

Bolognesi (2006) discute as diversas formas de diálogo que se estabeleceram entre as linguagens circense e teatral, suas aproximações e distanciamentos, desde a constituição do espetáculo circense, no final do século XVIII, até os dias de hoje. O autor trata de uma tendência que surge a partir da década de 1980, que, buscando a aproximação do circo em direção ao teatro, provoca transformações significativas nos espetáculos circenses:

Algo que chama a atenção nessa transformação é a abolição da presença do apresentador no espetáculo. Os espetáculos desta nova tendência, denominada (erroneamente, na minha concepção, conforme se demonstrará) de “circo novo” ou “circo contemporâneo”, abdicam do fator “épico” e comunicativo do espetáculo para investir no aspecto, pode-se dizer, “dramático” e expressivo. O espetáculo e os números, com isso, fecham-se em si mesmos e a plateia é colocada na condição de espectadora quase que passiva: o público é concebido como receptor de um espetáculo que se desenrola por si e em si. O espetáculo circense, que sempre primou por criar relações e contatos com o público, tende agora a dissipar essa característica. Esta concepção quer colocar o público circense na mesma condição de fruição artística distanciada, marcas originais dos conceitos de arte e da estética que a acompanha, tal como consolidada pelo pensamento filosófico, a partir do século XVIII. O objetivo é alçar o espetáculo à condição de “belo”. (BOLOGNESI, 2006, p.12.)

Pesquisadores (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007; TORRES, 1998) afirmam que a proximidade com a audiência chega ao circo de Phillip Astley¹ como herança dos artistas das feiras medievais. Desde um século antes do surgimento do circo, apenas os teatros oficiais, reconhecidos pela corte, eram autorizados a usar falas em suas representações, tanto na França quanto na Inglaterra. Para se esquivar destas proibições os artistas de rua lançavam mão de diversas estratégias cênicas, dentre elas a participação ativa do público nos espetáculos.

Em 1680, a *Comédie Française* conquista o privilégio de ser a única companhia autorizada a representar em francês. Uma intensa luta se estabelece por quase dois séculos. Os teatros oficiais conseguem leis que garantem que ninguém mais possa representar comédias em atos, nem utilizar diálogos em cena. A resposta dos teatros populares de feira é ir burlando as regras e enganando as autoridades policiais. Os espetáculos não podem ser feitos em atos? Surgem as peças de cenas curtas. É proibido dialogar? Inventam o monólogo. Criam cenas em que um personagem fala e o outro responde de fora de cena. Criam também a genial estratégia de escrever as falas em cartazes e é o público que faz a leitura aos gritos. A necessidade havia criado o teatro de participação popular... (CASTRO, 2005, p. 38.)

O circo moderno surge apenas como um espetáculo equestre, mas “foi aos poucos recebendo a incorporação dos saltimbancos, dos artistas dos teatros das feiras, dos ciganos, dos remanescentes da *Commedia dell’arte*” (BOLOGNESI, 2015, p. 10).

¹ De acordo com os mesmos autores citados, é atribuído a Philip Astley a criação do circo moderno com a inauguração do Anfiteatro Astley em 1770 em Londres.

Estes artistas das feiras trazem para o circo a participação popular, mencionada anteriormente, até mesmo porque, assim como os saltimbancos, os circos inglês e francês sofreram com os limites impostos pelas rígidas normas e leis que controlavam os espetáculos e garantiam privilégios para o teatro dramático. (CASTRO, 2005.)

Neste sentido, é permitido e estimulado ao público do circo que se comporte tal qual o público na rua, feiras e praças:

O público pode comer pipoca, tomar refrigerante, pode levantar a hora que quiser, pode xingar, pode aplaudir; esse elemento vem de uma linhagem de espetáculos de matriz popular, que vão chegar no teatro de feira, com uma sequência de atrações, e essa estrutura é absorvida pelo circo, a montagem de atrações. A atração, o número, tem vida artística por si. (BOLOGNESI, 2015 *apud* MATHEUS, 2016, p. 157.)

O circo, então, se comunica diretamente com a plateia. Tem o apresentador para executar essa função, falar diretamente com o público. No espetáculo circense até a pausa que o artista faz para descansar e agradecer os aplausos tem o objetivo de chamar o público para dentro, de convocar a participação de quem está nas arquibancadas. (MATHEUS, 2016, p. 156.)

Um número de risco que fez parte do “Circo Nazionale Orfei”, no final da década de 1940, exemplifica como no espetáculo circense o público é impelido a participar da cena, neste sentido, até mesmo o silêncio do espectador se dá como uma resposta ativa, uma interferência muda, que ressalta os momentos de suspense dos números acrobáticos:

Com o circo totalmente escuro, um foco de luz o iluminava, enquanto subia em uma pequena escada de corda até a cúpula do circo. Ao chegar lá em cima, onde havia uma pequena passarela a uma altura de dezesseis metros cumprimentava o público. O locutor anunciava:

- Catanos vai executar agora o ‘Pulo da Morte no Abismo’! Partindo daquela pequena passarela, saltará sem rede de proteção até atingir aquele pequeno trapézio. [...]

- Senhoras e senhores, peço para fazerem o máximo silêncio durante este número! O acrobata precisa da máxima concentração!

- Atenção... Catanos... Pronto?

Ele respondia:

- Pronto!

Os tambores rufavam. Ele dava uma corrida e pulava em direção ao trapézio. O público segurava a respiração. A luz o seguia, até o trapézio, que ao apará-lo, quebrava-se. Catanos caía na direção dos camarotes. Os ocupantes, ao verem aquele homem cair em cima deles, jogavam-se para fora gritando assustados. Mas ele estava amarrado pelos tornozelos com cordas que no escuro não se viam. Estas duas cordas, uma em cada perna, estavam presas à cúpula do circo por meio de dois grupos de elásticos. Ao chegar próximo dos camarotes, os elásticos puxavam-no de volta e ele ficava balançando acima do picadeiro, passando com a cabeça a pouco mais de quarenta centímetros do solo.

Ao término desse número, havia sempre alguém passando mal, em consequência do grande susto. (ORFEI, 1996, p. 99)

A descrição acima me serviu como comprovação bibliográfica de um conhecimento que já vinha se imprimindo no meu fazer artístico. Desde minhas primeiras apresentações como aluno de trapézio em balanço sob a supervisão de Alex Brede², na Cia do Circo em Campinas, São Paulo, percebi que os gritos de minha mãe na plateia, resultado do medo que ela sentia pela segurança física de seu filho, atingia toda a audiência, que reagia de maneira mais ampliada que o normal aos meus truques de saltos e quedas no trapézio em movimento pendular. De alguma maneira o sentimento de minha mãe reverberava em outros membros da plateia, intensificando suas reações. Esse fato era recorrentemente reforçado em minhas performances, como quando em uma sessão da temporada do espetáculo “O sonho vai começar”, do “Circo dos Sonhos” pelo litoral paulista em 2017. Certa ocasião, durante meu número de trapézio em balanço, percebi uma mulher sentada na terceira fila tremendo as pernas de medo, visivelmente apavorada. Um homem, ao lado dela, tentava acalmá-la. A plateia, ao seu redor, notadamente se portava muito mais atenta e aflita que normalmente. Episódios como estes evidenciam a potência da reação ativa da plateia nos números e espetáculos circenses. A resposta de um membro da audiência se torna informação sensorial para todos os outros espectadores presentes. Isto tende a provocar um efeito em cadeia, ampliando a capacidade do artista do picadeiro de estimular o surgimento de sentimentos e sensações na plateia.

Bolognesi (2006) afirma que há, na contemporaneidade, uma tenência dominante de distanciar-se do público, erguendo a quarta parede nos espetáculos circenses, a fim de atingir o patamar de belo abrindo mão do caráter épico da linguagem circense tradicional³. Para Matheus (2016), não está clara a dominância de erguimento da quarta parede nas produções pós-escolas de circo. Desta forma, considera a análise de Bolognesi “uma generalização arriscada” (p.156). Mesmo assim alerta:

o espetáculo circense, nas suas diversas formas e estilos, dificilmente logrará assumir a forma dramática inteiramente (exceto o circo-teatro), já que sua estética será sem-

² Membro da 8ª geração da família de acrobatas Brede. Fundador, diretor e professor da Cia do Circo em Campinas-SP.

³ Os termos “tradicional” e “contemporâneo” têm sido utilizados para diferenciar esteticamente os espetáculos circenses. Por “tradicional” pretende-se definir os espetáculos que se estruturam em uma sucessão de números de habilidades circenses costurados pela oratória do apresentador, comuns nos circos de lona itinerante. Já por “contemporâneo” pretende-se nomear os espetáculos que propõem outras estruturas dramáticas, que não a descrita anteriormente, usualmente produzidos por artistas formados em escolas de circo e não oriundos de famílias circenses. Esta terminologia sofre muitas críticas de vários autores (BOLOGNESI, 2003; CASTRO, 2005; SILVA, 2007).

pre voltada para a utilização de elementos metafóricos/fantásticos que tiram os artistas da ação e os colocam na narração da ação, ainda que essa narração não seja verbal, seja gestual/visual. Os artistas que, no trapézio, simulam uma relação amorosa-sexual, sugerem mais do que vivenciam, propõem, para o público, uma versão simbólica da relação amorosa, já que essa não ocorre normalmente em trapézios, em se respeitando os princípios da verossimilhança. Essa distância colabora para que a narrativa seja “epicizada”. O tipo de gesto proposto pela linguagem circense pós-escolas de circo é, em grande parte, o truque circense, resultado da técnica. Esses truques só são verossímeis, se o universo temático do espetáculo for exatamente o circo. Se não, o truque distancia o espectador, colaborando para a “epicização” da narrativa. (MATHEUS, 2016, p. 160.)

Podemos perceber, acima, que para Rodrigo Matheus o caráter épico é uma condição *sine qua non* da linguagem acrobática circense. Já na opinião de Mário Bolognesi, é uma postura ética no tratamento destinado ao público, com forte potencial revolucionário:

Ele (o circo) enfatiza a potencialidade corporal de homens e mulheres, que oscila, de um lado, entre o arrepio, o espanto e o medo diante da evolução acrobática arriscada e sublime e, de outro, tende imediatamente para a exposição do corpo dominado, que expõe sua condição submissa através da hipérbole do grotesco. Esse jogo de contrários, no nível da percepção da plateia, enfatiza a potencialidade do corpo frente à dominação intelectualista do espírito. Essa via, sensorial por excelência, se bem explorada, pode aguçar os conflitos que querem passar despercebidos (BOLOGNESI, 2006, p. 10).

Influenciado pela discussão teórica acima apresentada, e certo de que uma linguagem direta com o público, se bem explorada, através das técnicas aéreas, tem a capacidade de impactar profundamente o público, passei a alimentar a criação de números aéreos com a participação da audiência.

Na realidade é difícil precisar o que veio primeiro, o contato com essa discussão teórica acerca de uma abordagem direta o público, ou o desejo de criação de um espetáculo que se aproxime da audiência, para através da cena impactar o público, conduzindo-o para reflexões acerca da existência humana. Acredito que a afetação pela discussão teórica apresentada acima já demonstra uma identificação artística com a proposta estética ressaltada por Bolognesi, uma ressonância na qual as palavras dos pesquisadores circenses repercutem no artista, criando ou alimentando desejos criativos.

Participei, em junho de 2017, como artista convidado, do espetáculo “Pisando as nuvens” da companhia Panamenha *LaTribu Performance*. Em conversa com a diretora da companhia, Eleonora Dall’Astra⁴, acerca de nossos desejos criativos, manifestei a vontade de criar um espetáculo baseado nas técnicas

⁴ Graduada em Artes do Circo Contemporâneo pelo National Institute of Circus Arts em Londres e aluna do Programa de Mestrado em Práticas Circenses Contemporâneas na Escola de Dança e Circo da UNIARTS em Estocolmo, Suécia.

aéreas, que investisse fortemente na interferência do público. A diretora se interessou em saber qual seria a estratégia para atingir esse objetivo. Respondi que não tinha ainda muita clareza, mas que pensava em convidar membros da plateia para realizar junto comigo números aéreos. Dall'Astra alertou: “Você terá dificuldade em encontrar espaços que se abram para esta proposta. Conseguir um voluntário com essa coragem, também será difícil. Todos querem voar como nós, mas daí a ter coragem ... É muito arriscado!”

De fato, segundo aponta Gaston Bachelard (2001), na subjetividade humana o medo tem mais preponderância frente ao desejo. Ao tratar da dialética entre o Sonho de Voo *versus* o Medo da Queda, como componentes psíquicos que desdobram em todos os desejos de ascensão e em todos os medos de fracasso e morte, expõe:

Se fizéssemos o duplo balanço das metáforas da queda e das metáforas da ascensão, não deixaria de surpreender-nos o número muito maior das primeiras. Antes mesmo de qualquer referência à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indeléveis: o medo de cair é um *medo primitivo*. Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. (BACHELARD, 2001, p. 91 – grifos do autor.)

O trecho acima alerta sobre uma dificuldade que iria encontrar para a realização de meu projeto artístico. Frente ao risco, o sentimento preponderante seria o medo, o qual, por sua vez, tenderia a dificultar que alguém se voluntariasse.

Durante muito tempo não me permiti a ousadia de mergulhar na criação de números aéreos com a participação de membros da audiência. Buscava referências de outros trabalhos realizados por artistas, grupos ou companhias circenses que já tivessem se aventurado em números aéreos e números participativos. Não tive sucesso nessa busca, não localizei nenhuma referência de natureza bibliográfica, audiovisual, ou mesmo transmitida de forma oral, por outros artistas ou pesquisadores. Ao que tudo indicava, a realização de um número aéreo em conjunto com um desconhecido que estava sentado na arquibancada era algo muito raro. Seria, assim, devido ao risco de envolver em uma cena aérea alguém sem nenhum treinamento prévio?

No dia 24 de agosto de 2017, durante o décimo primeiro “Encontro Goiano de Malabarismo e Circo”, recebi da produção do festival um convite para apresentar meu número de trapézio em balanço na “Noite de Variedades Cir-

censes”. A lona montada para o festival, com apenas dois mastros, não tinha espaço aéreo suficiente para a realização deste número. O produtor, então, insistiu, dizendo que gostaria de ter um número aéreo no programa da “Noite de Variedades Circenses”, e perguntou se eu não tinha outro número aéreo.

Percebi no convite uma oportunidade ímpar para pôr em prática meu projeto, e realizar pela primeira vez um número interativo com técnicas aéreas circenses. Então me enchi de coragem e disse que realizaria um número de faixas-aéreas⁵. Deste momento em diante, até a hora da execução do número proposto, por não ter nenhuma referência de algum número ou espetáculo que fundisse esses dois clássicos do universo circense, números participativos e técnicas aéreas, passei com o humor oscilando entre a euforia de finalmente colocar em prática um desejo artístico e o pavor do possível fracasso.

O pouco tempo entre o convite, a tomada decisão e a realização do número, somado à instabilidade emocional que a situação me provocou, me impediu de elaborar um roteiro preciso. Consegui apenas definir algumas ações gerais:

- Entrar em cena, relatando o convite que recebi na noite anterior, e estendendo o convite para um participante do público com o argumento de que para que eu dissesse sim para o convite, direcionado a mim, eu precisaria do sim de alguém da plateia;

- Realizar com o/a voluntário uma sequência que consistia em:

1. uma entrada minha no aparelho, sobrevoando o/a participante posicionado/a no centro do palco;

2. um grande giro com o/a participante nos meus braços, que estariam presos às faixas;

3. uma sequência de dois truques de dificuldade sozinho (subida e descida de enrolada de cristo + prancha costas);

⁵ Aparelho aéreo, confeccionado com material maleável, que consiste em duas alças pelas quais o(s) acrobata(s) são suspensos, normalmente pelos punhos. Neste aparelho executam-se exercícios de força, flexibilidade e movimentações dinâmicas. Normalmente é associado a um sistema de roldanas e cordas que, operado por um contrarregra, eleva o artista ao ar e o devolve ao solo durante sua performance.

4. colocar o/a participante em uma figura estática com os pés presos nas faixas (o participante parece estar agachado com um dos joelhos ao chão, como jogadores de futebol em fotos) e acompanhá-lo no chão, garantindo sua segurança enquanto o/a voluntário/a é elevado e abaixado em um voo sozinho;

5. um voo com giro concêntrico, preso pelo punho direito, e o/a participante, que inicia também com uma das faixas presa em seu punho direito, se solta, no ápice do voo, se entregando à segurança do meu braço esquerdo⁶.

Escolhi, ainda, a canção “Mal necessário”, composta por Mauro Kwito, interpretada por Ney Matogrosso, como trilha sonora para o número. A música entraria logo após eu convocar e posicionar o voluntário em cena, no canto direito do palco em relação à plateia, e tocaria sem interrupção até o fim do número acrobático.

Chegado o momento da performance, entrei em cena, soltei as faixas que estavam ancoradas para fora do palco, deixando-as bem à vista do público e repliquei o convite que tinha recebido na noite anterior, afirmando que precisava de um voluntário para junto comigo realizar um *pas-de-deux* com aquele aparelho que ocupava o centro do picadeiro. Lancei um convite aberto a todos os participantes.

Várias pessoas se ergueram dos acentos. Boa parte eram convencionalistas, ou seja, artistas iniciados em técnicas circenses que participavam do evento. Estes não se adequavam à minha proposta, que consistia, justamente, em realizar um número aéreo junto a um participante leigo em termos de técnicas aéreas. Outros tantos eram crianças menores de dez anos de idade, e eu não queria propor um número infantil. Por fim, restaram pessoas com peso ou tamanho maiores que o ideal para o funcionamento suave do sistema de redução de carga, que permitia nosso voo, disponível naquele momento.

Decidi, neste momento, refazer o convite direcionando-me a uma jovem que se sentava no chão, antes das cadeiras, logo à frente do palco. Eu ainda não tinha notado sua presença em nenhuma atividade do festival, fato que sugeria ser leiga nas técnicas circense. E seu tamanho e peso pareciam adequados para o sistema de roldanas e cordas que, operado por um técnico, nos elevaria ao

⁶ <https://youtu.be/FP6-wmB-P-8> (trecho do número filmado em 22/10/18 durante o Festival Goiânia em Cena – Teatro Goiânia, onde é possível ver a sequência técnica descrita).

VOO.

Após a apresentação, alguns artistas presentes criticaram a ação de lançar um convite aberto a todos presentes e, posteriormente, ignorar os voluntários, voltando-me para uma pessoa específica. O fato foi interpretado por eles como uma negativa ao jogo proposto por mim mesmo. No entanto, era uma readequação necessária para garantir uma cena interessante, assim como a segurança do participante. Escolher um acróbata iria descaracterizar a proposta de um número com um participante leigo. Uma criança, muito nova, poderia tornar o número infantil demais. Escolher alguém maior ou mais pesado que o ideal poderia se tornar fisicamente perigoso. De todas as formas, após nossa conversa, todos os presentes concordaram que eu havia escolhido uma participante ideal.

A voluntária em questão, frente ao meu convite direto para participar do número aéreo, respondeu com um aceno de cabeça e as palavras: “Pode ser!” Me senti um pouco incomodado com a resposta que, apesar de expressar permissão, não explicitava o desejo em fazer parte da cena. Senti a necessidade de confirmar seu interesse em participar, e que não estava fazendo nada de maneira minimamente coagida. Então falei: “Não, ‘pode ser’ não serve. Ou quer de verdade ou não quer!” E ela, se colocando de pé respondeu: “Eu quero”.

Penso que é importante ressaltar, sobre esta passagem, que, no contexto da cena, mesmo que não haja uma relação de poder claramente estabelecida, não podemos considerar que a relação entre artista e público seja exatamente uma relação horizontal. A posição de destaque ocupada pelo artista, para a qual ele se propôs e se preparou, tende a verticalizar a relação. Quando dialogamos diretamente com um membro da plateia, transferimos esse destaque a alguém que até então passava despercebido aos olhos dos outros. Esta situação pode gerar um sentimento de desconforto e até mesmo constrangimento, situação que pode levá-lo a ter dificuldades em dizer ‘não’ para a proposta do artista.

Neste sentido, penso que é importante que o artista abra espaço para que o membro da audiência expresse livremente seu sentimento frente ao convite de participar da cena, incluindo a possibilidade de recusar a proposta que recebeu. Só assim o artista pode realmente agir de acordo com o consentimento do voluntário. Esse é um dilema a ser resolvido pelo artista, que depende da participação do membro da plateia para a continuidade de sua cena, número

ou espetáculo. Pode ser uma boa estratégia considerar, enquanto planeja sua performance, a possibilidade de recusa do participante. Assim, poderá criar saídas caso haja negativa frente a sua proposta, pois nenhum artista, por mais experiente que seja, pode garantir que seu público estará sempre disponível a suas propostas.

Em outro trabalho anterior, no qual performo a figura de um palhaço excêntrico acrobático, convido uma criança para realizar um número de pular corda. Em certa ocasião, me apresentando na Praça do Coco em Barão Geraldo, permiti que um garoto, que a todo momento ficava tentando invadir o palco, participasse deste número. Parecia não haver chance de recusa por parte do garoto, tão desejoso em invadir o picadeiro durante todos os momentos do espetáculo até então. Para minha surpresa, quando propus que ele se posicionasse para pular corda, enquanto eu batia a corda, presa pela outra ponta em um poste, o garoto se posicionou ao fundo do espaço cênico, encostando-se em uma mureta com as mãos para trás e a cabeça baixa repetindo sem parar: “Eu não vou conseguir! Eu não vou conseguir!” Tentei estimulá-lo dizendo que eu iria ajudar e que o picadeiro era mágico, que ali realizávamos, com facilidade, coisas incríveis. Tudo isso agachado, para ficar na altura dos olhos dele. O garoto manteve-se em negativa. Em uma reviravolta súbita o voluntário, tão desejoso de entrar no palco, não queria participar mais.

Nesta mesma cena, já havia passado por algo parecido. Em Triunfo, uma cidade do interior de Pernambuco, uma criança pulou no palco quando lancei o convite para todos os presentes na audiência. Me pareceu que a criança não queria dar a chance para que outra se apresentasse antes dela. Quando comecei a propor seu deslocamento no espaço, de maneira cômica, a criança abaixou a cabeça, tapou o rosto com as mãos e começou a chorar, sem emitir nenhum som. Percebi que não havia consentimento da criança para se tornar causa ou alvo do riso do público. Diante da minha proposição de movimentação cômica, o participante demonstrou sentimentos de desconforto, constrangimento, vergonha. Imediatamente alterei minha conduta, excluí qualquer proposta cômica, me atendo apenas à ação acrobática do garoto em pular corda. Com a expressão ainda inalterada e algumas lágrimas no rosto, o voluntário foi executando as tarefas. Primeiro pulou corda, recebeu aplausos. Em sua face, a expressão de desconforto foi diminuindo. Ao final, consegui fazer com que ele executasse a tarefa mais difícil: pular corda com os olhos vendados. Os aplausos foram muitos. Na pequena cidade, quase toda a plateia conhecia o nome

do voluntário, que era gritado em uníssono junto às palmas. Em mim, além do alívio por ter dado conta de contornar a dificuldade apresentada, havia um sentimento de euforia, pois o sucesso da cena foi ampliado graças à superação da dificuldade em conduzir um voluntário que demonstrou desconforto emocional frente à minha proposição na cena.

Em Barão Geraldo, na Praça do Coco, a situação se apresentava mais complicada, o voluntário, antes desejante em participar, passou a recusar minha proposta, e, frente à minha insistência, sugeriu: “Chama outra pessoa. Eu não vou conseguir!” Frente à negativa do voluntário em participar, não me parecia haver outra solução. Não consegui convencê-lo, e não podia obrigá-lo. No entanto, não me parecia ético trazer uma criança para a cena e segundos depois colocá-lo para fora. A recusa em participar não era exatamente o problema, mas o motivo da recusa sim. “Eu não vou conseguir”. Se eu simplesmente o substituísse, estaria destacando uma suposta incapacidade da criança. A proposta da cena era justamente o contrário, destacar sua capacidade de realizar um número de dificuldade. Respondi, então, que eu chamaria sim outra criança, mas propus que ele me ajudasse a bater a corda. Ressaltei que esta era uma função muito importante, que ele iria auxiliar um amigo a executar uma tarefa difícil. Escolhi, então, uma criança mais nova que o primeiro, para ressaltar a responsabilidade deste para com o segundo. Ao final da performance, o garoto em questão se sentiu importante por contribuir com o colega em superar a dificuldade proposta na cena. Repetia a todos que chegavam perto que, enquanto o colega de olhos vendados se esforçava para pular a corda, falava na hora certa: “Pula, pula, pula...”.

Fernando Cavarozzi, o palhaço Chacovachi, chama a atenção para o fato de que o palhaço de rua pode abrir mão de qualquer coisa no jogo com a plateia, menos de sua dignidade. Para tratar da relação entre artista⁷ e plateia, Chacovachi utiliza a metáfora de um jogo de xadrez: “Fazer uma apresentação de palhaço é como jogar xadrez. Todos nós sabemos como se joga. Joga-se com e contra o público” (CHACOVACHI, 2016, p. 11).

Partindo desta metáfora, o palhaço argentino trata da personalidade, habilidades, rotinas e piadas do palhaço em analogia às peças do xadrez, sendo o

⁷ Chacovachi trata, especificamente, do palhaço de rua. Aqui, neste texto, pensamos no artista em qualquer situação, que toma os ensinamentos de um palhaço de rua pois esta é, certamente, a figura cênica que mais intensamente lida com a participação ativa do público na cena.

rei a peça mais importante.

No xadrez, cada jogador conta com seis tipos de peças. A mais importante é o rei, seguida da rainha, depois vêm as torres, os cavalos e os bispos e, por último, os peões. O rei é a tua dignidade e tua fonte de energia, se você perde alguma dessas qualidades, você está morto. (CHACOVACHI, 2016, p. 12.)

Desta forma, caso se perca a dignidade, perde-se o jogo. É importante notar que em nenhum momento Chacovachi diz que o artista deve derrubar o rei da audiência, ou seja, Chacovachi não propõe que se tire a dignidade do público, principalmente, quando se convoca alguém para compor a cena junto consigo. No momento em que convidamos um voluntário da audiência para contracenar conosco, propomos uma relação de aliança, de parceria. “A cumplicidade com o público é fundamental” (2016, p. 17). Permitir que a dignidade desse voluntário seja abalada romperia com essa relação de cumplicidade, avariando, por consequência, nossa própria dignidade na cena.

Neste sentido, penso que ao propor um número participativo, o artista deve estar disposto a abrir mão de qualquer coisa na cena, até mesmo da continuidade desta, mas nunca deve abrir mão da responsabilidade ética em relação ao voluntário. Buscar, mesmo que em um momento de improviso, recursos para que o participante entre e saia da cena sem que sua dignidade seja avariada, independente dos sentimentos que sejam suscitados ali. Também porque o sucesso na cena não está necessariamente em oposição ao fracasso, mas sim em como manter sua dignidade até o final. “Um palhaço está preparado para o fracasso e não perde a partida quando um número sai mal: até pode transformar essa falha no ponto chave do êxito de sua apresentação.” (CHACOVACHI, 2016, p. 13.) “A dignidade se relaciona diretamente com a função do rei com peça que define se ganhamos ou perdemos uma partida. Dignidade é crer no que se faz. Perdemos a dignidade quando deixamos de crer no que fazemos.” (ibidem, p. 34.)

Voltemos ao caso da “Noite de Variedades Circenses” do “Encontro Goiano de Malabarismo e Circo”. Naquela ocasião, o risco ao qual eu convidava a voluntária não se resumia à esfera emocional, moral. Pretendia envolvê-la em uma aventura em que o risco físico se fazia presente. Possivelmente calejado por situações vividas anteriormente, como as descritas acima, antes de permitir a entrada da participante no picadeiro, quis confirmar o desejo dela em

participar do número proposto.

O público pode te dar permissão ou não, e você pode tomá-la, ou não. Se você tomar a permissão para fazer o que quer fazer tudo sai mais fluido. O palhaço, na cena, tem uma autoridade, o público lhe dá uma autoridade e ele deve usá-la. A não ser que o público faça uma revolução e lhe destitua, mas isso raramente acontece. (CHACOVACHI, 2016, p. 34.)

A voluntária me deu permissão e juntos voamos frente aos olhos da plateia, que suspirou, riu e aplaudiu. Ainda me restava uma questão, pois minha necessidade de confirmação do desejo da voluntária em participar de um número que envolve risco físico me levou a perguntá-la mais de uma vez se ela estava disposta a subir no picadeiro e a correr o risco de realizar um número aéreo. Esta atitude cautelosa, de questioná-la verbalmente, antes de cada evolução acrobática, deixou a cena muito longa, diminuindo seu dinamismo e fluência, tornando-a um tanto desinteressante para a plateia como um todo. Como ser mais assertivo no meu convite sem exercer qualquer arbitrariedade, sem violar o direito à negativa?

Em busca de respostas para a questão levantada acima, propus para a organização da sexta edição do “Festival Na Ponta do Nariz” a inclusão deste número na programação do “Show de Variedades” que aconteceria no encerramento do festival. Na ocasião, tinha a intenção de dar continuidade à investigação desta proposta estética, que, por sua natureza, torna imprescindível o contato com a plateia para ter a possibilidade de jogar com um voluntário.

Considerando a experiência anterior, optei por estruturar a convocação do(a) voluntário(a). Partindo do lirismo da palavra inspiração tanto em seu significado biológico “processo de sugar o ar para dentro do organismo, para depois liberá-lo para fora do corpo através da expiração, realizando um ciclo respiratório” (GUYTON, 2017, p. 573), quanto em seu significado como sinônimo de encantamento, fascínio, alumbramento, maravilhamento. Criei um discurso baseado no fato de que todo ser vivo respira; e se respira, inspira. Junto com o discurso propus um jogo com balões. Neste momento, em meio às cadeiras da plateia, distribuía balões para pessoas no público, pedindo que os soprassem e os amarrassem. Enquanto isso, percebia as pessoas que se apresentavam mais disponíveis à minha proximidade. Observava, também, aquelas que demonstravam algum desconforto. Assim como as características físicas relacionadas ao porte e peso do possível participante para realizar a escolha de um voluntário. Ao final deste jogo, recolhia quase todos os balões, deixan-

do apenas um balão nas mãos do voluntário escolhido. Me dirigia ao centro do espaço cênico, ao lado do aparelho aéreo, e solicitava, à distância, que este membro do público viesse até mim, me trazendo o balão que estava em suas mãos⁸.

Com esta proposta cênica eu pretendia dar conta de algumas questões. Conferir dinamismo para o momento de escolha do voluntário. Envolver a cena em um discurso poético, baseado na palavra inspiração e seus significados biológicos e emocionais. Criar um espaço de aproximação com o público, para o estabelecimento de uma relação de interesse. Permitir que, através de um contato prévio com o público, eu pudesse perceber tanto suas características físicas, quanto a possível disponibilidade e interesse para o jogo que viria a ser proposto. Pretendia, assim, fazer uma boa escolha de um voluntário e realizar um convite aberto ao voluntário pretendido, garantindo espaço para a sua negativa.

Ao realizar um convite, distante do voluntário em questão, que se mantinha sentado em seu lugar enquanto eu estava no centro do picadeiro/palco, eu escolhi abrir espaço para sua resposta autêntica. Eu não me impunha fisicamente a ele. Não o pegava pela mão, nem mesmo o pressionava com minha presença muito próxima. Apenas abria caminho para a entrada do participante no espaço cênico.

Por sorte, nesta ocasião, o voluntário se levantou, olhou para o colega ao lado, emitiu um “meu Deus” e caminhou até mim sem que fosse necessário dizer mais nenhuma palavra. Ao meu lado disse, em voz baixa: “Moço, eu não sei fazer nada”. Eu respondi, só para ele: “Vai aprender já”! E dei continuidade à cena, apresentando meu parceiro ao resto da audiência e iniciando, em dupla, uma sequência acrobática ao som de uma banda ao vivo.

A maneira deste participante se apresentar demonstrou consciência de que vivenciaria um momento de risco. Ou seja, o convite, mesmo estetizado, deixa claro o teor da proposta para uma aventura arriscada. Demonstra, também, que, apesar desta consciência, o participante decidiu voluntariamente, sem pressões, correr este risco. Naquele momento julguei ter tido sorte.

⁸ <https://youtu.be/fK2L7sqVbTI> (trecho do número filmado em 03/10/18 durante a temporada de estreia do espetáculo “Causos de voos e risco” no Teatro do IFG Campus Goiânia, onde é possível ver o convite ao voluntário).

Com a mesma estrutura realizei outras três apresentações. Nas três ocasiões o voluntário, mesmo expressando alguma tensão, suspense ou medo, escolheu fazer parte desta aventura sem que fosse necessário insistir nenhuma vez. Me restava a questão: será mesmo sorte? Será que a disposição do voluntário depende de fatores aleatórios, sobre os quais eu não tinha controle ou influência?

A ausência de negativas, por parte dos membros da plateia, frente aos meus convites em diferentes situações indica que não estou entregue à sorte. Sugere que há algo no conduzir da proposta que a torna assertiva. Denota que há a existência de habilidades, que apenas não estavam conscientes. Quais seriam essas habilidades?

Voltemos à referência do palhaço Chacovachi, ao jogo de xadrez como analogia para a relação com o público. Tratando do rei ele diz: “A dignidade se relaciona diretamente com a função do rei com peça que define se ganhamos ou perdemos uma partida. Dignidade é crer no que se faz. Perdemos a dignidade quando deixamos de crer no que fazemos.” (CHACOVACHI, 2016, p. 34.)

Refletindo acerca do meu processo, penso que todas as vezes que entrei em cena para realizar um número aéreo interativo, a aventura aérea sobre a qual não tinha referência anterior, acreditei na minha capacidade de levar a cabo a proposta desta cena. Trazia comigo um sentimento que era possível e seguro convidar alguém que não tinha experiência prévia, ou ensaio algum, para realizar um duo aéreo frente ao público.

O breve diálogo com o voluntário do sexto “Festival Na Ponta do Nariz”: “Moço, eu não sei fazer nada”, “Vai aprender já”, denota tanto essa confiança, quanto de onde ela origina. Durante mais de uma década, conduzi diversos alunos com diferentes características, físicas e psicológicas, diversas habilidades e dificuldades em suas performances em sala de aula, desde o primeiro contato com os aparelhos aéreos. Neste período, tive a oportunidade de ministrar aulas de técnicas aéreas para crianças, adolescentes, adultos e até mesmo para a terceira idade. Ministrei aulas em cursos recreativos, oficinas breves, cursos de formação de artistas, nível superior. Fui, inclusive, professor em institutos voltados para pessoas com deficiências, tais como autismo ou síndrome de *down*. Orientei, também, alunos com histórico de crises, ou transtornos, do pânico, sempre tendo a necessidade de encorajá-los a se desafiarem nas alturas

dos aparelhos aéreos circenses.

Esta experiência pedagógica me permitiu a construção de habilidades para enxergar as possibilidades e os limites, físicos e psicológicos, de alguém que vai subir em um aparelho aéreo pela primeira vez. Conhecimento necessário para realizar a escolha dos movimentos que comporiam o número em questão, sem propor risco excessivo. Uma habilidade treinada diariamente e tornada consciente. Conhecimento adquirido, de maneira empírica em ambiente pedagógico, acerca da dificuldade de se ensinar e aprender uma acrobacia. Conhecimento este que eu reconhecia e transpunha para o número aéreo-participativo, onde sentia confiança para conduzir um estranho em sua aventura. Uma confiança que se fez expressa na resposta ao voluntário em questão: “Vai aprender já”.

Meu temor se localizava no outro, no sentimento que viria despertar no suposto participante. No princípio, dei muito valor à possibilidade de que o público reconhecesse, apenas, o perigo da cena. Ou seja, que não despertasse no participante escolhido nenhum outro sentimento que não o medo. Esqueci que minha experiência como professor me permitia perceber os voluntários mais disponíveis ao risco, e seduzidos por ele. Sempre tive diversos alunos com diferentes graus de interesse e disposição para se arriscar nas acrobacias aéreas. Fui aprendendo a como lidar com suas diferenças, além de percebê-las. Esta minha habilidade entrava em cena, junto comigo.

No tocante à analogia do jogo de xadrez, de Chacovachi, ao reconhecer embasamento didático e relacional oriundo da experiência de ensino-aprendizagem de técnicas aéreas como uma capacidade desenvolvida, tomo consciência de outra peça que entra em jogo comigo, me auxiliando a defender meu rei, ou seja, minha dignidade. A rainha, a qual no caso toma a forma de uma habilidade na maneira de me portar frente ao risco compartilhado com alguém, por quem me torno responsável, técnica e artisticamente.

A rainha: personalidade e atitude

Como dissemos, o palhaço deve ter uma personalidade à prova de balas. Para isso, faz falta uma atitude particular ou, para dizer de outra maneira, faz falta muita atitude. Personalidade e atitude caminham juntas, porque sua atitude tem relação com a forma como você encara as coisas, partindo do seu olhar. E, aqui, trata-se de ser absolutamente você mesmo. (CHACOVACHI, 2016, p. 14.)

Um traço da minha personalidade é ser professor de técnicas aéreas. Esta

experiência confere a mim a habilidade de escolher uma sequência acrobática de fácil assimilação por um praticante em seu primeiro contato com os aparelhos aéreos. Trouxe-me, também, a capacidade de ser assertivo nas orientações, verbais e táteis, sobre a melhor forma de executar um movimento acrobático num aparelho aéreo e quais as precauções devo tomar para que não haja falhas na execução de um exercício aéreo. Confere-me, também, noções de como proteger um praticante, caso venha a cometer um erro acrobático, evitando lesões. Assim, posso junto com este voluntário correr um risco prudente.

Para além disso, a experiência com diversos alunos e suas diferentes características me auxilia na identificação de um voluntário mais próximo do ideal. Um participante que esteja mais disponível ao risco e que apresente melhores capacidades físicas para a execução de exercícios aéreos.

Por fim, e possivelmente o mais importante, este traço de personalidade me confere uma atitude assertiva em relação à condução do voluntário. Um conjunto de habilidades empáticas, praticadas durante anos, que facilitam o despertar de um sentimento de confiança por parte do voluntário em relação a mim e ao desafio proposto. Sentimento necessário para que o voluntário escolhido esteja confortável em aceitar o convite.

Voltando ao episódio do “Festival Na Ponta do Nariz”, após a apresentação recebi o primeiro *feed-back* espontâneo de um voluntário. O número ocorreu dentro de um espetáculo de variedades, em conjunto com outros artistas e seus números. O voluntário em questão estava presente para apreciar a apresentação de outra artista, de quem era amigo. Ao final do espetáculo, o voluntário disse a sua amiga artista que o melhor número daquela noite tinha sido o meu número, ou melhor, o nosso, justamente porque ele tinha participado.

Bom, eu havia atingido as primeiras expectativas de meu projeto artístico. Criar um número aéreo participativo que conseguisse estimular a vivência do risco em um voluntário sem experiência prévia e que ao final da aventura o prazer fosse maior que o medo experimentado pelo participante. Naquele momento eu já me encontrava mais consciente das habilidades envolvidas, de minha atitude, minha personalidade, ou, como nas palavras de Chacovachi, da rainha no meu jogo. Me dispondo a arriscar mais alto, passei a dedicar-me à criação de um espetáculo circense composto por números aéreos participati-

vos para, através destes números, levar o público a sentir o poder do voo, como nas palavras de Gaston Bachelard:

Sinta em ti tua força graciosa. Toma consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de voo. Compreende que deténs, em tua própria vontade, como a jovem folha de feto, *Volutas* enrodilhadas. Com quem, por quem, contra quem és gracioso? Teu voo é uma libertação, um rapto? Gozas de tua bondade ou de tua força? De tua habilidade ou de tua natureza? (BACHELARD, 2001, p. 20)

A ousadia, agora, já não era apenas conduzir um participante na realização de um número aéreo sem ensaio ou treino anterior, mas sim a criação de um espetáculo que fosse capaz de provocar mais do que diversão, que se tornasse uma experiência inspiradora, transformadora. Levar um voluntário, e, através dele, todos os membros do público, a tomar “consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de voo” (BACHELARD, 2001, p. 20) quando este é tratado como uma metáfora da grandeza humana.

Consegui aporte financeiro, e com esse pude levar adiante o projeto, contando com uma equipe artística e técnica, tempo e espaço para a criação do espetáculo que veio a ser batizado de “Causos de voos e risco”. Quase ao final desse processo, no dia 10 de julho de 2018, na sede da Catavento Cia Circense, em Goiânia, Goiás, realizei um ensaio aberto do espetáculo, que tinha em seu programa dois números aéreos participativos. Nesta ocasião, com a mesma postura ética-estética descrita anteriormente, realizei o convite ao voluntário. Ou seja, realizei um jogo com balões entre as cadeiras da plateia, enquanto proferia um discurso estruturado acerca da palavra inspiração, e escolhi uma participante. Com ela deixei um balão, me desloquei para o centro do espaço cênico, cerca de 6 ou 7 metros de distância da participante em questão, e solicitei que levasse o balão, que estava em suas mãos, até mim. Não por sorte, ela aceitou.

Realizamos juntos uma rotina acrobática nas faixas-aéreas, rotina essa que a voluntária aprendeu no momento em que a realizava frente ao público presente. Ao final recebíamos aplausos. Junto das palmas ouvíamos o nome de minha parceira naquela cena. Convidei-a para retornar ao seu assento e dei continuidade ao espetáculo.

Nesta altura da produção do espetáculo já estava disponível nas redes sociais uma página destinada à divulgação do mesmo. A voluntária em questão, através deste canal de comunicação, enviou uma mensagem de agradecimento:

Parabéns pelo espetáculo e obrigada por ter me escolhido, mesmo sendo um ensaio foi super significativo pra mim, trouxe respostas que há tempo eu estava tentando entender... Algum tempo atrás, quando eu me arriscava a fazer coisas novas que me causavam um certo medo eu usava a expressão “nossa, vi a morte”. Hoje voltando para casa eu só pensava “nossa, hoje eu vi a vida”, e como é bom se sentir vivo. Muito Obrigada!

Frente a uma mensagem tão importante, penso sobre as palavras de agradecimento emitidas. Penso em qual o meu mérito em relação à transformação de ponto de vista explícito pela voluntária? Nenhum, a não ser promover um espaço para a vivência do risco e poder do voo.

Este espaço se construiu fundamentado em uma relação estabelecida em poucos minutos sobre o palco, uma relação de cumplicidade entre artista e membro do público. Cumplicidade é, aliás, um ótimo termo para definir a relação necessária em um número acrobático de tal natureza. Cúmplices são duas ou mais pessoas, que se encontram em colaboração. O termo admite dois significados, o primeiro, com certa conotação negativa, diz respeito à relação de contribuição para a realização de um crime, uma ação que desrespeita uma lei. Já o segundo, diz que é cúmplice de alguém aquele que colabora para que outrem realize algo.

Esta é justamente a ambivalência presente em nosso ato. Em primeiro lugar, eu necessito da colaboração de um membro do público para realizar um número aéreo-interativo. Em contrapartida, minha postura, proposta e condução na cena favoreceram para que a voluntária realizasse um número aéreo, ou seja, um voo. Portanto, fui cúmplice em sua atitude de desafiar a lei da gravidade.

A relação de cumplicidade entre artista e voluntário é imprescindível para emergir sentimentos de confiança frente ao risco compartilhado por ambos. Vale ressaltar que todos os procedimentos técnicos e poéticos estavam a serviço do estabelecimento e fortalecimento desta relação.

A participante em questão, ao experimentar, fisicamente, o risco inerente ao voo, foi capaz de ressignificar sua relação com o perigo e com as emoções envolvidas. Desta maneira, dedicando-me, principalmente, a ter uma conduta ética com um membro da plateia, fui capaz de atingir a proposta de levar um voluntário, e possivelmente através dele todos os membros do público, a tomar “consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de voo” (BACHE-

LARD, 2001).

Frente às experiências relatadas se faz oportuno retomar alguns pontos deste texto a título de considerações finais.

Em primeiro lugar, creio ser importante retomar a discussão entre Rodrigo Matheus e Mario Bolognesi, apresentada na introdução do texto. Percebe-se que, mesmo com diferenças em seus pontos de vista, ambos defendem que a linguagem circense traz consigo um potencial para a comunicação direta com a audiência, podendo “aguçar conflitos” (BOLOGNESI, 2015, p. 10). Este reconhecimento implica em estar consciente de que se faz necessário adotar posturas, posicionamentos e escolhas estéticas aliadas a uma ética de responsabilidade para com a dignidade, e até mesmo a integridade física dos voluntários.

A busca por essa postura ética pode se resumir a estabelecer uma relação de cumplicidade empática com o membro da audiência. Imerso nesta condição relacional, o artista será mais capaz de perceber os sentimentos que suas propostas cênicas provocam no público. Partindo desta leitura, e lançando mão de sua personalidade artística, a qual Chacovachi denominou de rainha, o artista deve recalcular o roteiro cênico, em busca tanto de sua ambição cênica quanto do compromisso ético com o voluntário, priorizando sempre a dignidade e a segurança deste.

Acredito, ainda, que é imprescindível deixar claro e visível o espaço para a negativa do escolhido em participar da cena. A ausência de imposição no convite fortalece a confiança e sugere que não haverá pressão em um momento futuro, caso o voluntário queira rever sua disponibilidade por qualquer motivo. Uma escolha que, além de ética, favorece a eficácia da proposta.

Vale, ainda, grifar que somente garantindo a condução do participante pautada por uma relação ética, na qual o voluntário tem espaço para a expressão autônoma de seu desejo e disponibilidade, é que podemos chegar a propor uma experiência transformadora para a audiência. Caso esta linha seja ultrapassada, não há chance de transformação subjetiva ocorrer a partir da experiência estética proposta.

Referências

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p. ISBN 978-85-3361-385-0.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços.** São Paulo, Editora UNESP, 2003. 294 p. ISBN 978-85-7139-456-8.

BOLOGNESI, Mário Fernando. “**Circo e Teatro: Aproximações e Conflitos**”. IN: Sala Preta, v. 6, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>>. Acesso em 20 de julho de 2019.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. 274 p. ISBN 978-85-8985-303-3.

CHACOVACHI. **Manual e guia do palhaço de rua / Palhaço Chacovachi;** Javier Miguel Yanantuoni; Martin Vallejos; tradução de Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salatino; ilustrado por Highlander Artista. La Plata: Contramar, 2016. 156 p. ISBN 978-987-33-8629-9.

GUYTON, Arthur; CLIFTON, Hall John. **Tratado de fisiologia médica.** São Paulo: Elsevier Brasil, 2017. 2415 p. ISBN 978-14-5577-005-2.

ORFEI, Alberto. **O Circo viverá.** São Paulo: Ed. Mercuryo, 1996. 240 p. ISBN 978-85-7473-042-2.

MATHEUS, Rodrigo Ignácio Corbisier. **As produções circenses dos ex-alunos das escola de circo de São Paulo na década de 1908 e a constituição do Circo Mínimo.** 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

SILVA, Ermínia. **Circo –Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil.** São Paulo: Altana, 2007. 434 p. ISBN 978-85-8777-

045-5.

TORRES, Antônio. **O Circo no Brasil** - História visual - colaboração de Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. 336 p. ISBN 9788585781668.