esses são dois lugares delimitados, e aqui eles estão colocados de uma maneira muito equilibrada, muito bem mesclada. Uma coisa joga para a outra tranquilamente, transita de uma para a outra de uma maneira muito fluida, muito gostosa de ver. E então vai trazendo minhas memórias e tirando esse risco de divisão, amalgamando, e isso eu achei fantástico, muito legal (Aldebaran Prado, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Por outro lado, há linhas de trabalho de dança contemporânea que se diferem da trabalhada em *MÚTUO*, o que não faz o trabalho deixar de se encaixar nesse recorte, que abarca ampla diversidade.

Houve uma preocupação com a estética, porque a gente viu que ficou tudo muito redondinho, foi algo que fez parte do processo? Bem marcado e tal, a gente viu esse jogo de níveis... Porque ele é aquele espetáculo harmonioso de ver, sabe? Eu senti muito isso, aquele que tudo está ali fluido. Eu às vezes vejo coisas da minha irmã e muitas vezes é diferente. Eu acho completamente outra proposta e fiquei pensando nisso (Jade Berzin, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

A experiência do presencial com poucas pessoas presentes foi um tema recorrente, e quais as diferenças do assistir um espetáculo ou um filme com público

mais numeroso do que na ocasião. A escolha de ser em poucas pessoas se deu em virtude da pandemia, e percebe-se que gerou um ambiente de intimidade e exclusividade.

Eu acho que em relação a poucas pessoas assistindo tem um ritual aí quando a gente ia normalmente na apresentação, é diferente se você vai ver um filme e a sala está lotada, ou se tem 10 pessoas na sala. Eu tenho uma sensação diferente, parece mais exclusivo, mas também quando tem muita gente junta assistindo, não sei, acho que a experiência coletiva se concretiza mais. Ter quatro pessoas, para mim, influencia um pouco sim. Como eu já vim aqui, por exemplo, em outra apresentação que tinham cadeiras aqui, cadeiras ali, com pessoas sentadas no chão, tem uma sensação diferente de recepção do público. Imagino que também, imagino quase que com certeza que para vocês também muda quantas pessoas estão assistindo vocês naquele momento e a possibilidade de reações diversas aumenta também. Acho que isso também, no final, muda a energia de quem está no palco também. Então acho que nesse sentido faz diferença (Thiago Minamisawa, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Acho que até a reação corporal de uma pessoa que está do seu lado quando tá acontecendo alguma coisa acho que vai conversando com todo mundo, vai passando de um para o outro (Caio Deroci, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

Destacam-se os relatos de assistir um espetáculo presencialmente quando há bastante tempo não se tem essa experiência devido à pandemia. Essas falas evidenciam como a percepção é diferente de assistir algo através de uma tela, ouvir através de um fone. “É outra coisa que ver na tela, né. Tu sentes o ar, sente o olhar de vocês, estar respirando junto, os afetamentos... A gente se afeta” (Paula Preiss, ensaio aberto do dia 23/04/2021). Desta maneira, nesse contexto, percebe-se que o próprio “suporte” da obra é relevante numa análise de modo de endereçamento, pois se destaca como uma rara possibilidade. É certo que os relatos tiveram diferenças nessas experiências devido as atividades profissionais dos convidados: alguns são artistas, e suas fontes financeiras se dão através de suas apresentações, que foram formuladas para acontecerem num contexto de isolamento e distanciamento social. Outros, com outras atuações, há muito tempo não tinham esse tipo de fruição. Constrói-se o efeito de um evento único nesse contexto, com uma sensação saudosa de quando se podia assistir com mais frequência e sem preocupações de contaminação, e também a percepção da diferença da fruição em relação a outros formatos.

É um barato ver as pessoas ao vivo. Eu sinceramente não senti tão estranho, porque como a gente filmou outro dia aqui, acabamos fazendo as serenatas, então a gente ainda não cortou o contato com o ao vivo, mesmo que para três pessoas. Eu senti como dentro dessa situação atual que é

tocar ou apresentar para duas ou três pessoas no portão, no quintal. Entrou dentro dessa lógica do contexto pandemia (Arturo Cussen, ensaio aberto do dia 23/04/2021).

É muito gostoso poder assistir ao vivo, poder construir com vocês. A nossa opinião ser importante... Todo esse espaço, é muito carinho. é muito especial depois de um ano sem ver nada presencial (Aline Olmos, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

Eu faço minhas as palavras da Aline a despeito da questão de ver o bagulho ao vivo, realmente é um presente. E o presente ele é, a presença é um ato de amor também. Quando a gente fala em estar presente, é nós nos fazermos aqui, nesse momento, e falar “é isso que vale”. [...] O efeito técnico, o esmero de fazer o som transportar, e ter várias camadas foi muito bom de vivenciar de novo. A gente fica falando sobre a tela plana, a ditadura da imagem, e de repente você vê a profundidade do som! Porque aí você constrói outras possibilidades, o som vem de outros lugares. Essa pesquisa é muito cara, de onde vem, por onde vem, qual a altura que vem, sobre esses impactos que vem, aqui a gente está num espaço aberto, ele é menos controlado, mas já chega, já é outra vibe. E te ver tocar também, ver você performar, é importante também (Rafael Barzagli, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

Só o fato de poder assistir uma coisa assim, in directo, é muito bom, acho que eu estava sedenta. Estamos sedentos por isso, né (Ieda Cruz, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

Em seguida, são mencionadas as sensações de construção de um ambiente seguro para essa experiência, que também orienta o conforto que se propôs aos espectadores convidados, gerando uma sensação de cuidado e segurança.

A gente se sente seguro, é pouca gente, não é uma aglomeração, estão espaçadas as cadeiras. Se sentir seguro também fica mais relaxado, tu não ficas apreensivo. É que a gente se conhece como amigos, mas se fosse alguém que não se conhece, nunca viu, chega aqui e tem poucas cadeiras, espaçadas, esses cuidados, a pessoa se sente segura, cuidada. [...] É um negócio que tu vê o capricho. O público vê isso, senta e diz “caraca, os caras ficaram trabalhando para nos mostrar isso”. Então tu já se sentes acarinhado, agraciado (Paula Preiss, ensaio aberto do dia 23/05/2021).

Para mim não é uma coisa que incomoda. Quando a gente vai ao mercado eu sinto que é uma exposição muito maior, em relação a isso não sinto problema nenhum. Todo mundo distante e de máscara aqui, então isso não me atrapalha. Para mim é até melhor estar em poucas pessoas porque eu tenho aquela coisa que o espetáculo é para mim, isso facilita a entrega, num momento de pandemia isso é uma preocupação (Caio Deroci, ensaio aberto do dia 02/05/2021).

O fato de o convite ser para um ensaio aberto, e não para uma apresentação de espetáculo, também teve influência, revelada através das sensações descritas pelos convidados quando relatam de suas expectativas e experiências concretizadas nos ensaios.

Mas vocês também estão chamando de ensaio, né? Então não causa tanto espanto assim ser para poucas pessoas. Mas vocês poderiam chamar de espetáculo, porque ele tá pronto... A gente não viu um ensaio, a gente viu um espetáculo (Ieda Cruz, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

Acho que pro seu objetivo aqui, que você queria um feedback, é um nome interessante [ensaio aberto], acho que deixa um pouco mais livre para quem está assistindo poder pensar sem achar que é uma coisa toda fechada. Cria um espaço mais confortável para esse momento, por mais que tenha sido um espetáculo, dá uma liberdade maior para você ir pensando (Tobias Rezende, ensaio aberto do dia 08/05/2021).

Pode-se apontar que *MÚTUO*, através dos olhares das pessoas que assistiram os ensaios abertos, enquadra-se num lugar de fronteira e/ou hibridismo de linguagens do circo e da dança, aproximando dos entendimentos de dança e circo contemporâneos, sendo estas uma das maneiras que propõe para se comunicar com o público. Do ponto de vista do processo criativo, percebe-se que essa construção vem com os interesses de pesquisa e prática dos artistas, suas formações e seus gostos pessoais, demonstrando que os ambientes culturais deixam rastros e pautam escolhas, seus elementos técnicos e formais, parafraseando Mariana Souto (2009).

Esses caminhos estão intimamente conectados com a condição autônoma de criação de *MÚTUO* e as perspectivas de sua circulação por aqueles que o compõe: o espetáculo foi motivado pela vontade dos artistas, viabilizado por eles (financeira, temporal, energeticamente), e então vinculado à pesquisa de mestrado. Foi escolha de produção firmar que o processo e os ensaios aconteceriam no NanoCirco, o que possibilitou o uso das liras da maneira específica que foi, a maneira de recepcionar as pessoas, ensaiar com intimidade com o espaço e o agregar de suas potencialidades na composição. Houve liberdade criativa, entendendo que não é uma encomenda, por exemplo, mas que há alinhamentos com um macro lido como circo ou dança contemporâneos, propondo uma maneira específica de compor poeticamente e comunicar.

A escolha pela composição dos jogos apresentados nas cenas insere-se num contexto de trabalhos de três grupos em que Zuza, Rafael e eu atuamos (no passado e no presente): o NanoCirco, dedicado ao ensino de técnicas circenses e que busca aproximar outras linguagens artísticas de suas práticas, o Ponte pra Lua, grupo de teatro que “tem sua história marcada por um coletivo de atores acrobatas que desenvolvem pesquisa sobre uma escrita teatral que se nutre da instância acrobática, buscando integrar a acrobacia não como efeito, mas como dramaturgia”

(BERGAMASCO, 2019, p. 15), e o Circo&Cena, no qual diversas artes eram trabalhadas enfocando os pontos de tensão e fusão entre essas linguagens. São inspirações desses três coletivos grupos que se autodenominam circo e dança contemporâneos, propondo, em determinadas ocasiões, alinhamentos estéticos e composicionais. É possível encontrar virtuosismo e risco próprios do circo, que propõem sensações e expectativas.

Uma vez identificada durante o processo criativo a leitura de uma relação entre duas pessoas, a escolha feita foi a de construir uma relação de reciprocidade, cumplicidade e confiança mútua, buscando se afastar de um vínculo de amantes. Pode-se verificar essa leitura nos relatos apresentados, evidenciando que a maneira de apresentar através dos jogos e movimentações, permeadas pela ambientação musical que compõe junto a atmosfera da cena, acontece, ainda que as leituras sejam diversas nesse sentido.

Então você vai trabalhar um homem e uma mulher a gente já começa a ver relações amorosas. A pergunta que se apresenta é “como resolver isso então?”. E para resolver isso eu acho que tem que encarar e entender quais são os padrões de comportamento. Porque eu poderia ver amor em qualquer tipo de relação de diferentes pessoas. Se eu pensar nos gregos antigos da cidade-estado em algum momento dois caras num palco fazendo uma peça de teatro seria dado ali para aquela sociedade o amor. Mas a cena poderia ser de amor ou de política. O que diferencia os dois da entrada, antes do texto. O que diferencia que eles estão entrando para discutir política ou se os dois estão entrando para discutir o amor? E isso não é jogar num clichê ou num gesto que vá comunicar. Sem comunicar, como é esse padrão de comportamento que leva ao amor, que eu quero estar perto, um amor de amigo, um amor de uma infinidade, de alguém que eu não conheço e bate uma baita afinidade. Como é não ter afinidade? E isso bate no corpo, a gente sabe que bate. Na cena às vezes a gente esquece, mas no corpo a gente sabe. Quando soma com essa visão de que talvez seja uma pessoa só, isso é interessante (Kuarahy Barretta Fellipe, ensaio aberto do dia 01/05/2021).

A proposta de apresentação presencial para poucas pessoas, convidadas individual e diretamente, constrói uma relação de exclusividade e um presente especial, e que os relatos revelam que uma afinidade é construída dessa maneira. A nomenclatura “ensaio aberto” gerou uma disponibilidade de conversa após a apreciação, e o estar em poucas pessoas tem o efeito de uma recepção diferente de com várias juntas, no que se trata de confluência de reações e respostas cinestésicas do público. Buscou-se propor um ambiente seguro devido à pandemia, o que gerou um conforto e sensação de segurança nos convidados, propiciando uma entrega maior para a fruição. Propõe-se a apresentação presencial num

momento em que há muito não se tem a possibilidade de apreciar dessa maneira, e os relatos revelam a expectativa, as percepções de saudade e diferenças em relação ao assistir espetáculos nas telas. Nesse contexto, a própria escolha de ser presencial se mostra como uma maneira relevante de como se relacionar com o público.

Objetivamente, nesses ensaios abertos, a obra foi endereçada aos convidados dos ensaios abertos, pessoas que tem relações de amizade comigo, com Rafael e com Zuza. São pessoas de realidades socioculturais próximas das nossas, e aquelas que também são artistas eventualmente trabalham junto conosco. Isso revela alguma intimidade com as aproximações estéticas, composicionais, de movimento, musicais, dentre outras apresentadas – não houveram relatos de estranhamento ou aversão, por exemplo. Poderia se inferir que pessoas que compartilham dessas vivências têm mais facilidade em se conectar com o espetáculo, o que não tenho como afirmar aqui, uma vez que não foi apresentado para outros públicos, e sequer é o objetivo – busca-se compreender quais escolhas foram efetivadas, relatadas pelos convidados, e entender como elas compõem o modo de endereçamento, a maneira pela qual se propôs a estabelecer comunicação. Como afirma Elizabeth Ellsworth (1997), as portas de entrada na relação espectador-obra são muitas, e dessa maneira a ideia de público ideal não existe: quem assiste nunca é totalmente quem o filme pensa que essa pessoa é.

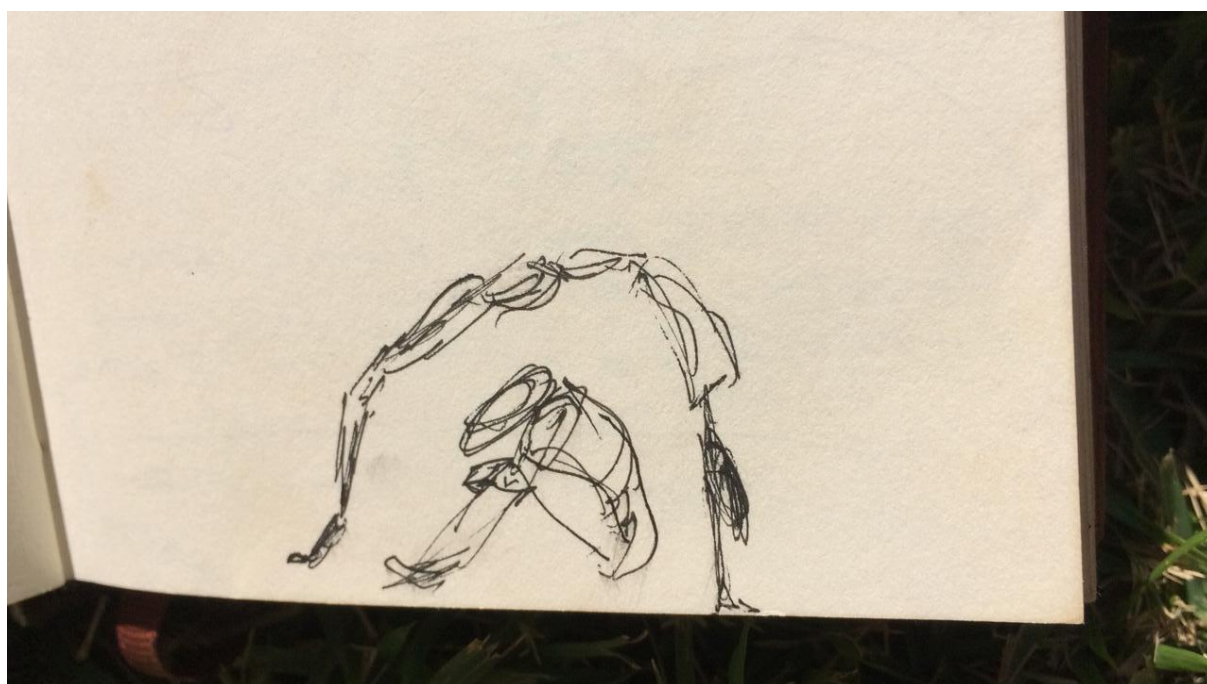


Imagem 40 – Desenho do diário do Zuza

Considerações Finais

Essa dissertação propôs a discussão sobre o modo de endereçamento no contexto das artes presenciais, especialmente na dança e no circo. Buscou-se compreender como o conceito se aplica a análises no campo das artes da presença, entendendo que os caminhos e escolhas realizadas na criação simultaneamente podem orientar e ser orientados pelo modo de endereçamento e pela dramaturgia do espetáculo. Foi desenvolvido um processo de criação com dança e lira que deu origem ao espetáculo *MÚTUO*, o qual foi analisado pelo roteiro, seu modo de endereçamento e as percepções do público sobre a mesmo.

Em “Modo de endereçamento e as etapas de processos de criação: considerações iniciais”, explanou-se o que é o modo de endereçamento na área do cinema, foram levantadas as diferenças em relação às artes presenciais e, observando-as e pontuando-as, foi construído o possível deslocamento do conceito, entendido como integrador da dramaturgia do espetáculo no que tange o que o artista-criador tem poder de escolha.

Foram compartilhadas as etapas e escolhas do processo criativo de *MÚTUO*, os atravessamentos acontecidos e consequentes questionamentos – especialmente os causados pela pandemia de COVID-19 –, e entendimentos de como o modo de endereçamento foi sendo construído ao longo desse percurso. Foi abordado como o modo de endereçamento está nas dramaturgias das criações artísticas, o entendimento que se tem de dramaturgia para essa análise construído a partir de concepções de dramaturgia que a entendem como discurso e aquilo que se dá a fruir ao espectador. São também levantados os entendimentos que se tem de dramaturgia nos campos da dança e do circo, que são os eixos de trabalho do processo criativo desenvolvido e analisado.

Um achado da pesquisa foi a necessidade de refletir sobre a trama “produção-gestão-criação”, especialmente sobre o entrelaçamento do processo criativo com a maneira como é produzido o espetáculo, evidenciando as condições em que acontece, bem como as vontades dos artistas que também atuam em sua produção.

Investigar muito do que ronda um processo criativo e a apresentação de um espetáculo mostrou que o espetáculo é permeado por todos os elementos que

compõem o processo, e que a fruição e percepção dos espectadores é única, ainda que a obra carregue uma organização estética e composicional que remeta a sistema de valores e realidades socioculturais que pode sugerir um público-alvo – que na realidade não existe de fato, considerando a multiplicidade das pessoas. O modo de endereçamento se efetiva no momento do contato, quando as propostas de comunicação acontecem e o ciclo da dramaturgia se completa. Noto o desejo de analisar futuras apresentações de *MÚTUO*, uma vez que percebo que o circunstancial é extremamente presente e relevante na dramaturgia e no modo de endereçar. E que esse futuro seja com saúde, vacina, justiça e encontros calorosos.

Esta pesquisa levanta como questões para investigações futuras: como se dão as influências de diferentes contextos e culturas no desenvolvimento de criações artísticas em dança e circo, e qual o papel da virtuose no estabelecimento da relação com o espectador no circo? A virtuose, entendida como o que sai do comum cotidiano, apresenta-se nos voos nas alturas ou perto do chão no circo, ou ainda nos voos de objetos lançados ao ar. Ela é desse universo, e no circo “tradicional” é possível perceber as manipulações das expectativas do acerto de um truque difícil, por exemplo, e como a estrutura de um número pode gerar arrepios e olhos estalados na plateia. Arrisco dizer que isso faz parte da expectativa de quem se propõe a assistir um espetáculo de circo, faz parte do imaginário do que é esse evento.

O desenvolvimento do número circense geralmente cria uma espécie de dramaturgia, na qual os acrobatas evoluem de truques mais simples para outros, mais complexos, difíceis e de maior risco, conduzindo a plateia a um clímax. Conforme o número avança, o risco fica cada vez maior e mais evidente. A espetacularização do risco é explorada ao máximo, pondo em tensão os limites entre o real e o construído artisticamente, como no caso do trapezista que, além de sujeitar-se a um risco real, tangível e inegociável – o risco físico que envolve a acrobacia aérea no trapézio de voos – também faz uso do artifício, de forma que o erro “encenado” está a serviço da valorização do acerto posterior (MANDELL, 2016, p. 73).

MÚTUO, no que se propõe a ser, é virtuoso num sentido de complexidade das técnicas apresentadas e trabalhadas em cena (sejam elas de dança, circo, música). Constrói uma linha de tensão ao longo do espetáculo que se difere da exposta acima por não ser sustentada pela espetacularização do risco: ainda que este esteja presente, a curva de tensão não é trabalhada em torno dele, mas sim em torno da cumplicidade entre os intérpretes. O foco está noutro lugar.

A virtuose aparece de outras maneiras nas dramaturgias de diferentes circos, mas se reafirma. Pode-se inferir que essa imagem e expectativa foi construída ao longo dos tempos, e tem especificidades em locais e culturas diferentes. Pela característica itinerante de uma de suas possibilidades de ser, o circo também agrega diferentes culturas em seus espetáculos, e há diversos relatos sobre esse assunto em estudos da área. Na atualidade esses contágios acontecem também através dos meios virtuais, pelos quais tem-se a possibilidade de assistir números e espetáculos que não estão em cartaz na sua localidade. No escopo desta pesquisa, no entanto, propôs-se olhar de forma específica para o modo de endereçamento, ficando em aberto a possibilidade de um olhar mais detido sobre a dramaturgia do risco (e da virtuose) em um trabalho futuro.

Referências

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de; SCIALOM, Melina. Dramaturgia na Dança: manipulação de energia no processo. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 29, p. 100-112 set./dez. 2019. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/92755/55085>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

AMARELO – É tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. Brasil: Netflix, 2020. 89min, cor.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Ator, dobrador de tempo. **Sala preta**. São Paulo, v.18. n.1. p. 273-284. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/119405/141500>> Acesso em: 16 mai. 2019.

_____. Videoscene as a possibility of scenic time resignification and expansion. **Advances in Social Sciences Research Journal**. v.5, n. 7, p. 1-14, Julho 2018. Disponível em: <<http://sseuk.org/index.php/ASSRJ/article/view/4809>>. Acesso em: 16 mai. 2019.

_____. **Dança e arte marcial em diálogo**: um estudo teórico-prático sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança. 2012. 271 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284585>>. Acesso em: 20 dez. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BALES, Melanie. A dancing dialectic. In: BALES, Melanie; NETTL-FIOL, Rebecca (Org.). **The body eclectic**: evolving practices in dance training. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

BEHRNDT, Synne. Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking. **Contemporary Theatre Review**. Londres, v. 20, n. 2, p. 185-196. 2010. Disponível em <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10486801003682393>>. Acesso em: 16 set. 2019.

BERGAMASCO, José Guilherme Pereira. **Processo criativo da Árvore no Deserto**: acrobacias na dramaturgia. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/335208>>. Acesso em: 7 ago. 2020.

BHARUCHA, Rustom. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. Tradução de Maria Lyra. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, jan./jun. 2017. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV20-v13n1a2017-1>. Acesso em: 29 ago. 2020.

BLEEKER, Maaike. Media Dramaturgies of the Mind: Ivana Müller's cinematic choreographies. **Performance Research**. Aberystwyth, v. 17, n. 5, p. 61-70. 2012. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2012.728443>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

BOLOGNESI, Mario. O circo “civilizado”. In: 5th International Congress Of The Brazilian Studies Association (BRASA), 6, **Annals...**, Atlanta: Brasa V, 2002.

BOUDIER, Marion. Corpo. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia[s]**. p. 91-109. São Paulo: Nexus, 2016.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alan. **O amor pela Arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003[1969].

CVEJIĆ, Bojana. O dramaturgista ignorante. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia[s]**. p. 91-109. São Paulo: Nexus, 2016.

CHADE, Letícia Orfali. **Formação de Público Para a Dança**: O Papel das Companhias de Dança na Educação Para a Cultura. 2009. 24 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso – CELACC/ECA/USP, São Paulo, SP. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc/324/detalhe>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CHARMATZ, Boris. De la dramaturgie en danse contemporaine: pistes et interrogations. Entrevista com Laure Fernandez. In: DANAN, Joseph. **Dramaturgie au présent** (Org.). **Registres**, n. 14, 2010.

CONVIDA! – O que é “dramaturgia” no circo atual? Com Rafaella Uhiara (SP). YouTube. Rio de Janeiro/RJ: Sesc Brasil. 23/10/2020. (64min.40). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qBk7chdntJM>>. Acesso em 10 de maio de 2021.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na Dança**: Uma perspectiva coevolutiva entre Dança e Teatro. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8077>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

CRUZ, Carlos Alexis. Contemporary Circus Dramaturgy: An Interview with Louis Patrick Leroux. **Theatre Topics**, v. 24, n. 3, 2014, p. 269-273.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**, v. 11, n. 2, p. 31–57, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2867>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

DAVID, Gwénola. Os acidentes da narrativa: uma poética do espaço-tempo. In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora,

2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Lisboa: Editions Minuit, 2003.

DÓRIA, Gisela. **(de) Composição e produção de sentidos**: dramaturgias na dança contemporânea. 2015. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/304782>>. Acesso em: 14 jun. 2019.

_____. **A Poética de Sem Lugar**: Por uma Teatralidade na Dança. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e particularidades da formação do profissional circense no Brasil**: rumo a uma formação técnica e superior. 2014. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação física, Campinas, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/275076>>. Acesso em: 8 dez. 2020.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Teaching positions**: difference, pedagogy and the power of address. New York: Teachers College Press, 1997.

_____. **Modo de endereçamento**: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FÉRAL, Josette; PERROT, Edwige. De la présence aux effet de présence. Ecart et enjeux. In: FÉRAL, Josette. **Pratiques Performatives, Body Remix**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoria y Practica**: Mas Alla de Las Fronteras. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. Abington: Routledge, 2011.

GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. **Dança**. Salvador, v. 2, n. 2, p. 51-66, jul/dez, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7187>>. Acesso em: 19 mai. 2019.

GATTI, Daniela; SOUZA, Jefferson de Oliveira. O jogo do texto no processo criativo em dança: ato de leitura e ato de criação em Vícios e Virtudes – drama em dança. **Conceição | Conception**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 17–33, jan-jun, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648509>. Acesso em: 19 mai. 2019.

GATTI, Daniela. **Medeia**: Um experimento coreográfico. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284194>. Acesso em: 20 mai. 2019.

GOMES, Itania Maria Mota. Metodologia de análise de telejornalismo. In: **Gênero televisivo e modo de endereçamento no telejornalismo** [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 17-47. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/9wgnc>. Acesso em: 20 mai. 2019.

_____. Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. **E-Compós**. Brasília, v. 8, 2007. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.126>. Acesso em: 20 mai. 2019.

GOUDARD, Philippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GUTMANN, Laurent. Ce que l'oeuvre ne dit pas. In: DANAN, Joseph (Ed.). **Dramaturgie au présent. Registres**, n. 14, 2010.

GUZZO, Marina; SPINK, Mary Jane. **Danças, Discursos e Construção de Sentidos**. Anda-Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, 2011, Porto Alegre. Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) – 2011, 2011. v.1.

_____. Arte, dança e política(s). **Psicologia & Sociedade** [online]. Belo Horizonte, v. 27, n.1, p. 3-12, jan-abr, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/1807-03102015v27n1p003>. Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. Coreopolítica: a dança presente na cidade. **Athenea Digital**, v.20, n.2, e2284, 2020. Disponível em: https://ddd.uab.cat/pub/athdig/athdig_a2020v20n2/athdig_a2020v20n2p2284.pdf. Acesso em: 19 mar. 2021.

HAWKING, Stephen. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

INFANTINO, Julieta. Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad: La ambigüedad en los cuerpos circenses. **Runa**. v. 31, n. 1, p. 49-65. jan-jun, 2010. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/757>. Acesso em: 18 fev. 2021.

KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. **Sala preta**. São Paulo. v. 10. p. 163-167. agosto/2010. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4702/showTo>>. Acesso em: 5 mai. 2019.

KUNST, Bojana. A economia da proximidade: o trabalho dramaturgico na dança contemporânea. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia[s]**. p. 111-129. São Paulo: Nexus, 2016.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia[s]**. p. 61-83. São Paulo: Nexus, 2016.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. **Pulsção da obra**: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022017-155742/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ROCHELLE, Henrique. **Elementos da dança como linguagem**: "no Singular", de Henrique Rodovalho. 2014. 175 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284483>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

MANDELL, Carolina Hamanaka. Circo: risco, performatividade e resistência. **Sala Preta**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 71-81, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v16i1p71-81. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/111123>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

MEYER, Sandra. Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: GUILHON, Giselle. **Antropologia da dança IV**. 4ª ed. Florianópolis: Insular, 2018. v. 1, p. 65-74.

MITRA, Royona Decolonizing Immersion. **Performance Research**, v. 21, n. 5, p. 89-100, DOI: [10.1080/13528165.2016.1215399](https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1215399). 2016. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2016.1215399>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

MUNDIM, Ana. **Danças Brasileiras Contemporâneas**: Um Caleidoscópio. São Paulo: Annablume, 2013.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo. **Repertório**, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020.1. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/35556>>. Acesso em: 5 mai. 2020.

_____. Cultura e Estado. In: Ana Paula do Val... [et al.]. **Políticas públicas de cultura**. São Paulo: s.n., 2016. 90 p. Disponível em: <http://www.saopaulo.sp.leg.br/escoladoparlamento/wp-content/uploads/sites/5/2016/06/20161006_LIVRO_DIGITAL_POLITICAS_PUBLICA_S.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2021.

PAIS, Ana. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

_____. **O discurso da cumplicidade**: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PENCENAT, Corine. Atleta, ator, artista? In: WALLON, E. (Org.) **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

PRETA, Fernanda. **O artista está ausente**: aparição e rastro na improvisação em dança. 2019. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/340303>>. Acesso em 13 maio 2021.

QUINTERO, Carolina Mahecha. Desafios da formação de públicos na dança: Discurso das Políticas Públicas Culturais da Bahia. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 2 p. 33-45, jul-dez, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13047>>. Acesso em: 6 dez. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 045-059, 2010. DOI: 10.5965/1414573102152010045. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea? A narrativa de uma impossibilidade. **Ensaio Geral**. Belém, v.3, n.5, 2011.

ROMANSKA, Magda. **The Routledge Companion to Dramaturgy**. Abington: Routledge, 2014.

SANTOS, Milena Pereira dos. **Processos de gestão e produção na análise de modo de endereçamento de artes presenciais**. Anais do IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, n. 5, 2020. Disponível em <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/708>>. Acesso em: 5 mai. 2020.

_____. **Modo de endereçamento:** derivações do conceito do cinema para as artes presenciais. Caderno de Resumos Expandidos do 9º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/CAC/ECA/USP, v. 2, n. 1, 2019. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/caderno_de_resumos_expandidos_spa_2019.pdf>. Acesso em: 5 mai. 2020.

SCIALOM, Melina. Experimentando a dramaturgia do performer. In: **Anais ABRACE**. Campinas: v. 19, n. 1, 2018. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3942>>. Acesso em: 5 mai. 2020.

SILVA, Heloisa Marina da. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano:** Crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação. 2017a. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000040/000040ff.pdf?fbclid=IwAR2h6jP_g7LR2T>. Acesso em: 4 mar. 2020.

_____. Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. **Revista Aspás**, [S. l.], v.6, n.2, p. 57-80, 2017b. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/120575>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

SILVA, Ermínia. O novo está em outro lugar. In: **Palco Giratório, 2011:** Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. Rio de Janeiro; SESC, Departamento Nacional, 2011, pp. 12-21. Disponível em: <<https://www.circonteudo.com/o-novo-esta-em-outro-lugar/>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

SILVA, Ermínia, ABREU, Luiz Alberto de. **Respeitável Público... O Circo em Cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. 2003. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense:** Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280997>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro:** Benjamin de Oliveira e a Teatralidade Circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

SOUTO, Mariana. Cinema como prática cultural: uma análise dos modos de endereçamento no filme *Cão Sem dono*. In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação**. Universidade Federal de Juiz de Fora. n. 2, v. 3, dez/2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21047>>. Acesso em: 13 abr. 2019.

TIGANÁ Santana – Série Cada Voz. YouTube. São Paulo/SP: Itaú Cultural.
10/06/2019. (6min.20). Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=mm1AbUh2E4U>>. Acesso em: 20 maio 2021.