

**Reflexões sobre Dramaturgia do Circo**  
**Bastidores: *Circo, Teatro, Música e Poesia***

**Reflections about Circus Dramaturgy**  
**Behind the Scenes: *Circus, Theater, Music and Poetry***

Cristina Alves de Macedo

Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

E-mail: johnecristina@yahoo.com.br

---

**Resumo**

Neste artigo, discute-se sobre dramaturgia, focalizando a área do circo. Inicialmente, marca-se a multiplicidade que está impregnada neste campo das artes cênicas, que ressalta constantes diálogos e hibridismos, revelando encontros e fusões com outras áreas artísticas. Realiza-se uma análise crítico-descritiva de *Bastidores: circo, teatro, música e poesia*, um espetáculo teatral-circense que destaca peculiaridades em sua dramaturgia, ressaltando uma prática que reside na formação e na experiência da artista que apresenta a obra, trazendo para a cena afetividades, memórias e situações cotidianas de sua vida.

---

**Abstract**

In this article, dramaturgy is discussed, focusing on the circus area. Initially, the multiplicity impregnated in this field of performing arts is marked, and emphasized dialogues hybrids, revealing encounters and fusions with other artistic areas. A critical-descriptive analysis of *Behind the scenes: circus, theater, music and poetry* is carried out, a theatrical-circus show that highlights peculiarities in its dramaturgy, highlighting a practice that resides in the formation and in the experience of the artist who presents the work, bringing to the affectivities, memories and everyday situations of his life.

---

**Palavras-chave**

Circo. Dramaturgia. Teatro-Circo.

---

**Keywords**

Circus. Dramaturgy. Theater-Circus.

### Apontamentos sobre a dramaturgia do circo

A dramaturgia atualmente tem sido pensada a partir de um prisma multidirecional, havendo uma variedade de noções que apontam para uma cena notadamente expandida, que envolve, perpassa e ultrapassa os espaços e modos convencionais de atuação.

Assim sendo, falar sobre dramaturgia do circo leva, necessariamente, a considerar que esta apresenta uma diversidade de formas na contemporaneidade, muitas das quais contemplam uma multiplicidade de encontros, fusões, experimentações, que se distanciam de uma forma fixa e até mesmo categorizada do espetáculo.

Neste contexto, as habilidades técnicas no desenvolvimento das disciplinas circenses, muitas vezes, não se apresentam como único foco para a criação dramática, pois as construções são receptivas, inclusive, às afetividades que têm sido não apenas abrangidas, mas catalisadas e direcionadas para o ordenamento das ações que acontecem dentro dos processos de criação.

Com isso, a cena circense tem sido atravessada por experimentações que fluidificam intensamente o eu do artista e articulam, dentro do possível, sentimentos que servem de estopim para a constituição de cenas que, se equilibrando na fronteira das diferentes artes, revelam uma dramaturgia que dialoga com o seu momento histórico específico e acessam “um microterritório de sociabilidade e experiência no qual outras lógicas de pensamento são acionadas, justamente porque habitam o campo da experiência” (FAGUNDES; KERSTING, 2021, p. 168).

Um caso exemplar pode ser encontrado em *Bastidores: circo, teatro, música e poesia*, um espetáculo teatral-circense que focaliza o circo e o teatro, mas envolve fortemente a música em uma dramaturgia que destaca textos líricos e agrega fortemente a afetividade no corpo e na voz da artista, ao levar para cena momentos íntimos de sua relação com a vida cotidiana.

Cabe destacar aqui a designação teatro-circo como gênero do espetáculo, terminologia indicada

no cartaz de divulgação da segunda temporada de apresentação em 2019. À primeira vista, pode até parecer que essa categoria tenha sido atribuída unicamente pelo formato específico da montagem, que contou com técnicas circenses, textos interpretados, declamação de poesias, canto, mas a experiência da artista foi um fator determinante.

Luana Tamaoki Serrat tem formação profissional de artista de circo pela Escola Picolino de Artes do Circo<sup>1</sup>, instituição criada na cidade de Salvador - Bahia em 1985, que se tornou uma referência como escola profissionalizante de circo, bem como na atuação com o Circo-Social<sup>2</sup>. Além disso, ela tem formação como atriz pela Universidade Federal da Bahia, no curso de interpretação da Escola de Teatro, fato que bem se alinha à sua auto indicação como criadora, diretora e atriz circense.

É importante marcar que a terminologia teatro-circo não é recente, mas já foi utilizada no final de 1820 pela família Chiarini<sup>3</sup> para nomear um dos primeiros circos estáveis construídos na América Latina que, apesar de não ter cobertura, possuía “uma pista para as provas circenses e um palco para as representações teatrais; o público sentava-se circundando o palco/picadeiro, em estrados e arquibancadas, além de uma área para os espectadores em pé” (SILVA, 2007, p. 59).

1 A Escola Picolino de Artes do Circo é a quarta escola de circo criada no Brasil.

2 O Circo-Social é uma modalidade de circo que se destaca pela sua atuação pedagógica direcionada, prioritariamente, para sujeitos em situação de risco social. A Escola Picolino de Artes do Circo começou a atender de maneira sistematizada os sujeitos em situação de risco social a partir de 1990. Para aprofundamentos sobre questões relacionadas ao circo-social buscar: GALLO, Fabio Dal. *Escola Picolino: O Circo Social e a Arte-Educação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

3 Uma das mais antigas dinastias circenses italianas de espetáculo popular, os Chiarini se tornaram muito conhecidos pelas tournées que realizaram ao redor do mundo, as quais incluíam o Brasil como parte do roteiro. De acordo com Serena (2005-2006) um dos primeiros registros dessa família aparece em descrições de atividades realizadas na feira de Saint Laurent, na França, no ano de 1580.

É interessante notar que teatro-circo pode acabar sendo confundido com o que se chama de circo-teatro, mas essa relação pode ser aproximada apenas às palavras utilizadas, pois o emprego desses termos chama para si diferentes significações.

O nome circo-teatro foi utilizado pela primeira vez no contexto brasileiro na segunda metade do século XIX, quando o empresário Albano Pereira inaugura o Circo Zoológico Universal, “um pavilhão, em madeira, cuja complexa construção possuía dois salões, dois cafés, plateia com cadeiras, camarotes e arquibancadas, cavalaria anexa, com capacidade para 30 animais, além de picadeiro e palco” (PIMENTA, 2009, p. 32).

Pimenta (2009) chama atenção, contudo, para o fato que o circo-teatro desse período se diferencia do modelo que ficou conhecido como circo-teatro no século XX, pois, até aquele momento, os espetáculos apresentados se constituíam em uma mescla de “atividades circenses a atividades de outras manifestações artísticas, porém, em todos os casos, os gêneros são ou alternados, como na estrutura de variedades, ou amalgamados, como nas Grandes Pantomimas Circenses” (PIMENTA, 2009, p. 32).

O circo-teatro que vai se desenvolver no início do século XX se caracteriza pela divisão do espetáculo em dois momentos distintos, um que vai lidar especificamente com as técnicas circenses e outro que vai apresentar uma peça teatral. Deste modo, a dramaturgia do circo-teatro se consolidada de maneira singular, ao colocar em cena dois tipos de expressões artísticas distintas, sem junções ou misturas do circo com o teatro, fato que pode ser explicado, quiçá, em função do reconhecimento dos circenses que, além de fazer circo, “passam a considerar que ‘fazem teatro’ a partir dos primeiros anos do século XX” (PIMENTA, 2009, p. 2).

Outro ponto importante a ser destacado é que, na atualidade, a designação circo-teatro tem sido utilizada de maneira abrangente, sendo direcio-

nada tanto aos espetáculos de grupos de teatro<sup>4</sup> que trazem o circo no corpo de suas montagens, como para criações circenses que envolvem o teatro, e/ou outros campos das artes cênicas em suas montagens.

A inclusão de narrativas e até mesmo de falas na dramaturgia dos espetáculos de circo tem sido cada vez mais comuns, como acontece em *Variaciones sobre el café*<sup>5</sup>, onde a artista Mariana Blanco, ao contar a história das mulheres que selecionam e classificam o café para venda, traz para o corpo do espetáculo um texto denso, com muitas informações e reflexões sobre a cotidianidade, a força e a luta dessas mulheres pelo sustento cotidiano.

Outrossim, cabe sinalizar a existência de montagens de circo que se configuram de forma híbrida, surgindo de uma mistura<sup>6</sup> tão intensa, que, muitas vezes, fica até difícil identificar se o espetáculo é de circo, de teatro ou de outra linguagem artística. Isso acontece por que na cena contemporânea, “[o] circo vem definido em relação às características dramáticas, a formação do autor e, sobretudo, ao conceito de “risco”, cênico e dramático” (GAVOS-

---

4 Exemplos de grupos teatrais que utilizaram o circo em suas montagens podem ser vistos na obra: COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980- 2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

5 Esse espetáculo de circo foi criado a partir de uma pesquisa intensa realizada pela artista uruguaia Mariana Blanco, que frequentou, por mais de um ano, uma comunidade de mulheres que vivem da produção do café na cidade de Pluma Hidalgo, município de Oaxaca, na região sudoeste do México.

6 Atualmente é possível ver diferentes exemplos de espetáculos de circo que destacam um caráter híbrido, alguns dos quais podem ser assistidos na página web do Festival #somoscirco, realizado pelo produtor baiano Robson Mol, no primeiro semestre de 2021. O sítio possui uma lista diversificada de pesquisas de circo integradas com outras linguagens artísticas. É importante observar que esse Festival não utilizou os termos teatro-circo ou circo-teatro para definir os gêneros das apresentações, mas identificou como “obra artística circense” “pesquisa na linguagem circense”, “criação”.

TO, 2017, p. 28-29, tradução nossa)<sup>7</sup>.

A pergunta que surge desse discurso é, se o circo sempre foi cheio de misturas, fusões, experimentações, informação que é muito fácil verificar pelo seu percurso histórico, mesmo antes da constituição do circo moderno<sup>8</sup>, porque identificar o espetáculo circense vinculando-o a outra terminologia? Teatro-circo, circo-teatro, circo clássico, novo circo, circo experimental, circo contemporâneo e porque não simplesmente circo? A essas perguntas cabem uma variedade de respostas e, certamente, nenhuma delas seriam precisas ao ponto de conseguir constituir alguma verdade estável, diante do que vem sendo visto na cena circense atual.

Ao que parece, cada criador, referenciando-se em sua experiência e em seu momento histórico, vai indicar o gênero de seu espetáculo de acordo com a pertinência que se lhe apresenta. É por isso que, considerando o histórico profissional da atriz circense Luana Serrat como ponto de partida e observando a evidente presença do teatro em *Bastidores: circo, teatro, música e poesia* através de textos recitados, além dos números de circo, neste artigo, em consonância com a autora da obra, esse espetáculo será considerado como de teatro-circo.

Relacionar a experiência com as denominações que se faz é coerente, e se alinha com as reflexões de Larossa (2015) quando este chama atenção para o fato que o sujeito da experiência é um sujeito exposto, que habita o espaço do acontecimento. As ações e modos de se colocar no mundo são mediados pelas palavras, as quais atuam diretamente nos processos de subjetivação, projetando o eu no

<sup>7</sup> *“Il circo viene definito in base alle proprie caratteristiche drammaturgiche, alla formazione dell'autore, e soprattutto al concetto di “rischio”, scenico e drammaturgico”* (GAVOSTO, 2017, p. 28-29).

<sup>8</sup> O circo moderno é uma modalidade de circo que surgiu no século XVIII e se destacou por juntar números de evoluções equestres e de artistas saltimbancos em um mesmo espetáculo. Vale destacar que, neste período, também haviam espetáculos constituídos por números de variedades, com apresentações de técnicas circenses e pantomimas.

mundo, pois ao fazer

[...] coisas com palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos (LAROSSA, 2015, p. 17).

As palavras estão presentes em nossa vida desde os primórdios de nossa existência. Elas ligam sensações e sentidos que nem sempre estão atrelados à materialidade linguística, mas podem ser preenchidas por imagens. As imagens que vemos podem dizer muitas palavras, pois elas trazem consigo uma memória que, mesmo sendo derivada de um coletivo por ser constituída no campo social, compõe o universo pessoal.

Aqui é importante considerar a capacidade de imaginação que nos faz construir caminhos que se ligam à imaterialidade e suas possibilidades de concretização, sejam elas táteis ou não. É necessário atentar para fato que as imagens são impulsionadas, necessariamente, em referência ao mundo de significações de cada pessoa e isso tem a ver com aquilo que se conhece, ou seja, com a experiência individual.

É preciso marcar que a prática circense se destaca pelo caráter corporal das técnicas desenvolvidas, se diferenciando de outras áreas de domínio corporal pela articulação que faz com o risco, num exercício constante de auto superação e da lida com o próprio corpo que se relaciona com o risco simbólico e com o risco real de morte do artista em cena. Como frisam Ferreira, Bortoleto e Silva (2015, p. 31), “[...] toda ação realizada no âmbito circense – seja uma instalação, montagem, a aprendizagem de uma nova acrobacia, a preparação de um novo número ou mesmo uma aula regular – contém riscos.” O risco é um fator distintivo e intrínseco à própria prática circense, ele existe e por isso não deve ser negligenciado.

Aqui se fala de técnicas que requerem grande esforço físico e, portanto, grande empenho do

artista para desenvolver certos movimentos, mas também poder-se-ia falar no que toca a dedicação e o empenho ligados ao ato de fazer rir, que podem se relacionar com o risco, por exemplo, através da lida/cuidado com o outro, em momentos de interação com o público.

Assim, no espetáculo de circo o riso pode se fazer presente e se apresentar de diferentes modos, inclusive através da chacota, da bufonaria, etc., dissolvendo as amarras da seriedade e abrindo espaço para um riso que relaxa. A dramaturgia do espetáculo circense, todavia, comporta mais de um tipo de riso, entre os quais é possível apontar o riso tenso, que carrega os músculos de um peso que só é libertado quando se retorna à leveza proporcionada pelo riso relaxado.

Ao assistir um número de tecido acrobático, por exemplo, a emoção que o público vive se concentra justamente no ápice dessa mobilização muscular, nessa tensão de que o artista poder cair a qualquer momento, ou realizar um movimento em falso que pode provocar um desastre, havendo um risco eminente que se carrega com esse tipo de cena, mas se dissolve com a consequente entrada de uma cena cômica.

As cenas cômicas são um convite para a liberação do sério, que não nega o real, sendo livre para transitar entre os dizeres, sem se apegar a normativas sociais, mas estas podem servir de instrumento para a propagação de um discurso polêmico que busca criar um espaço de reflexão a partir da contestação ou do direcionamento social. Neste sentido, as considerações de Larossa (2003, p. 170), quando fala para não confundir o riso em oposição ao sério que se direciona à formação de uma nova forma de sociedade, se mostram interessantes:

Esse riso polêmico, um tanto ressentido, que ataca uma forma de seriedade, mas tentando reconstruir outra forma diferente, em nome de um valor mais alto. Esse riso que traz a desordem apenas para instaurar uma nova ordem, que ataca os dogmas apenas para redogmatizar sobre suas ruínas. Esse riso que costuma ser tão moralizante e tão

razoável como o sério ao qual se opõe, uma vez que o faz em nome de outra seriedade. (LAROSSA, 2003, p. 170).

O circo não se direciona para o discurso moralizante que se lança a esse tipo de transformação, mas elege o riso como categoria em si mesmo, orientando o seu espetáculo de modo a encontrar e se confrontar com as diferentes situações que provocam “tensão e relaxamento no público” (COSTA, 2018).

Cabe ainda marcar que o núcleo central do espetáculo circense reside no jogo que se estabelece entre o sublime e o grotesco, “o corpo sublime do artista acrobata e o corpo grotesco do palhaço, entre a superação dos limites biológicos, sob controle do artista, e a inferioridade biofísica trazida à cena pela perturbação não controlada da performance dos cômicos” (BOLOGNESI, 2018, p. 68).

As possibilidades de constituição dramaturgical no circo são muitas e a exploração das potências corporais para criação de cada cena tende a colocar à prova a criatividade do artista, mas os momentos de tensão e de relaxamento, que se equilibram em cenas que expõem o sublime e o grotesco vão estar presentes e se mostrar evidentes, inclusive, na dramaturgia de *Bastidores: circo, teatro, música e poesia*.

### Na Cena do Circo: Bastidores

É sempre empolgante ir até a Escola Picolino de Artes do Circo, ainda mais quando é para assistir a uma apresentação. No dia 31 de agosto de 2019 estreou neste espaço o espetáculo solo de teatro-circo de Luana Tamaoki Serrat *Bastidores: circo, teatro, música e poesia*, que seguiu a primeira temporada<sup>9</sup> de apresentações em Salvador, em Praia do Forte e, posteriormente, em Vilas do Atlântico, locais preñhes de valor afetivo para a artista.

Filha de Anselmo Serrat e Verônica Tamaoki,

<sup>9</sup> A segunda temporada de *Bastidores: circo, teatro, música e poesia* aconteceu de outubro a novembro de 2019, em diferentes cidades da Bahia, quais: Mutuípe, Jauá, Salvador, Praia do Forte, Vilas do Atlântico.

fundadores da referida instituição, Luana Serrat teve as artes do circo presentes em sua vida desde muito pequena, sendo essa a primeira memória afetiva que a atriz circense traz em seu espetáculo, que inicia com ela interpretando um texto escrito por seu pai que expressa, em palavras, essa fase de sua vida e um resumo de sua trajetória artística:

Luana Serrat – Esta história começa com um desses encontros mágicos que a vida produz, não se sabe de onde vem nem para onde vai, mas enquanto perdura é infinito e se eterniza através dos milagres da vida. Resultado, antes de falar, antes de andar e antes de ficar de pé a menina já cambalho-teava, em plena praça da sé. Foi batizada no picadeiro por Pícolino e por Pinguim, viveu entre palhaços, acrobatas, malabaristas e trapezistas, cresceu junto com os meninos da escola Via Magia e do Projeto Axé, formando assim, a sua própria companhia. Hoje o espetáculo é dela, com vocês, Luana Tamaoki Serrat, eu. (informação verbal) <sup>10</sup>

Ao fazer ecoar essas palavras, a atriz circense revela aspectos importantes de sua vida, marcando o sentido da experiência com o circo não apenas em sua infância, na convivência com ícones importantes da história do circo, a exemplo do palhaço Pícolino que, posteriormente, se tornou o nome da instituição onde ela veio a se formar, mas também na significativa convivência da artista com os sujeitos atendidos pelo circo como projeto social, através do Projeto Axe <sup>11</sup>.

É partindo de palavras que esse espetáculo começa, palavras extraídas de uma memória que legou sentido para cena, ao revelar fatos advindos do real, pertencentes aos fundamentos da vida, pro-

10 Todos os trechos de falas de *Bastidores* citadas no presente artigo, foram obtidos a partir de anotações feitas pela autora ao assistir o espetáculo em 2019.

11 O Projeto Axé – Centro de Defesa e Proteção à criança e ao adolescente, é uma ONG criada em Salvador em 1990 para atuar especificamente com sujeitos em situação de risco social. Foi com esta instituição que a Escola Pícolino estabeleceu a primeira parceria de longa duração como projeto de circo social. Para aprofundamentos consultar, GALLO, op. cit.

jetando a imagem de um sujeito intensamente envolvido neste contexto.

Ademais, os sons, assim como as palavras, também comportam imagens e essas se fizeram presentes ao ouvir tocar a música *Piruetas*, de Enriquez Bardotti e Chico Buarque, que deram um tom bem circense para o espetáculo. Esta música bem se conectou com a experiência de vida da atriz circense, entretanto, esse momento constituiu imagens singulares para cada espectador que, além de ouvir a música que estava sendo tocada pelo músico Beto Portugal, pôde assistir a cena de transição que acontecia no palco, com a troca de figurino da artista.

Neste momento, voltando-se para o fundo do picadeiro, Luana Serrat coloca um vestido vermelho por sobre a roupa preta que destaca o uso de uma cadeirinha, esta que além de ser um instrumento de suporte em técnicas aéreas, constitui um equipamento necessário à prevenção de acidentes, a qual deve ser prioridade no âmbito do circo.

A questão da segurança é um tema que deve receber sempre muita atenção por parte de todos os integrantes do circo, sendo muito importante o controle dos riscos para prevenir acidentes, independente do campo de atuação, sendo proeminente “conceber o risco de modo distinto à percepção do público, que, por sua vez, fica maravilhado ao ver movimentos e acrobacias cada vez mais antinaturais, mais 'arriscados” (FERREIRA; BORTOLETO; SILVA, 2015, p. 35).

Uma pausa, uma breve indicação para os músicos diminuïrem o volume do som e a atriz circense diz à plateia que não apenas o seu pai escreveu um texto para ela se apresentar, mas que sua mãe também compôs um belo texto que ela gostaria de compartilhar, pois contemplando os dois não resultariam em dúvidas sobre a preferência por um, e colocaria os dois em um mesmo patamar, e recita:

Sabe essas histórias que os circenses, só para matar de inveja aqueles que nasceram fora do circo, costumam contar e repetir, e que de tão repetidas viraram xodó? Tipo: fiz a minha estreia ainda na barriga da minha mãe, ou então, tenho mais tempo de circo

que de vida, tem ainda, aprendi a dar cambalhota antes de andar, pois bem por sorte, ou azar, eu Luana Tamaacki Serrat posso me gabar de todas elas. Aprendi a engatinhar no picadeiro da primeira escola de circo do Brasil e antes mesmo de andar eu dei a minha primeira cambalhota.

Cabe notar aqui que a artista continua a descrever a sua trajetória através das palavras escritas por sua mãe, desta vez demonstrando a sua relação com o circo por meio de frases características do ambiente circense, notadamente o dos circos itinerantes, e frisa que aprendeu a dar cambalhota antes mesmo de saber caminhar.

A música retorna e, com a ajuda de Leonardo Luz, barreira<sup>12</sup> e codiretor do espetáculo, que aparece vestido em um macacão com capuz de cor vermelha, que faz recordar os figurinos utilizados pelos atores do seriado espanhol *La casa de papel*, ela engata a cadeirinha, que constitui o equipamento necessário ao funcionamento de um instrumento girador com cordas elásticas.

Neste número a artista começa com pequenos saltos para, posteriormente, fazer giros completos de modo acrobático, revelando momentos de intensidade que criam tensão no público. Em seguida, ela convida a plateia para participar do número com a contagem dos giros, conta 1, 2, 3, 4... 9,10, e, de repente, para de ponta-cabeça, deixando cair ao chão, propositalmente, o vestido que colocara logo no início do número.

Daí é possível escutar, ao fundo, uma gravação da voz da atriz e escritora brasileira Fernanda Montenegro, que recita um trecho do texto *Viver sem tempos mortos*, uma peça inspirada nas correspondências trocadas entre os filósofos Simone Beauvoir e Jean Paul Sartre, que estreou em 2010 com a atuação da atriz.

---

12 Figura extremamente importante no circo, pois este auxilia na montagem e desmontagem rápida dos instrumentos em cena, na segurança do artista durante o número, dando suporte ao que for necessário para o bom desenvolvimento do espetáculo.

Provisoriamente o tempo parou para mim. Provisoriamente. Mas eu não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro. O meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar. Portanto, ao meu passado eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura e o meu corpo. Que espaço meu passado deixa a minha liberdade hoje? Não sou escrava dele. O que eu sempre quis foi comunicar de maneira mais direta o sabor da minha vida. Unicamente, o sabor de minha vida. Acho que eu consegui fazê-lo. Vivi num mundo de homens guardando em mim o melhor da minha feminilidade. Não desejei nem desejo nada mais que viver sem tempos mortos.

Simone de Beauvoir foi uma feminista francesa que ficou conhecida por suas reflexões acerca da autonomia feminina, do papel da mulher na sociedade e do valor da independência. Por culpa de seu relacionamento amoroso aberto com Jean Paul Sartre, ela foi considerada uma “dama malcomportada”, todavia se tornou um ícone do pensamento existencialista francês. Como a autora mesmo aponta, a mulher estaria se destituindo da ideia de um suposto “eterno feminino” que a propõe como “a donzela ingênua, a virgem profissional, a mulher que valoriza o preço do coquetismo, a caçadora de maridos, a mãe absorvente, a fragilidade erguida como escudo contra a agressão masculina” (BEAUVOIR, 1967, p. 2).

Trazer esse texto para o corpo do espetáculo é um indicativo de protesto, sendo, além disso, no mínimo, um reforço positivo ao discurso de que as mulheres podem sim ter um papel que implica o comprometimento de si mesmas. Ser mulher no circo, atuando com sujeitos de diferentes classes sociais, seja da Picolino como Escola que desta instituição enquanto projeto de circo social, ensinou muitas coisas à esta artista, que é reconhecida por sua dedicação à arte, pelo seu conhecimento técnico, artístico e pedagógico.

Aliás, vale lembrar que diferentes mulheres tiveram papel de destaque no âmbito do circo ao

longo da história, entre as quais se podem citar, por exemplo, as grandes cavaliças, Patty Astley<sup>13</sup> e Angelica Chiarini, a artista e diretora de circo Liana Orfei<sup>14</sup> além de Moira Orfei, uma artista de circo que ficou muito conhecida por sua presença marcante no cinema e em programas de televisão.

Ao finalizar o texto de Viver sem tempos mortos, o número do elástico termina e o barreira retorna à cena para ajudá-la a retirar os engates da cadeirinha, ao som de *Brasil, Meu Brasil brasileiro* de Ary Evangelista Barroso. Aqui é necessário apontar que esse instrumento girador requereu um tempo relativamente longo para a sua montagem e desmontagem, deixando o espetáculo em suspenso por alguns minutos, mas esse tempo acabou sendo interessante para o público poder assimilar e relaxar após a reflexão suscitada pela cena que acabara de acontecer.

O espetáculo prossegue e Luana Serrat faz uma clara indicação para os músicos diminuírem o volume da música. Ela começa a declamar um poema do ilustre poeta Mário Quintana, fixando firmemente os olhos no público: “Esses que aí estão atravancando meu caminho, eles passarão... Eu passarinho!”

Neste momento, Luana Serrat começa a cantar a música *Não Embaça*, de Alzira Espíndola e, ao findar a letra da canção, sendo acompanhada melodicamente por Beto Portugal, pega duas claves de fogo e começa a dançar fazendo um truque de *swing*, destacando a execução de movimentos da onda para frente e para os lados até apagar o instrumento com um forte assopro. A presença do fogo nessa apresentação é interessante e destaca mais uma técnica de alto risco como diferencial entre as habilidades da artista.

A música fica em suspenso por alguns instantes, enquanto Luana Serrat deixa os instrumentos de

fogo e troca de roupa em cena, dando espaço a um short, indumentária mais confortável para realizar o próximo número. Ao som da música *Hotel das Estrelas*, de Jards Macalé, ela vai posicionar o tecido acrobático, mas antes de fazer evoluções nele, ela declama mais uma poesia, e desta vez uma adaptação de Deus Ri, de Elisa Lucinda.

A lista dos mortos da gente vai aumentando com o tempo. Quando eu era pequena eu não tinha noção desse vai e vem, desse revezamento, desse clotício da humanidade, quem sabe o Clo, quem é escalado quem vai para o deserto, nada disso havia na minha menina. A vida era pontual com os quintais e as goiabeiras ali, todos os dias ali, existindo, hoje não, hoje morreu Walter Maia, o filho do Joelson, a mãe da Marga, o pai de Bia, meu avô, Bucovisky, Cazuza, Grande Otelo, Mario Quintana, Sena, Felini, Sergio Sampaio, João Gilberto, Luiz Melodia, Domingos Montagner, seu Rogê o palhaço Picolino, e tantas mil gentes mais, estourando a fileira do bola fora, o itinerário das vias de cada um vai estourando como bolas de aniversário na minha cara e vai ficando longe o tempo em que os meus não morriam, mas nem porque eu queria. Deus, deus com certeza ri. Não de sarcasmo, mas pelo costume de ver passar a boiadas e de acompanhar cada uma delas despencando na curva final das planícies. Pra onde? Pra onde? Pra onde? Para onde, só Deus sabe e é por isso que ele ri.

A música *Hotel das Estrelas* retorna na voz do músico Beto Portugal enquanto Luana Serrat, calmamente, posiciona o tecido de cor vermelha, que até aquele momento permaneceu recolhido entre as hastes do triângulo da estrutura que serve de suporte para o número acrobático. Segurando firmemente o tecido com a mão e deixando o seu corpo escorrer lentamente até parar em suspensão, ela começa a realizar movimentos de uma caminhada que a faz parecer levitar no ar.

Ao destacar trocas de posições e sustentações estáticas, Luana Serrat revela grande leveza no desenvolvimento dos movimentos, os quais pareciam até mesmo exigir pouco empenho corporal, mostrando a sua grande intimidade com esse instru-

13 Patty Astley foi esposa de Philip Astley, empreendedor que ficou conhecido como criador do circo moderno.

14 Família italiana de circo com histórico extenso de descendências; de acordo com Serena (2005-2006), há registros de atuação dos Orfei desde 1820.



mento. As evoluções no tecido acrobático, entretanto, exigem muito do praticante, que precisa ter um alto condicionamento físico, força e resistência para desenvolver as diferentes posições.

Cabe destacar que em meio às declamações, a realização desta técnica marcou de maneira muito clara a proximidade com o real e com o corpo sublime, e a atriz circense, através da prática artística, trouxe para cena essa experiência que se distancia fortemente da interpretação, pois “especialmente os acrobatas, não interpretam papéis, tal como nos espetáculos teatrais. A exibição acrobática atinge um grau mínimo de representação e o desempenho corporal do artista é sua maior ferramenta cênica.” (BOLOGNESI, 2018, p. 69).

Diferentemente do instrumento acrobático com as cordas elásticas, o tecido acrobático não possui cadeirinha ou cinto de segurança, sendo um número que exige grande cuidado e atenção do artista no momento da execução, para evitar acidentes.

Luana Serrat termina o número e pergunta: “cadê o menino que estava no bar”? Pega água, cerveja e retorna para o picadeiro para compartilhar as bebidas com Beto e Leonardo Luz, ao som de a *Tristeza é Senhora* de Caetano Veloso. Neste momento, o espetáculo ganha um tom mais cômico que é evidenciado, inclusive pela presença do nariz vermelho e do corpo grotesco do palhaço que suscita risos à plateia, havendo claramente um momento de relaxamento.

Posteriormente, ela convida um rapaz do público para dançar, este que, depois, vai contribuir para abrilhantar o espetáculo tocando uma música no pandeiro. Chama a artista Nana, sua companheira em tantos números de acrobacia aérea, que se coloca na mesa ao fundo, junto com os músicos. De repente, escuta-se a voz de Carol, uma das artistas da Companhia Picolino<sup>15</sup> que, no papel do personagem Cidadão Fiscal, recita os versos de um texto

criado para *cenascotidianas@pic*, um dos maiores espetáculos produzidos por esta companhia, e não é de se admirar que a artista se emocione ao ponto de precisar conter as lágrimas, que evidentemente tentaram saltar aos olhos. Daí ela discursa uns versos que vêm retrucados por Luana que diz:

Cidadão Fiscal: Boa noite senhores do tal circo pica-pau. Picolino. É, Picolino. Venho aqui cobrar de vocês uma dívida para com o Estado. Há muito em Salvador vocês se instalaram e ao Estado, nada pagaram. Construíram sem licença esta Escola que para o Estado só traz desavenças. Que exemplo vocês dão as crianças que aqui estão ao usarem menores de idade em uma apresentação? Vocês podem até ter enganado esse pessoalzinho de edital sei lá o que, mas eu sei que nenhum de vocês aqui tem DRT. Eu vou lhes multar em cinquenta mil reais por construções irregulares e mais dez mil reais por não pagar os impostos legais. Os impostos legais!

Luana Serrat: Senhor, Cidadão Fiscal, eu vou tentar falar sobre o lugar do artista nesta sociedade consumista, ao lado de banqueiro, empresários e latifundiários, eu estou citado por débitos fiscais. Senhor, o meu trabalho, e todo outro trabalho é igual com um diferencial, o lucro não se mede em moedas e sim em vida, em poesia. [...] compre aqui no circo uma passagem para a imortalidade [...].

Uma parada, uma música e o espetáculo segue com outros dois números, entre os quais a inesperada entrada do palhaço Bombom Salgado, filho de Luana Serrat. A apresentação termina com agradecimentos e com a atriz circense indicando que esse espetáculo é uma “homenagem a painho e a mainha”.

*Bastidores: circo, teatro, música e poesia* é um espetáculo de teatro-circo que valorizou as relações afetivas, consanguíneas ou não, em seu processo criativo, partindo de uma investigação que recorreu à memória da atriz circense Luana Serrat para colocar em cena momentos significativos de sua vida a partir da infância, dando margem a diferentes imagens advindas da convivência com

15 A companhia Picolino foi criada pela Escola Picolino em 1988, a partir da junção de artistas que se destacaram pelo talento e qualidade técnica. Para mais informações a respeito desta companhia ver: GALLO, op. cit.

a família, com amigos etc.

É interessante notar que, apesar de articuladas, as partes de técnicas circenses e as partes de interpretação de texto foram organizadas em departamentos específicos neste espetáculo, sendo intercaladas ao logo de toda apresentação que ora foi marcada pela presença das técnicas circenses e ora por cenas teatrais. Com isso, cabe frisar que existem peculiaridades para cada um desses campos das artes cênicas, fato que indica a necessidade de uma pesquisa específica no que toca a realização de espetáculos de circo integrados com outros campos artísticos.

Por fim, cabe frisar que a análise realizada recorreu à primeira apresentação da obra *Bastidores: circo, teatro, música e poesia*, criada e dirigida pela atriz circense Luana Serrat, a qual, ao juntar em um mesmo espetáculo diferentes expressões artísticas, com as afetividades, memórias e situações de sua vida cotidiana, constituiu um espetáculo híbrido que mostrou, desde a estreia, grande potencial artístico.

## Referências

- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência da vida*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.
- BOLOGNESI, M. F. *O riso no circo: a paródia acrobática*. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 067-074, 2018. DOI: 10.5965/1414573101072005067. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005067>. Acesso em: 25 jan. 2022.
- COSTA, Eliene Benicio Amâncio. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- FAGUNDES, Patricia; KERSTING, Juliana. (2021). *Dramaturgia da Experiência: Corpo, Autobiografia e Feminismos na Criação de No Te Pongas Flamenca!*. Repertorio 1 (36). 1(36). <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38183>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38183>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- FERREIRA, D. L.; BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. *Segurança no Circo: questões de prioridade*. São Paulo: Fontoura, 2015.
- GAVOSTO, Fabrizio. *Circo Contemporaneo: cos'è e cosa succede in Italia e nel mondo*. In.: *Circo Contemporaneo: riflessioni, prospettive. Progetto Corpi e Visioni: Comune di Correggio, Regione Emilia-Romagna*, 2017.
- GALLO, Fabio Dal. *Escola Picolino: O Circo Social e a Arte-Educação*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LAROSSA, Jorge. *Pedagogia profana: dança, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LAROSSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. 191f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.
- SERENA, Alessandro. *Dispense: Storia dell spettacolo circense e di strada*. *Universià Degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia - Scienze dello spettacolo e della comunicazione multimediale*. Milano: CEDAC, 2005-2006.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

Recebido: 26/02/2022

Aceito: 01/04/2022

Aprovado para publicação: 27/04/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.