

Escritas
em processo

DRAMA TURGIAS CIRCE NSEES

Celeste Gennuso
Daniel Satin
Débora Ishikawa
Erika Mesquita
Giulia Cooper
Helder Vilela
Iara Gueller
JC Barbosa
Kelly Cheretti
Ludmila Condé
Luiz Torres Cacau
Luíza Fontes
Maria Laura Juez
Marthinha Böker
Noel Rosas
Priscila Fernandes
Rodrigo Mallet Duprat
Scher Dias

Org.: Diocélio Batista Barbosa

DRAMA
TURGIAS
CIRCE
NSES

Org.: Diocélio Batista Barbosa

FICHA TÉCNICA:

Concepção e organização: Diocélio Batista Barbosa

Projeto gráfico: Silvio Sá

Revisão de texto em língua portuguesa: Felipe Pedrini

Revisão de texto em língua espanhola: Alessandra Barbagallo

Produção: Arlequino Produções Artísticas

www.arlequinoproducoes.com

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Dramaturgias circenses : escritas em processo
[livro eletrônico] / org. Diocélio Batista
Barbosa.-- João Pessoa, PB : Diocélio Batista
Barbosa, 2021.

PDF

Vários autores.

ISBN 978-65-00-36348-7

1. Artes 2. Artistas circenses 3. Circos
4. Dramaturgia I. Barbosa, Diocélio Batista.

21-93876

CDD-791.3092

Índices para catálogo sistemático:

1. Artistas de circo : Artes circences 791.3092

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO		5
EL CAMINO DE LAS FLORES	Celeste Gennuso	12
FAMÍLIA BARMÚ	Daniel Satin	22
EFÊMERA	Débora Ishikawa	28
A MATERNIDADE É UMA ILHA	Erika Mesquita	35
POR ONDE COMEÇO?	Giulia Cooper	40
CORPO FECHADO	Helder Vilela	49
99 cm	Iara Gueller	54
POÇO DO MATO	JC Barbosa	62
(RE)DOMA	Kelly Cheretti	67
RECITAL DE PIANO E CORDA	Ludmila Condé	79
A VIAGEM DE BOB OU BEIJO NA BEIÇOLA	Luiz Torres Cacau	85
PALHAÇADA DE OUTRAS VIDAS	Luíza Fontes	97
A NOITE ESCURA	Maria Laura Juez	104
FUGAZ	Marthinha Böker	111
DE LA MEMORIA A LA FUERZA CENTRÍFUGA	Noel Rosas	117
BA-DER-NA	Priscila Fernandes	124
PROCEDIMENTO PADRÃO	Rodrigo Mallet Duprat	129
DENGAR	Scher Dias	137
SOBRE AUTORAS E AUTORES		148
SOBRE O ORGANIZADOR		155

APRESENTAÇÃO

O trajeto

Em 2018, fui convidado pelo Departamento Nacional do SESC para integrar a equipe de oficinairos do projeto Dramaturgias daquele ano. Foi nesse contexto que surgiu a proposta de um laboratório prático-teórico, intitulado Poéticas da Dramaturgia Circense. A primeira vivência foi realizada em três cidades do Piauí, a saber: Floriano, Teresina e Parnaíba. Uma segunda edição se deu no mesmo ano, por meio do convite, dessa vez, do SESC Ceará. As vivências foram realizadas nas cidades de Fortaleza, Juazeiro do Norte e Crato. Nessas duas primeiras experiências, os laboratórios foram voltados exclusivamente para as dramaturgias cômicas do palhaço.

Em 2020, fui selecionado para participar de uma formação conducente à obtenção do certificado em técnicas de análise e interpretação em dramaturgia circense. A formação foi promovida pelo Centre National des Arts du Cirque (CNAC), estabelecimento superior de formação e pesquisa criado, em 1985, pelo Ministério da Cultura francês, localizado na cidade de Châlons-en-Champagne, França. O curso foi dividido em três módulos e ocorreu de outubro de 2020 a fevereiro de 2021. Após a conclusão do curso, e já de volta ao Brasil, recebi dois novos convites, para oferecer um laboratório de dramaturgias para o circo, em formato remoto. A primeira delas foi no Núcleo de Formação Ampliada para o Artista de Circo (NUFAAC), que fica sediado no Estado de Goiás, e a segunda, no SESC Bahia. Naquela ocasião, por consequência da formação na França e pela minha pesquisa de doutorado em andamento na Universidade Federal da Bahia (UFBA), muitos atravessamentos foram surgindo. Assim, o curso foi totalmente modificado, o que fez com que se ampliassem as linhas reflexivas, a fim que fosse contemplado o maior número possível de outras poéticas das artes do circo.

O curso

Tempos depois, mais um convite surgiu. Dessa vez, o curso Poéticas da Dramaturgia Circense seria promovido pelo SESC Avenida Paulista. A vivência foi realizada no período de 22 de junho a 01 de julho de 2021. Durante o curso, os artistas participantes imergiram em 20 horas de trabalhos intensos, divididos em duas semanas, com encontros em formatos síncronos e assíncronos. Das proposições e provocações, derivaram-se dossiês constituídos por storyboards, esboços escritos, coletâneas de imagens e obras dramáticas, que, mais tarde, dariam origem a esta obra.

O curso aborda a pluralidade das teorias e das práticas dramáticas relativas às criações circenses, bem como lança um olhar reflexivo para trajetórias de composições que buscam criar experiências atravessadoras para o público. Os participantes trabalharam aspectos teórico-reflexivos abordados durante as vivências e, a partir disso, elaboraram propostas práticas de dramaturgias. Como provocação inicial, eles enviaram, no ato da inscrição, uma nota de intenção dramática, com a qual pretendiam trabalhar durante os encontros, podendo ser uma narrativa que desejassem criar ou revisitar. A nota deveria ser redigida em até 10 linhas. A intenção era de que, com essa metodologia, o participante saísse da vivência com um dossiê repleto de ideias, provocações, imagens e inquietações, que pudessem vir a alimentar os seus futuros trajetórias de criação artística.

O objetivo era de estimular a reflexão em torno das teorias e práticas dramáticas nas artes do circo, bem como da sua composição. Almejando, desse modo, alcançar propósitos específicos, tais como:

- Estudar o panorama das tendências dramáticas circenses;
- Refletir acerca de diferentes dramaturgias nas artes do circo;
- Analisar a estrutura dramática de espetáculos circenses;
- Experimentar a composição de uma dramaturgia circense;
- Exercitar de forma prática os fundamentos dramáticos em um experimento de circo.

APRESENTAÇÃO

Em se tratando da metodologia, as experiências foram desenvolvidas a partir de exposições teórico-reflexivas, apreciação de vídeos e discussões em grupo, bem como atividades práticas que abordassem exercícios destinados a problematizar aspectos dramáticos dos escritos ou dos experimentos cênicos circenses produzidos pelos artistas. Na fase da elaboração dos projetos dramáticos, os participantes foram acompanhados tanto em grupo como individualmente. Cada conteúdo correspondia a um módulo e os participantes passaram por todos eles, visando-se a uma formação global. Foram criadas pastas de arquivos na ferramenta do Google Drive, sendo uma pasta para cada participante, as quais foram nomeadas de “casas-dramáticas”. Nesses arquivos, a cada exercício desenvolvido durante o curso, os participantes depositavam os materiais pessoais produzidos, o que abria espaços de trocas entre os artistas, uma vez que todos os participantes estavam livres para visitarem a casa-dramática uns dos outros, podendo, assim, contribuir ao oferecerem suas impressões pessoais sobre as criações dos colegas. Nesse mesmo espaço, também foi criada uma pasta que comportava uma biblioteca virtual, na qual estavam armazenadas dezenas de referências teóricas relativas às dramaturgias de linguagens cênicas, que, além do circo, comportavam estudos das áreas do teatro, da dança e da performance. Ao final, cada participante apresentou o seu projeto – de forma oral – para os demais participantes, que, por sua vez, contribuíram novamente com feedbacks. Todo o acervo de atividades produzidas ao longo do curso foi organizado em um formato de dossiê artístico, a fim de guiar a concepção ou revisão da proposta dramática de cada participante em momentos futuros.

Antecedentes do dossiê das escritas em processo

A princípio, duas etapas foram fundamentais para se chegar às dramaturgias circenses que fazem parte desse dossiê de escritas em processo. A primeira delas consistiu na realização de debates acerca da intenção dramática de cada artista. Durante o trabalho, essa etapa reforçou a existência de três

APRESENTAÇÃO

tipos de propostas: a “dramaturgia do aqui e agora” – mais comum nas artes do circo –, a qual é constituída à medida que a obra vai sendo tecida; a “dramaturgia do antes”, que consiste na escrita de uma obra que já foi encenada e sobre a qual, agora, o artista se debruça, para materializá-la no papel; e, por último, a “dramaturgia do pós”, que indica um trabalho que ainda será criado, no futuro. Este dossiê faz referência à concepção de “dramaturgias do pós”. A segunda etapa do processo em questão foi desenvolvida mediante as respostas produzidas a partir das dezesseis provocações formuladas em um questionário, o qual foi concebido na intenção de explorar e problematizar ao máximo as ideias de cada participante em torno da concepção da sua dramaturgia. As provocações demandaram respostas tanto escritas, como também mediante imagens, vídeos, letras de músicas e, ainda, outras formas poéticas que os artistas foram encontrando para se expressarem.

Após a finalização dessas duas etapas iniciais – que consistiram como mecanismos que geraram uma miscelânea de inquietações, anseios e dúvidas –, os participantes foram convidados, em uma terceira etapa do processo, a formularem um texto que contemplasse as respostas geradas pelas dezesseis provocações daquele questionário, bem como a ideia central das suas intenções dramatúrgicas. O objetivo era o de se chegar a um texto de até uma lauda, que contivesse uma proposta clara e objetiva da dramaturgia que cada artista desejaria criar.

Com mais essa fase finalizada, chegaria o momento da quarta etapa, que consistia na visualização da dramaturgia que iria ser disposta no papel. Desse modo, foi proposta a criação de um storyboard, que, em outras palavras, significa a criação sequencial de imagens ou desenhos com o propósito de pré-visualizar uma narrativa, por meio de quadros. Tal procedimento devia-se ao desejo de provocar o imaginário de cada participante, para que ele, através de uma dramaturgia visual por meio de fotografias ou desenhos, abrisse margens para a imaginação do que viria a ser a constituição da sua escrita textual.

Por fim, após a finalização das quatro etapas anteriores, os participantes partiram para a quinta e última fase da constituição de suas dramaturgias em processo. Isso porque a intenção do curso não era de que os participantes saíssem da experiência com uma obra finalizada, mas, sim, com uma escrita que contivesse uma base sólida para que o artista, de forma autônoma ou junto ao seu grupo, pudesse finalizar a dramaturgia, posteriormente.

Dramaturgias Circenses: escritas em processo

A questão da composição dramática nas artes da cena sempre foi um grande desafio. O conceito de dramaturgia surge com o teatro e, ao longo do tempo, vem sofrendo diversas atualizações, provocando questionamentos muitas vezes advindos das reverberações relacionadas às realidades sociais, políticas e artísticas de cada época. Hoje, na contemporaneidade, o conceito de dramaturgia ganha um sentido mais amplo e diverso, pois se percebe seu deslocamento e sua independência em relação ao texto, passando a tecer relações com outros elementos constituintes da cena, como o espaço, a materialidade e as próprias histórias pessoais dos intérpretes.

Porém, como pensar todos esses aspectos em relação à arte do circo, na qual o corpo sempre foi principal meio de expressão e registro das tessituras de sentidos? Como materializar essa escrita em um papel? Como o leitor poderá ter acesso a tais escritas? São essas e outras questões que têm atravessado as investigações deste organizador, assim como de muitos outros artistas que vêm participando das experiências e dos desafios de compor uma escrita dramática.

Com a coletânea já formada, uma questão ficou muito evidente. A grande parte das dramaturgias revelou-se, de certa forma, como sendo um reflexo direto das vidas pessoais das autoras e dos autores. Isso porque algumas obras se voltaram para os aspectos relacionados à composição de uma narrativa baseada em questões relativas à autobiografia, à autoficção e à política. As outras abordagens giraram em torno da ficção e da relação com

APRESENTAÇÃO

os espaços. Nesse sentido, há obras que trazem questões como legitimidade, presença dos artistas na cena, criatividade e inventividade. E também temas emergentes e que seguem em pautas de discussões da sociedade, como, por exemplo, questões de gêneros, exploração do trabalho, raça e discriminação. O que nos leva a pensar que os autores estão, através das suas obras, não apenas abordando questões relativas às técnicas por si só, mas, também, trazem à tona diversas reflexões que muitas vezes se tornam feridas que ainda sangram todos os dias na sociedade em que vivemos, e que, por conta da negligência e da falta de mais políticas públicas que valorizem e fortaleçam essas pautas, retardam o estancamento das correntes dessas dores. Assim, as obras deste dossiê são constituídas tanto por narrativas ficcionais como por histórias inspiradas na vivência pessoal da autora ou do autor, nas quais se rompe com o caráter representacional e se coloca em cena o próprio corpo-performer, que reflete as suas dores individuais ou as da sociedade, assim como as suas forças e conquistas pessoais.

Os frutos resultantes do curso Poéticas da Dramaturgia Circense, apresentados por este dossiê de escritas em processo, têm se revelado um potente exercício de criação, uma vez que, por meio de uma assessoria metodológica, os autores circenses têm encontrado a sua própria poética, para, assim, comporem uma escrita da e para a cena do circo. Dessa forma, as obras dramatúrgicas em processo, que seguem neste compilado, poderão ser apreciadas pelo leitor como sendo os trajetos desenhados por 18 autoras e autores latino-americanos que participaram de um curso iniciado a partir de uma série de provocações emanadas por este organizador. Tais escritos foram produzidos por artistas vindos de diversos países: Brasil, Colômbia, Uruguai e Argentina. Algumas obras são escritas em português, e outras, em espanhol, de acordo com a preferência de cada artista. E a seção de cada autora ou autor é composta por: uma proposta dramatúrgica, uma dramaturgia em processo e um storyboard.

Por fim, acredito que as dramaturgias dos 18 artistas-criadores compiladas nesta obra trazem questões que atravessam e levantam reflexões pertinentes para pensarmos e repensarmos sobre a escrita e a criação circenses em um contexto latino-americano. Fica, assim, o desejo de que tais dramaturgias em

APRESENTAÇÃO

processo possam abrir espaços dialéticos de reflexões, visando a estimular, valorizar e legitimar o nosso olhar para a cena dos países latino-americanos. Assim, buscamos que essas poéticas dramáticas – emergentes, urgentes e iminentes do circo em nossa contemporaneidade – sejam escoadas no corpo-mente do leitor, bem como que sejam um incentivo para a materialização de mais dramáticas do “antes”, do “aqui e agora”, e do “pós”, dentro do universo teórico-prático das artes do circo.

Diocélio Batista Barbosa

Artista e Pesquisador



EL CAMINO DE LAS FLORES

de Celeste Gennuso
(Bahía Blanca - ARGENTINA)

EL CAMINO DE LAS FLORES

de Celeste Gennuso

Un espectáculo breve, con tres escenas, para un solo de aro aéreo + link de acceso a un libro de artista digital.

Desde el comienzo de la pandemia me fui alejando cada vez más de mi elemento de circo, el aro aéreo, y fue a partir de esa distancia que surgió la necesidad de repensar el vínculo que hemos tenido en escena. Esta propuesta plantea revisarnos (elemento y yo). Entrar y salir de una idea a otra. Poner en la mesa una metáfora del proceso de construcción de una artista de aro aéreo y su obra.

La obra total será un conjunto de 3 escenas cortas, que pueden presentarse a la vez o disociadas una de la otra, en distintos espacios y momentos. Si bien las escenas son atravesadas por un mismo hilo conductor, en su totalidad, la estructura se presenta fragmentada.

La creación tiene estrecha relación con las artes visuales al utilizar en escena objetos escultóricos / escenográficos, como flores, un piso de alfombra verde y por tener presentes los procesos de composición de la imagen visual. Por otra parte, se compilará un registro del material del proceso creativo (armado de flores, flores reales, notas, chats, imágenes, vídeos de prueba) que se presentará a modo de libro de artista digital mediante un link que se le ofrecerá al espectador al salir de la presentación.

Dentro de las escenas aparece un estrecho vínculo con la danza, que particularmente emerge de la manipulación del aro en el suelo en la escena 2.

Acomodar, desarmar y acomodar de nuevo. Estampas. Color. Entrar y salir. Superponer. Paisaje artificial. Como situaciones y elementos que surgen de los bordes que en cada escena se tocan.

PROPOSTA DRAMATÚRGICA

Como referencia tomo Las 1000 vistas al monte Fuji, la misma cosa es vista de múltiples maneras en imágenes que son como estampas vivas, con flores que transitan todos los ángulos, con el aro como un marco que es atrapado y que atrapa cada parte de ese paisaje floral.

La música original, producida por Manuel Angelini, incluirá experimentaciones con audios de chat y sonidos de la naturaleza que se van extrañando.

Si bien la idea primigenia de la obra es la de plasmar las sensaciones y búsquedas de una artista de circo para con su elemento (aro aéreo) y sus procesos creativos, y más allá de lo realista del libro de artista digital que se ofrece al público cuando se retira, este último puede llevarse consigo otras sensaciones relacionadas con sus memorias o deseos íntimos, nostalgias, que deriven de los diferentes fragmentos escénicos.

Esta obra es auto-biográfica ficcional y documental, en tanto expone recopilación del material surgido en su concepción.

EL CAMINO DE LAS FLORES
de Celeste Gennuso

Escena 1

Sobre un paisaje artificial, una mujer sentada en un aro. Al parecer quiere avanzar, no se percibe, pero persiste.

[apagón]

La mujer aparece sobre la cuerda de un aro. Mira a su alrededor unos segundos.

[apagón]

La misma mujer está acostada sobre el piso, mirando al aro por unos segundos.

[apagón]

La mujer está sobre el aro, cabeza abajo.

[apagón]

Una mujer sentada en un aro.

[apagón]

La mujer aparece sobre la cuerda del aro. Mira a su alrededor unos segundos.

[apagón]

La misma mujer está acostada sobre el piso, mirando al aro por unos segundos.

[apagón]

DRAMATURGIA

La mujer está sobre el aro, cabeza abajo.

[apagón]

La mujer trepa sobre la cuerda del aro. Mira a su alrededor y más lejos por unos segundos. Se baja rápido.

[apagón]

La misma mujer se está acostando sobre el piso, luego se tiende a observar el aro.

[apagón]

La mujer yace sobre el aro, cabeza abajo. El ambiente es pesado y azul.

Todo queda en penumbras hasta que se desvanece la luz.

Escena 2

Sobre el fondo de lo que pareciera un paisaje artificial, la mujer se encuentra con el aro colgado del hombro, totalmente quieta. Al parecer es parte de ella. Poco a poco intenta salirse del mismo y lo ubica en el fondo del espacio. Desde allí desenvuelve una alfombra que pinta el suelo de verde cambiando por completo el ambiente de la escena. Ella lleva las flores que rodeaban el espacio hacia el aro. Giran, caen al piso, ruedan juntos, entran, salen. El aro y ella transitan ese nuevo espacio en un diálogo donde no se entiende quien manipula a quién, construyendo constantemente diferentes imágenes a lo largo del espacio escénico.

Escena 3

[Sobre un paisaje artificial, un aro aéreo. Entra la performer con una cesta en la mano, la apoya en el piso. Se dirige hacia una cuerda sobrante del aro y la tensa hacia un punto de anclaje en la pared. Vuelve a la cesta y saca de allí un pantalón]

Performer - [mirando el pantalón] Mi primer vestuario como acróbata aérea. Año 2008. 50 pesos. [Lo cuelga en el aro.]

DRAMATURGIA

Vuelve a la cesta y saca otra prenda] Una varieté en la Carpa del Microcirco. 2010. Lo compré hecho por 20 pesos. [lo cuelga en la cuerda y vuelve al cesto. Avanza hacia el público y saca otro vestuario un poco ridículo, como de niña pero no lo es] Prueba para Bosquejo...[lo tira hacia afuera y vuelve a la cesta] Short confeccionado para la obra Juana. 2017. [lo deja en la cesta y saca una camisa, la luz cambia] 2021. Hábitat. La camisa de la crisis. [comienza a sonar una música oscura mientras se pone la camisa lentamente dirigiéndose en retroceso hacia el aro, alejándose del público. Mientras sube se escucha una conversación telefónica que se entrecorta con la música. El tendal sigue amarrado]

"- no sé qué vamos a hacer

-para mí

no va,

todo el otro material lo del

porta, ese

lenguaje -

ahí colgando

creo que lo voy a tener

que dejar"

[Se baja del aro desenreda la cuerda tendal. Acomoda de manera técnica y obsesiva los objetos en la escena hasta que desde afuera le cae ropa de entrenamiento y zapatillas. Entiende que debe cambiar el vestuario que traía por esa ropa.

Se sube al aro donde realiza movimientos dinámicos.]

Entra un técnicx a escena y comienza a bajar el aro con ella arriba. Luego de hacerlo se retira. La performer y aro colgando muy bajito quedan en medio de la escena.

DRAMATURGIA

Apagón.

[En el aro la ropa de entrenamiento está colgando. La performer ya no está.]

- Al salir le es otorgado al público un link a una página donde la intérprete compuso una bitácora digital que muestra fragmentos del proceso creativo de la obra. Incluye material de este taller, anotaciones anteriores, fotos, videos de ensayos y charlas con colegas.

Las dos últimas escenas de esta obra pueden presentarse en diferentes espacios de forma aislada o bien las tres de manera conjunta. Siempre, al final de la misma se entrega el link de acceso a la bitácora digital mediante mensaje de texto.

Storyboard "El camino de las flores" - Celeste Gennuso Escena 1



Abre de a poco una luz suave. El movimiento es casi imperceptible.
Apagón



Exploración.
Se sostiene por unos segundos.
Apagón



Contemplación. Se sostiene por unos segundos con luz tenue.
Apagón

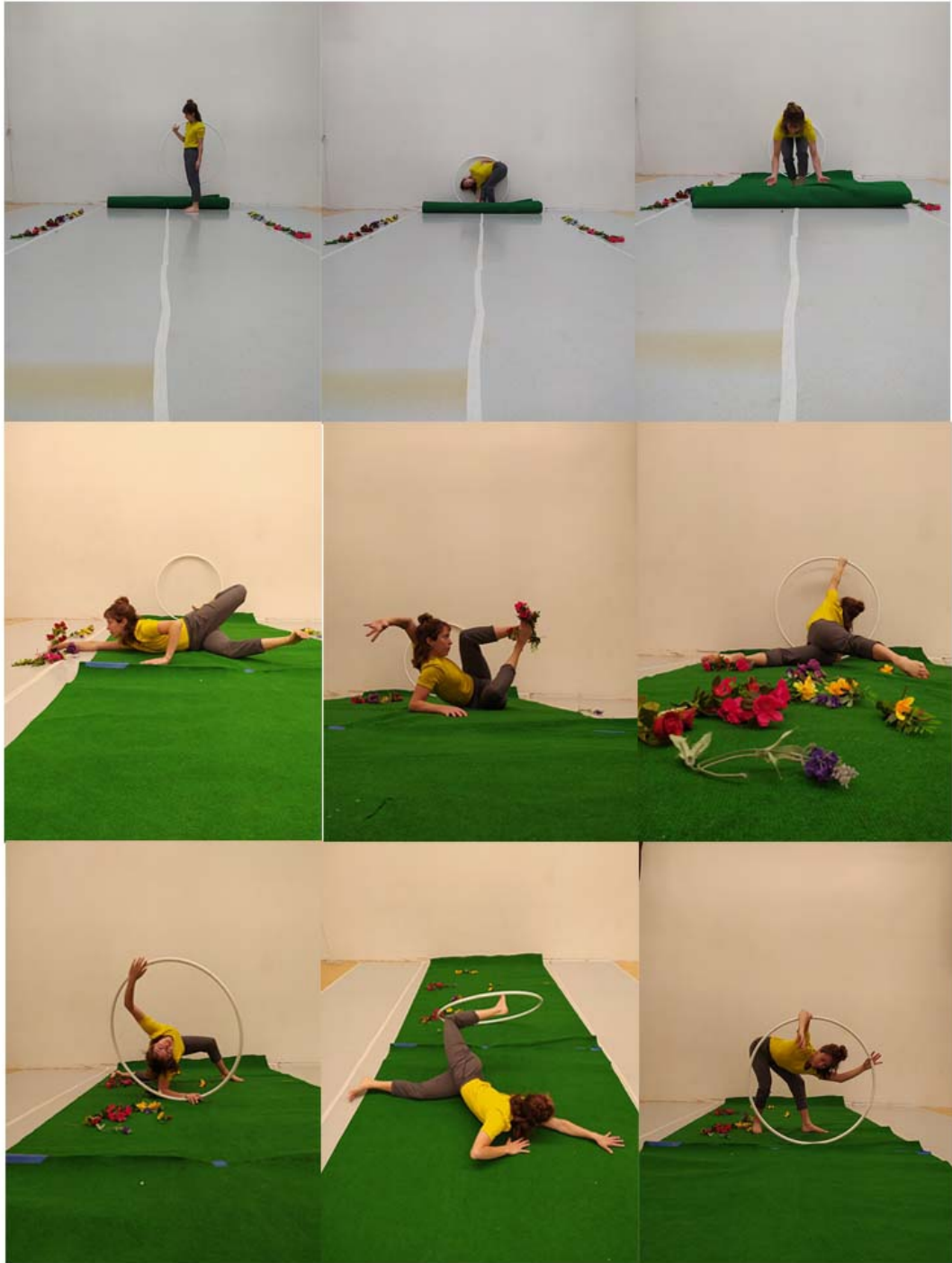


Derrota. Se sostiene la imagen de la escena por unos segundos.
Apagón

- Se repiten las escenas anteriores pero los mínimos movimientos en cada una ahora están más presentes.
- Se repiten exploración, contemplación y derrota pero vemos el proceso de cada una. Al final, la luz en derrota se va tornando más azulada hasta el apagón.

STORYBOARD

Storyboard "El camino de las flores" - Celeste Gennuso
Escena 2

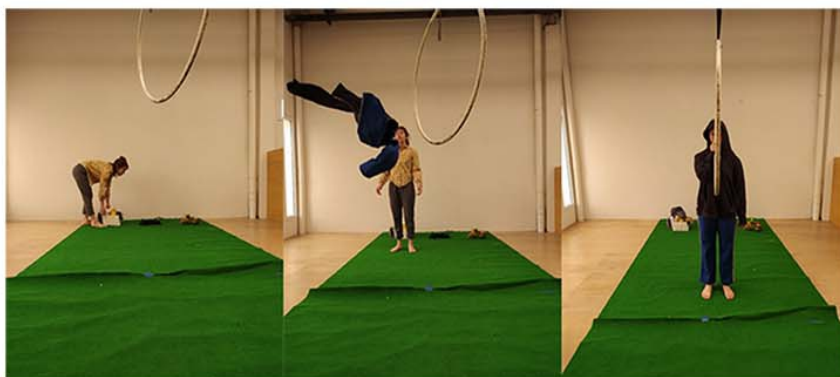


STORYBOARD

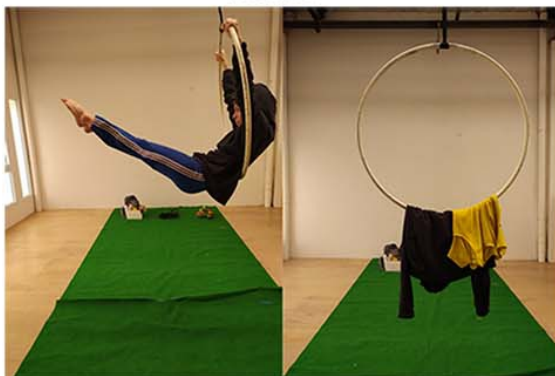
Storyboard "El camino de las flores" - Celeste Gennuso Escena 3



Entrada a escena con una cesta. Armado de tendal en el aro. Presentación de vestuarios viejos. Presentación de la camisa de la crisis. Se la pone y sube al aro. Enriedo en el tendal. Se escuchan conversaciones entrecortadas.



Orden de los objetos de la escena. Cae ropade entrenamiento desde afuera. Cambio de vestuario.



Subida al aro. Realización de movimientos dinámicos. El aro comienza a descender hasta llegar casi al piso. Penumbra. Luz. El aro queda en escena solo con el último vestuario colgando en el mismo.



FAMÍLIA BARMÚ

de Daniel Satin

(Bogotá - COLÔMBIA)

FAMÍLIA BARMÚ

de Daniel Satin

La Familia Barmú, artistas juglares, que después de una larga cuarentena retornan a las calles, mezclando el formato streaming con los espectáculos al aire libre, dos formatos diferentes en una sola presentación, un público presente cómplice y otro cibernético curioso. La intervención será realizada en la calle y transmitida online a determinada hora y en vivo al público curioso que pase por allí. El momento online, contará con las destrezas principales y al terminar la transmisión, la familia Barmú realizará una escena final más para el público presente; como premio para las personas que no estén utilizando sus celulares. "Una intervención que intenta mostrar el momento que atraviesa una familia circense durante la pandemia, que no pudiendo trabajar en vivo, modifica todo para el formato streaming: el cotidiano, las costumbres, la monotonía..."

FAMÍLIA BARMÚ de Daniel Satin

PERSONAJES:

GRANITO BARMÚ: mago, equilibrista, malabarista y silencioso, un poco tímido, posee otras destrezas no definidas, prefiere no tener contacto con el público..

CANTY BARMÚ: músico guitarrista, especialista en el arte del origami, encargado del diseño de sonido y todo lo relacionado a la tecnología, poco contacto con el público...

SATIN BARMÚ: payaso, charlatan, malabarista, conexión total con el público; el tonto del grupo, diferentes destrezas no especificadas, sobre todo hacer el ridículo

ESCALETAS DE ESCENAS

PRÓLOGO

La Familia Barmú, artistas juglares, que después de una larga cuarentena retornan a las calles, mezclando el formato streaming con los espectáculos al aire libre, dos formatos diferentes en una sola presentación, un público presente curioso y cómplice, y otro cibernético y distante. La intervención es realizada en la calle y transmitida online-*[... un cartel en el medio de la pista marca la hora en que ocurre la transmisión..." hoje 18.00 hrs"...]- para el público curioso que pasa por allí comienza mucho antes y termina mucho después, en el momento online, encantan las destrezas principales y al terminar la transmisión online, la familia Barmú realiza una cena final más para el público presente; premio para las personas que no estén utilizando sus celulares.. "Una intervención que intenta mostrar el momento que atraviesa una familia circense durante la pandemia, que no pudiendo trabajar en vivo, modifica todo para el formato streaming

DRAMATURGIA

ESCENA 1

[PRÉ CONVOCATORIA- CONVOCATORIA]

informaciones - advertencias

La familia Barmú llega al sitio de la intervención, ocupa el espacio y comienza a modificarlo energéticamente, uno comienza a barrer, los otros a ubicar las cosas, los roles no son muy fijos y van cambiando según la ocasión, cuando el proceso de montaje ya esté casi listo, satin comienza a hablar con las personas que se encuentren en el lugar-, *[la charla es informativa sobre la intervención y también los invita a tomar parte en la experiencia, primeros contactos, primeras risas], - canty se enfoca en hacer un barco de papel origami y granito bebe café, -*[los dos están sentados en dos sillas junto a una mesa, primeros trucos de magia].

ESCENA 2

["FALSO" INÍCIO Y "FALSO" FINAL]

*[está compuesta por varias micro-escenas, figurinos de ratones blancos de laboratorio para granito e satin- canty elegante, el graduado - jaula cibernética de experimentos]

-comienza la transmisión online y con ella el "falso" inicio, pero también es un verdadero inicio para quien va a verlo vía streaming, es el momento de mayor teatralidad, y de técnicas circenses, -*[aparentemente la intención es descrestar poéticamente, Toca la primera canción, primera danza, manipulación de aro y bola de contacto, después encima de la bola de equilibrio y cuerda floja..... mucha atención a los pormenores], - existe una doble relación con el público; él presente y él cibernético, se juega con sus reacciones , - *[con el proceso de experimentar veremos como será esa relación con las personas que ven online], - "falso final"- cuando termina la cuerda floja termina la secuencia principal y termina la transmisión, dando la sensación de fin.

1° MICRO-ESCENA: -satin entra en un barco de papel gigante, - *[acto mágico con el papel origami que canty hizo en la preconocatoria], - canty y granito están junto a la mesa, satin navega en su barco, se encuentra con sus hermanos, granito y canty lo invitan a tocar una canción juntos, ellos ya tocaban otras canciones antes de que llegara satin -

DRAMATURGIA

*[canción elefantes rosas interpretada por los tres hermanos con instrumentos musicales y danza]

2° MICRO-ESCENA: -granito y satin demuestran una coreografía de manipulación de objetos -*[aro y bola de contacto],...

3° MICRO-ESCENA: - canty comienza a tocar un jazz al que granito y satin entran bailandito...-[coreografía de swing], - interrumpido por una llamada telefónica que revela la muerte de un ser querido, - *[aparece la marioneta... de entrada para la danza acrobática de granito]-

4°MICRO-ESCENA: - danza acrobática de granito y la muerte, se desarrolla entre el piso y la cuerda floja, mientras granito se balancea, canty musicaliza el momento con la guitarra y cuando va bajando la intensidad de la canción, aparece satin empujando la bola gigante- *[mientras empuja la bola trae en su habla una reflexión lírica y con tono de moraleja, desde ese lugar de la esperanza del payaso], - el habla mientras canty transforma su sonido ahora más en la energía del payaso, con otra perspectiva sobre la muerte, termina subiendo en la bola de equilibrio y comienza a ocupar el espacio, destrezas con pelotas de ping-pong encima de la bola y también en el piso, grande final, bola de equilibrio, cuerda floja, una raqueta, una pelota de ping-pong y una vela,*- [falso final].

ESCENA 3

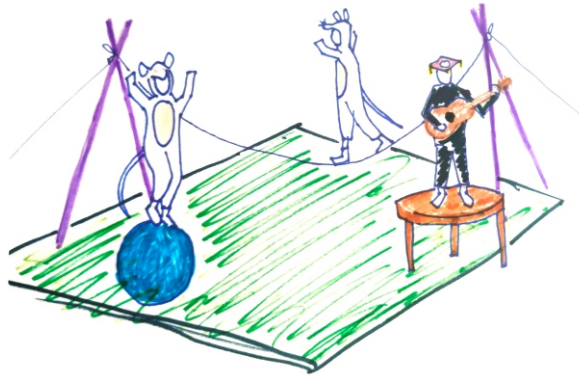
[FINAL CALLEJERO, ALTERNATIVO Y ÚLTIMA PASADA DE GORRA]

*[granito o canty muestran sus disconformidades por no haber terminado con el acto de los monociclos, satin ante la presión y la exposición de culpa... acepta el desafío]- escena de los monociclos con pase de antorchas y musicalizada por canty, para terminar canción de despedida- *[son- el show terminó, último intento de gorra].

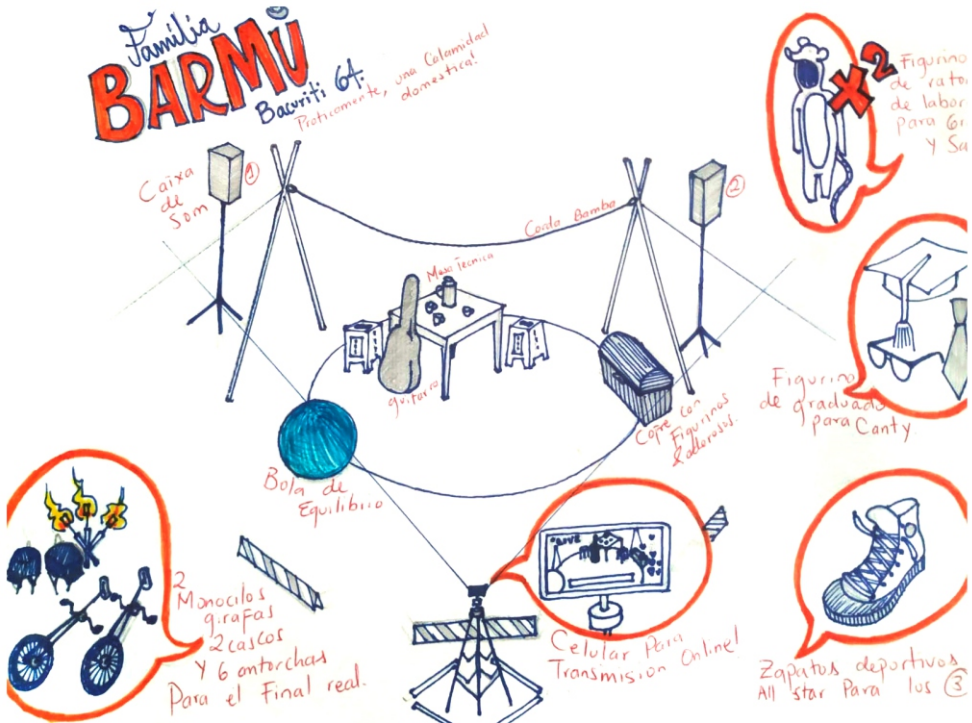
*[pensamientos del escritor].

Nota: este texto se encuentra en proceso de creación, todavía puede tener modificaciones.

STORYBOARD



Familia **BARMU**
Bavaria 64.
Practicamente, una Comunidad domestica!





EFÊMERA
de Débora Ishikawa
(São Paulo - BRASIL)

EFÊMERA

de Débora Ishikawa

Efêmera é um espetáculo inspirado na identidade, na imigração japonesa, no sentimento de não pertencimento, na fetichização da mulher asiática, no racismo, na estigmatização dos japoneses como minorias modelo (estereótipo criado em torno do povo japonês, atribuindo-lhe características de trabalhador, estudioso e bem-sucedido). Mesmo após 113 anos do início da imigração japonesa ao Brasil, e sendo a terceira geração após a imigração, o sentimento de expatriação ainda persiste. A proposta deste trabalho é emergir, na técnica circense, questões de um pequeno grupo invisibilizado na cultura brasileira. A partir de uma dramaturgia de objetos, fragmentada, subjetiva e poética, e por meio das técnicas de parada de mãos, tecido acrobático e roda Cyr, serão abordados assuntos tais como o sentimento antiasiático e outras micro agressões sofridas por descendentes do leste asiático. Sua relevância se pauta na representatividade de pessoas amarelas, e em afirmar a cultura dos descendentes de japoneses, no Brasil, como legítima e também brasileira.

EFÊMERA
de Débora Ishikawa

Cena 1

[A luz vai, aos poucos, revelando a imagem.]

Estou vestida como uma gueixa. Sinto-me presa por essas camadas que me envolvem. Como se tivesse sido esculpida por olhos externos e aprisionada nessas formas.

[Música japonesa ao fundo, se desconstrói e desafina.]

O kimono se rasga ao meio e é levado para longe. Respiro aliviada e desconcertada. Confusa com o que aconteceu e sem entender onde estou. Se aquela não era a minha forma, qual é a minha forma, então?

Cena 2

Tomando consciência de mim, do que sou, vou me elevando para o alto, crescendo. E, nessa jornada, minhas roupas revelam-se em um longo vestido. Acho que eu não cabia mais naquela figura que esculpiram pra mim.

Admiro meu entorno. Saio do alto e uso o vestido para explorar esse novo lugar. Essa nova forma de ser. Escalo e caio diversas vezes, na tentativa de chegar ao topo novamente, mas a gravidade me traz de volta às minhas raízes. Por fim, cedo e aceito fincar os pés no chão.

Cena 3

[A luz revela o espaço com diversas roupas, memórias vazias. A luz, que inicialmente ilumina o cenário de frente, mostra roupas opacas. Conforme as luzes do fundo acendem, as roupas tornam-se transparentes, como memórias apagadas.]

DRAMATURGIA

Quanta memória existe no meu DNA?

Eu não me lembro do que meus antepassados viveram, mas suas memórias reverberam em mim. Quanta história se perdeu no tempo. Quantas marcas alteraram o espaço... Para que eu o preenchesse com minha essência. Para que ele me moldasse de fora pra dentro.

A essência precede a existência.

[Olho para um baú antigo. Ao abri-lo, sobe um balão de hélio com uma roupa de bebê leve presa a ele. Desfaço um laço. O balão voa e a roupa cai.]

Sempre achei que a minha história fosse irrelevante perto da imensidão do Universo. Mas a minha história é apenas um trecho de um emaranhado de vidas. Um recorte de um momento, de um lugar, de pessoas, que se repete e repete e repete. Então, aqui vai a minha história.

[Tiro do baú dois pares de sapatos, um feminino e um masculino. Em seguida, tiro mais três pares de sapatos infantis. O sapato feminino veste na mão, o outro no pé. Os sapatos dançam. Ao fazer uma ponte, os sapatos ficam de costas. Ando com as mãos, como se a mulher quisesse ir embora. Faço uma reversão de costas, como se o homem não quisesse deixar. Por fim, os sapatos femininos batem o pé no chão e tiro os sapatos femininos e os deixo no lugar. Os sapatos masculinos saem relutantes.]

[Volto sem os sapatos masculinos. Recolho os outros sapatos e os organizo para guardar no baú. Os sapatos de criança correm pelo espaço sozinhos. Por fim, todos os sapatos são guardados e encontro um voal no fundo do baú.]

Cena 4

[Ao abrir o voal, a luz muda. Diminui-se a geral, acende-se o foco a pino. O voal me cobre da cabeça aos pés. Estou sentada.]

O que delinea a minha forma
Não é o que embala minha alma

DRAMATURGIA

[Conforme se acendem as luzes contra, é possível ver melhor a silhueta do corpo. Estou em posição fetal.]

Sou aquilo tudo onde se projeta meu olhar

[Passo a me expandir.]

Estou nas luzes que colorem
E nas sombras que esfumaçam

[Fico em pé e passo a explorar o espaço, e o voal esvoaça com meus movimentos.]

Vejo flores no precipício
Vejo os brilhos da tempestade

[Giro, faço estrela, reversão.]

Eu sou o que projeta meu pensamento
Como nuvens moldadas a brisas constantes

[Experimento diversas formas. Paro de mãos e me movo entre figuras.]

Minhas formas são apenas paradeiro

[Olho para o público.]

O que você vê em mim
Nada mais é do que as formas
Da amplitude do seu olhar.

[Deixo o voal cair e respiro a sensação de liberdade.]

Cena 5

Sons em off: notícias de ataques a asiáticos após a pandemia.

[Roda Cyr em mandala ao meu redor. Música forte e tensa.]

[A Roda me limita fisicamente, como as falas limitam simbolicamente. Manipulo a roda e passo a controlá-la. Chega um momento em que não se sabe se a roda me controla ou se eu

DRAMATURGIA

controlo a roda. Saio, e a roda continua girando sozinha.]

Sons em off: recortes de falas preconceituosas do Presidente.

[Entro na roda e giro intensamente, junto com o ápice da música.]

[Caio exausta.]

Cena 6

[Recomponho-me, levanto aos poucos e caminho entre as roupas do cenário.]

Tudo isso que não sei transformar em palavras emerge na pele em outros sentidos

Minha dor não vem de fora

Minha pele não me protege de mim

Eu sou o que está dentro e fora

Mas não sei me definir

Esqueço as palavras que me delineiam

Meus traços ficam cada vez mais borrados

Estou num dia sem fim

Num ciclo perdido no tempo

Esquecida de mim

Não me ponho mais no papel

Não me refaço em texto

Não procuro novas definições

Sou apenas

Existo e isso basta.

[Visto as roupas e as tiro entre uma acrobacia e outra, deixando-as espalhadas no espaço.]

Gosto do sentido metafórico da palavra despir

Despir-se de conceitos

Desnudar-se de impregnações

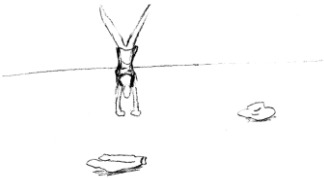
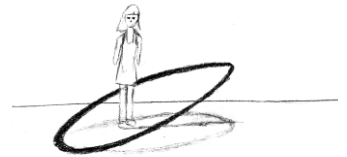
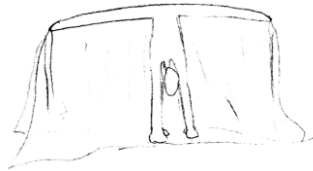
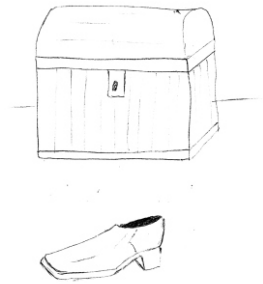
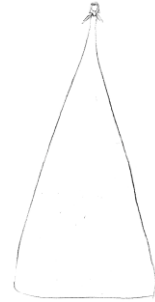
Expor-se

Acredito que é um momento que não dura pra sempre

Logo, a pele exposta se impregna de outros conceitos

E é preciso fazer outra muda.

STORYBOARD





A MATERNIDADE É UMA ILHA

de Erika Mesquita
(São Paulo - BRASIL)

A MATERNIDADE É UMA ILHA

de Erika Mesquita

É um ato composto por quatro cenas. Traz uma interação do circo com a linguagem audiovisual, tendo uma forte influência da fotografia (videoarte, vídeo circo). O cenário, uma praia em um dia frio, é um importante fator para a composição da atmosfera inóspita, das imagens e sensações. A linguagem audiovisual estará presente na fotografia e em recursos da captação (ângulos e tomadas) e da edição (tratamento de imagens, montagem etc.).

As partituras corporais serão construídas por meio de técnicas de teatro físico e acrobacia aérea. A cenografia será composta por uma estrutura autoportante trípode e um trapézio single point.

Trata das relações entre o tempo e o ritmo, a presença e a ausência, a sanidade e a enfermidade, a solidão e o nunca estar só.

Essa metáfora será representada a partir de um jogo de ritmos: a mãe se preparando para o treino, subindo no trapézio, realizando movimentos lentos, imóvel em alguns momentos (tem um tanto de exaustão e de resistência no corpo); e, abaixo ou atrás, a imagem da criança acelerada, correndo, falando com a mãe, quase como que um borrão de criança na maior parte do tempo. Um outro tempo... A mãe seguindo, persistindo nos seus movimentos, no seu treinamento, muitas vezes, respondendo "sim" com movimentos mecânicos de cabeça, quase sem escutar... Maternidade... A solidão de nunca se estar só.

Tempo, ritmo, presença, ausência, ação, materno, escuta, permissão, frio, isolamento, suspensão, persistir.

A cena reflete sobre aspectos da maternidade, desromantizando um pouco esse papel. Sendo a maternidade solo ou não, a mãe em muitos momentos é a única atenção, a única prontidão. Não há permissão para adoecer, para se ausentar. Há a necessidade constante de presença.

A MATERNIDADE É UMA ILHA
de Erika Mesquita

Personagens: A mãe e O filho.

A maternidade atual é solitária e cercada de mitos por todos os lados.

Cena 1

[A cena se passa em um espaço à beira mar. Parece ser bem cedo. Clima frio, vento, nublado. Silêncio. Som do vento, alguns grunhidos... Aparece uma mulher, madura, forte. Parece focada em fazer o que deve fazer... Ela monta uma estrutura tripode, na qual pendura um trapézio. Organiza, ao fundo, alguns brinquedos e também uma manta, um kit com água e frutas, um filho...]

Cena 2

[Ela inicia seus rituais de preparação, aquecimentos, alongamentos, passar breu nas mãos... Inicia-se o texto em off.]

Eu, mãe, artista circense. Vista de fora, forte, focada... Por dentro, desmoronando... Preciso fazer o mesmo, como fazer? Encontrar forças, tempo, fórmulas para fazer o mesmo diferente... Não estagnar pelo medo do medo do medo... Transformo em poesia alguns destroços de mim...

[Enquanto segue com os seus rituais, algumas intervenções do filho, diálogos não ouvidos, pois o texto em off é o que se escuta.]

Cena 3

[Inicia-se uma música, algo como repetições em violino...]

Olho para os lados, não há ninguém ali além dessa mãe [que sou eu] e desse filho. Subo no trapézio, o ritmo é lento, meu ritmo interno... Às vezes, pauso em uma posição. Paralelamente a isso,

DRAMATURGIA

o filho corre, salta, baila, uma criança sendo criança... Me perco, retorno, recomeço o treino, as repetições, no meu ritmo interno, o ritmo fora e outro, eu sei...

"Mãe, mãe , manheeeeeee...". Olho, respondo com um movimento de cabeça, mas confesso que não escutei, estava pensando na minha sequência de movimentos.

Um olhar perdido sobre o trapézio.

[aqui, imagino algumas tomadas por outros ângulos, vista de baixo, de cima da estrutura].

Sequência de ações: abrir uma garrafinha de cabeça pra baixo, servir um suco, abrir uma fruta suspensa pelos pés...

Cena 4

A maternidade é uma ilha. A mãe desce ao chão, seu corpo exausto, seu rosto transparece frustração... O filho se aproxima, acaricia, sorri, seu olhar diz que a mãe é a coisa mais linda do mundo. Um abraço eterno, o afeto salva...

FIM.

STORYBOARD





POR ONDE COMEÇO?

de Giulia Cooper
(São Paulo - BRASIL)

POR ONDE COMEÇO?

de Giulia Cooper

Uma mulher entra em cena, com uma cadeira, para apresentar seu número, porém, ela é tão indecisa que não é capaz de começar. Ela não consegue decidir se começa o número sentada na cadeira ou no chão. Após experimentar diversas maneiras de se sentar, opta pelo chão. Então, ela começa um movimento, porém, não satisfeita, fica na dúvida se seria melhor fazê-lo de outra maneira. Sem conseguir se decidir, ela joga uma moeda para cima e tira no "cara ou coroa" o que será feito. Assim, começa seu número. Mas logo é interrompida pela dúvida novamente e, dessa vez, joga o jokenpô, tendo ela mesma para decidir como prosseguir com sua criação. Depois, pergunta para a plateia. Sempre há artifícios para ajudá-la a decidir. Ao final, ou ela fica enlouquecida sem conseguir agir, fazendo tudo rapidamente, ou ela tenta fazer tudo ao mesmo tempo, equilibrando objetos, cadeiras...

Você é capaz de decidir todos os passos que dará em seu dia? O ato de entrar em cena, muitas vezes, gera uma grande indecisão: o que devo fazer? Entreter o público? Fazê-lo pensar? Qual será a melhor posição para iniciar a apresentação? O primeiro passo é esse: escolher o objeto. A melhor posição para apresentar. Pode ser um ato simples. Mas, para uma pessoa indecisa, pode ser difícil. Segure as rédeas de sua vida! Escolha! Primeiro sinal toca. O público está a postos. Quer ver a artista. Essa posição é boa! Segundo sinal toca. Qual a melhor música? Uma decisão leva a um próximo caminho de indecisões. Deixa fluir. Terceiro sinal. O melhor é seguir o fluxo. Um grande movimento pode tirar algo do programado. Jogar para o corpo, dançar, movimentar-se, agir. A liberdade de se mover leva ao encontro com quem se é. Sapatos voadores, figurino enroscado, penteado desmanchando-se... Tudo acontece. E a grande sabedoria é deixar acontecer. Ah! Que alívio, deixar fluir! Que tranquilidade ver o corpo se expressar. Dança, equilíbrio, malabarismo. Uma cadeira em cena e uma artista bagunçada para oferecer o melhor. Talvez mais cadeiras. Quem sabe?

POR ONDE COMEÇO?
de Giulia Cooper

PARTE 1

Entro em cena com uma cadeira, posiciono-a no palco. Vejo o melhor lugar. O lugar em que eu a coloquei não me agrada. Busco um lugar melhor. Uma posição melhor para a cadeira. Nada agrada. Tiro uma moeda do bolso, jogo pra cima e escolho o lugar dela.

[1º sinal toca]

PARTE 2

Como sentar na cadeira? Todas as posições são desconfortáveis. Me enfo dentro, embaixo, de ponta cabeça. Nada funciona. Jogo um jokenpô comigo mesma e escolho a melhor posição: sentada na cadeira com pernas retas.

PARTE 3

Percebo que, talvez, seja mais confortável no chão. Não sei como agir. Indecisão, confusão mental, aflição. O tempo urge. O número vai começar. O público está a postos. Não consigo me decidir.

[2º sinal toca]

PARTE 4

O som do 2º sinal me apressa. Minha expressão corporal demonstra que estou aflita. Faço "uni duni tê" e escolho o melhor lugar para minha posição corporal.

[3º sinal toca]

PARTE 5

Sou obrigada a começar o número, pois o público quer entretenimento. Já me sinto envergonhada de estar ali, confusa e sem fazer nada que preste ou que divirta quem veio assistir.

PARTE 6

Tiro um controle remoto e aponto para o som. Ligo o aparelho e fico buscando uma música perfeita para meu número. Pequenos gestos para cada música tocada: pagode, música clássica, hip-hop... Até chegar numa música burlesca de dança na cadeira. Decido que vai ser mesmo essa.

DRAMATURGIA

PARTE 7

Pose inicial para começar o número. Apesar de aflita e indecisa. Começo, "sem querer", uma dança na cadeira. Tento fazer movimentos belos, mas estão bagunçados. Tento ser sexy. Me esforço. Mas sigo do meu jeitinho. A música está rolando.

PARTE 8

No meio da dança, vou cruzar as pernas e um sapato voa. Encaixo, mas o sapato está mal colocado. Ando torta, tentando cumprir a coreografia da música. Sento na cadeira, caio no chão. Giro a cabeça e a minha peruca voa longe. Tento ser sexy. Acredito que sou. Tento colocar a peruca e ela fica torta, vira outra coisa. Meu cabelo parece despenteado. Enquanto isso, tento arrumar o sapato que também estava torto. Uma sucessão de acontecimentos, sem conseguir organizar as coisas que preciso. E precisando cumprir a coreografia.

PARTE 9

Meu figurino enrosca na cadeira. Uma sequência de problemas vai me levando à loucura, mas não posso parar de dançar. Cadeira cai, eu caio. Tudo volta ao normal. Tudo se bagunça novamente. A bagunça vai crescendo, vou me despindo, figurino torto, peruca caída, sapatos mal colocados.

PARTE 10

No meio da dança, faço malabarismos com a cadeira e vejo que isso é interessante. Experimento equilíbrios diversos: na perna, no braço e, finalmente, no queixo. Percebo que isso é incrível.

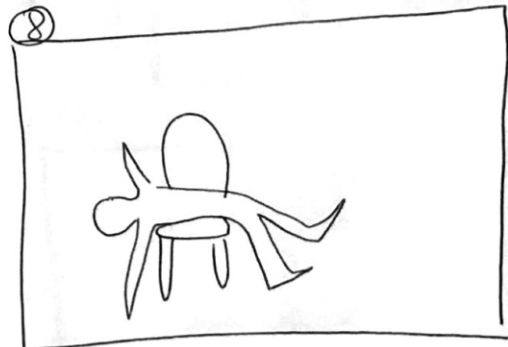
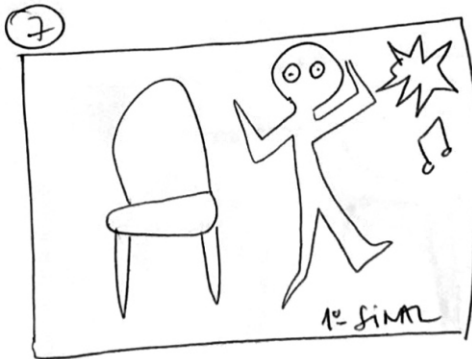
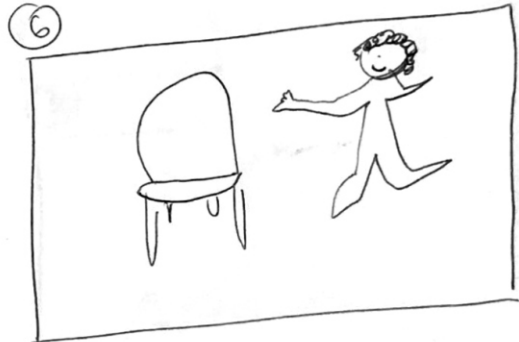
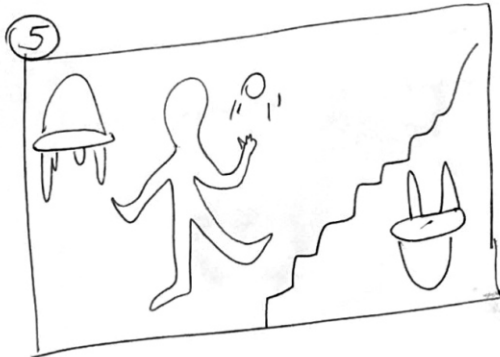
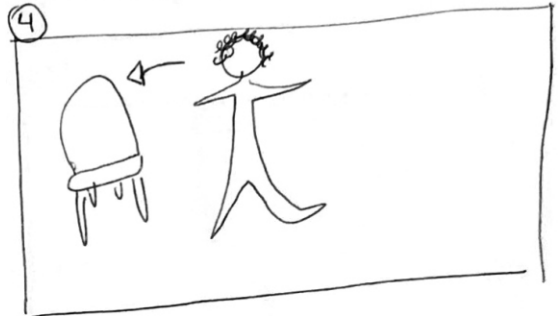
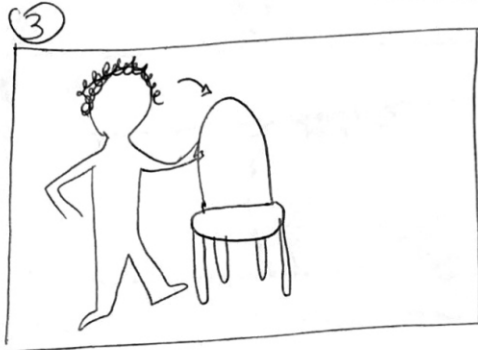
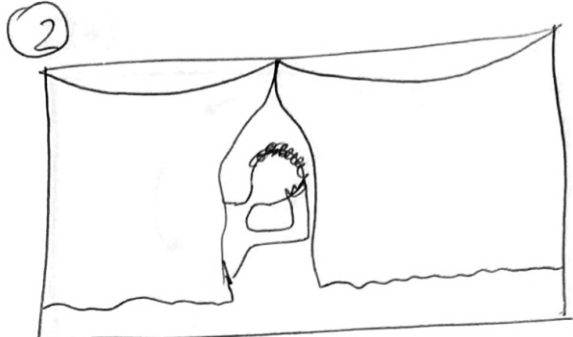
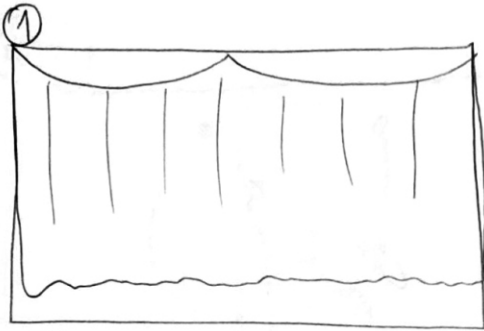
PARTE 11

Decido fazer ainda mais difícil e pego outra na cadeira na coxa [ou, se tiver um partner, a pessoa traz a cadeira para mim]. Equilíbrio duas cadeiras. Mais dança. Mais coreografia. Mais uma cadeira. E mais outra. Finalizo equilibrando quatro cadeiras no queixo, junto com o término da música.

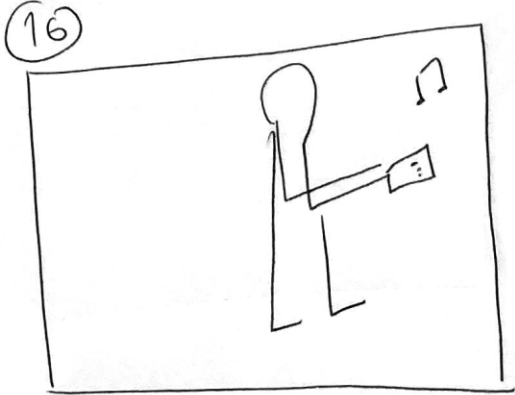
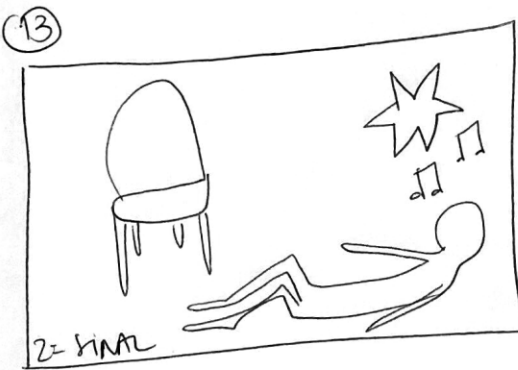
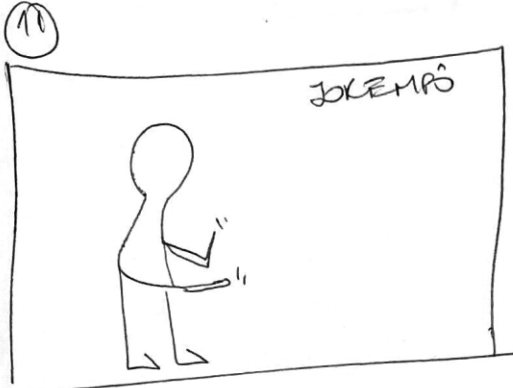
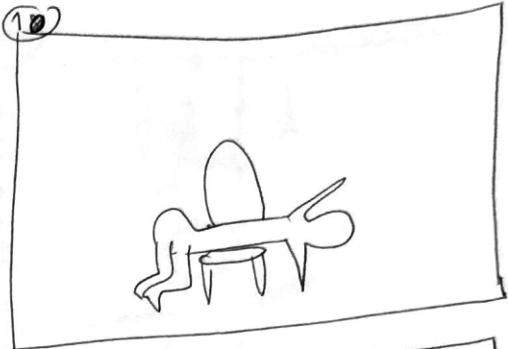
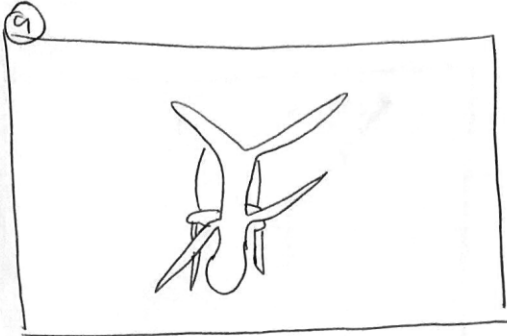
PARTE 12

Gran finale, com as 4 cadeiras. Apesar de eu estar completamente destruída, finalizo o número em grande estilo.

STORYBOARD



STORYBOARD

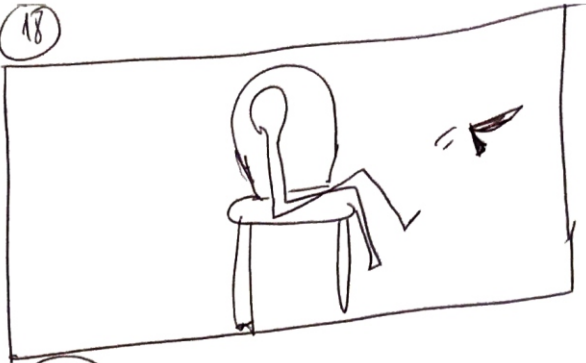


STORYBOARD

17



18



19



20



21



22



23

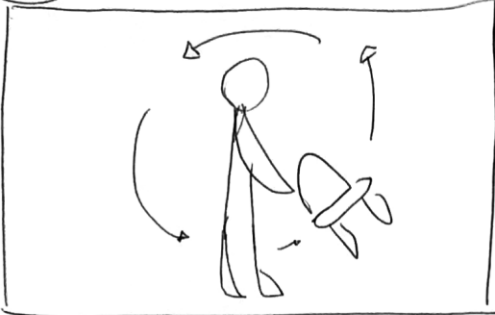


24

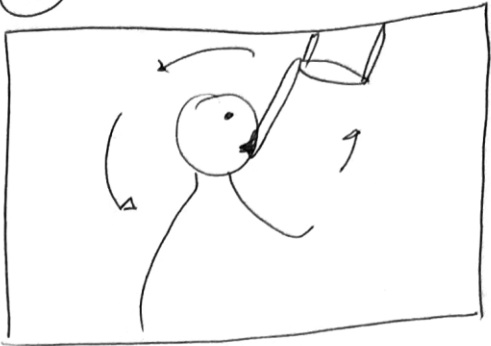


STORYBOARD

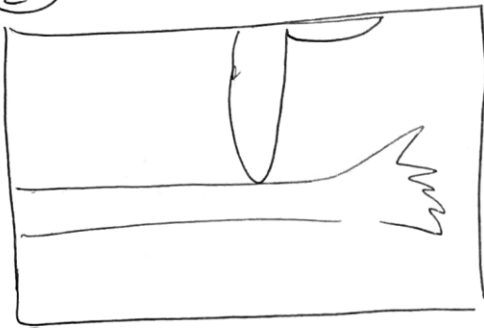
25



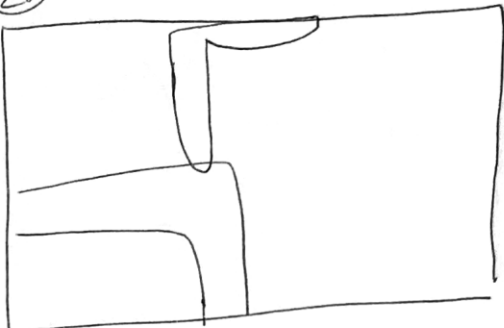
26



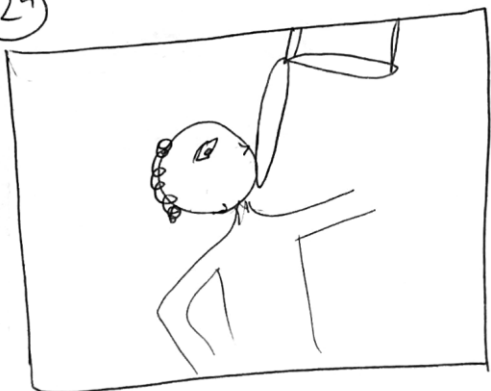
27



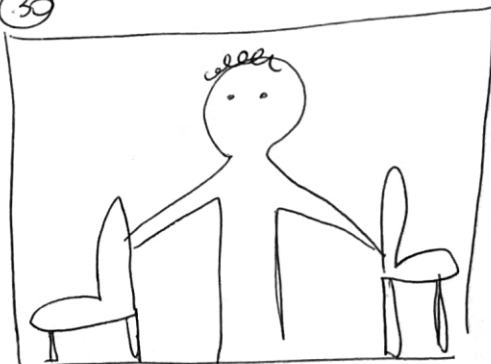
28



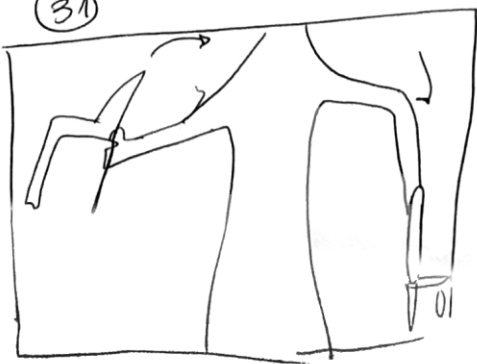
29



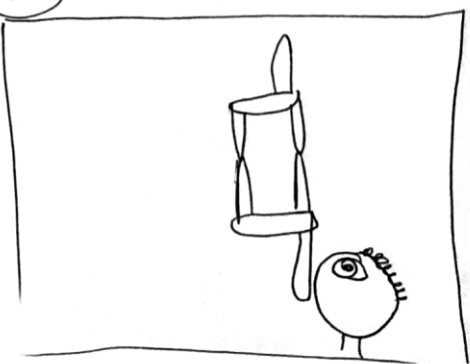
30



31

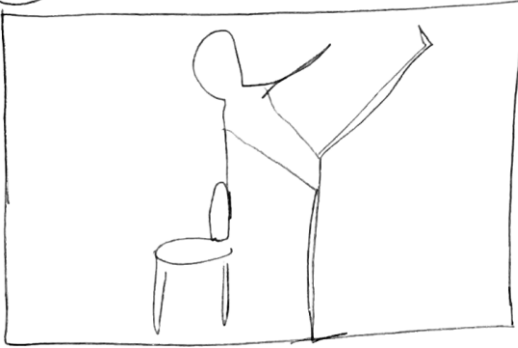


32

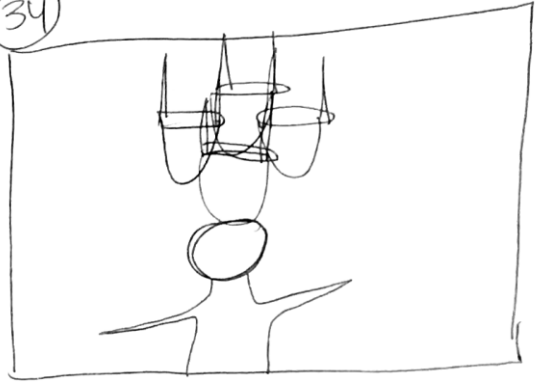


STORYBOARD

33



34





CORPO FECHADO

de Helder Vilela

(São Paulo - BRASIL)

CORPO FECHADO

de Helder Vilela

Corpo fechado é um espetáculo circense, no qual retratamos a intimidade e a solidão de um jovem negro escravo que vive preso em um calabouço. Mas o calabouço, por incrível que pareça, além de ser o local mais solitário, é o mais seguro, pois, ali, Helder, o garoto negro, pode desfrutar de momentos sem maus-tratos, imaginar sua vida e colocar seu corpo em outras dimensões. Com uma perspectiva de fora, visualizamos seu cotidiano, a partir de um quarto, e seus objetos, que acabam se tornando grandes aliados.

A voz que ecoa em sua mente diz sobre um longo dia de descobertas e sufocos.

Um ser no canto frio escuro, acompanhado dos terríveis sons e gemidos de dor pelos seus amigos e entes queridos. Com a voz que sai da conversa consigo mesmo, ele diz:

"Este canto é tão frio e confortável, aqui não sinto dor e nem medo, aqui não sinto o

sangue escorrer pelo meu corpo e tampouco o suor da tensão dos músculos, só sinto solidão e um desejo imenso de dormir e não acordar mais. Tenho um livro e um toco de madeira, e eles são o meu passatempo. No toco de madeira, eu aprendo com o meu corpo um jeito novo de colocar ele em posições inusitadas, e, no livro, eu aprendo como que a história que eu vivo pode perdurar por mais 100 anos. Neste quarto, passo a maior parte do tempo, vou pra lá e vou pra cá. Em algumas caminhadas, mudo a forma como vou, para simular como se houvessem outras pessoas no ambiente e não me sentir tão só, vou me ocupando com qualquer cisco que cai no chão, quero muito que o tempo passe.

O tempo de cabeça para baixo passa mais rápido, logo quero descer, meus braços cansados pedem uma pausa, mas eu resisto, pois acho legal ver o mundo de outra forma, o meu é sempre dor e angústia. Seria mais fácil gostar do oposto e ter outro brilho na pele".

CORPO FECHADO
de Helder Vilela

Cena I

Helder é mais um jovem adolescente negro, liberto, porém, não liberto pelo sistema

escravocrata. Há pouco, soube da notícia, mas ficou sem entender o porquê de ainda

estar ali. Fica dias e dias trancado e refletindo, sentado em um pedaço de tronco de

madeira e, às vezes, lendo um livro, que já estava no local antes mesmo de sua existência. Ao longo do dia, muitas vezes o atormentam, vozes essas de seus comparsas, parentes e amigos ou até de sua própria mente, que, em sua maioria, são vozes de suplício e pedidos não atendidos. Helder se agacha no chão, tenta imaginar o que se passa do outro lado e acaba conversando consigo mesmo, dizendo: “Este canto é tão frio e confortável, aqui, não sinto dor e nem medo, aqui, não sinto o sangue escorrer pelo meu corpo e tampouco o suor da tensão dos músculos, só sinto solidão e um desejo imenso de dormir, não acordar mais”.

Cena II

Seus únicos companheiros são dois objetos distintos que ali estão e fazem

consideravelmente parte de sua vida. Um toco de madeira e um livro antigo. Helder

aprendeu a interpretar o toco de madeira e a usá-lo de maneiras inusitadas: senta, fica em pé e até de pernas para o

DRAMATURGIA

ar. Descobre que seu corpo, às vezes, obedece à sua imaginação. E, quando se cansa, pega o livro que conta uma história, a qual é seu espelho, de como um real e triste presente pode continuar num futuro por mais 100 anos.

Cena III

Eu tenho muitas curiosidades em descobrir as variadas formas que podem tomar o corpo. O corpo de cada indivíduo é tão único. Gosto de variar e alternar minhas caminhadas entre pés e mãos. Essa sala é muito grande, e, sempre que estou menos triste, aproveito para explorar meus poderes.

Cena IV

O que mais gosto é de ficar de pernas para o ar. Me sinto como um animal, na verdade, gosto de me sentir como os animais, pois eles, sim, são livres. Meus braços são muito fraquinhos, não consigo ficar por muito tempo assim, o tempo passa muito rápido, só dá tempo de pensar nas pessoas que gosto. Gosto muito de uma pessoa que está no outro quarto, mas sei que nunca serei correspondido, pois essa pessoa é como eu, um homem. Certamente, aqui será meu porto seguro e meu último destino.

STORYBOARD

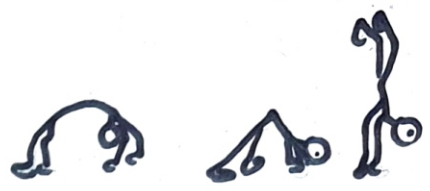
Cena I



Cena II



Cena III



Cena IV





99 cm
de iara gueller
(São Paulo - BRASIL)

99 cm de iara gueller

Espectáculo circense solo que tem como técnica principal a multicordas em gota, e a pesquisa de movimento de acrobacias de solo e acrobacias aéreas, em uma estrutura-cenário especialmente concebida para a obra. As técnicas de dança e de teatro (comicidade física), além da música ao vivo e do texto, incorporam-se à criação no desenvolvimento dramatúrgico da obra.

Escadas de diferentes tipos e os mais mirabolantes brinquedos de parquinho inspiram a construção da estrutura-cenário, a qual cria o ambiente do espetáculo e dá lugar à pesquisa de movimento aéreo da artista, incorporando também a técnica de passeio aéreo.

O mote da pesquisa são os pesadelos que os artistas têm antes de entrar em cena, antes de uma estreia. Entre as situações absurdas, inusitadas e, muitas das vezes, catastróficas de um pesadelo, encontram-se os momentos de voar, flutuar, caminhar com os pés nas nuvens, encontrar soluções mágicas para problemas realmente inexistentes. Um pesadelo que vira realidade. Ações e emoções, entre caos e surpresas, sucedem-se em cena.

Uma coletânea de pesadelos – relacionados a espetáculos, estreias e outras situações de artistas em cena – foi realizada, recolhendo-se depoimentos de artistas próximos, os quais cederam seus relatos para livre inspiração na criação desta obra.

A catástrofe e o erro dão lugar à pesquisa sobre a comicidade física, que se contrapõe à beleza e à poesia dos números clássicos aéreos. Estes, por sua vez, são fonte de inspiração para o estudo acerca dos clichês dos números circenses e do “papel da mulher” no circo e na sociedade. Utilizando-se dos recursos da comicidade, que coloca o erro humano em evidência para evocar o riso, aqui, evoca-se o erro-artista.

Ao colocar o erro em evidência, subverte-se a lógica de se mostrar o belo. Também incorporo, nessa inversão, minha visão de mundo, muitas vezes, do

PROPOSTA DRAMATÚRGICA

avesso: de ponta cabeça. Se todos veem o mundo assim, eu talvez o veja “assim”.

Utilizando as possibilidades do universo onírico e absurdo, trago à tona os milhares de desejos, jeitos, potências que uma mulher tem, pode ou quer ser.

O animal que habita dentro de cada mulher, as sutilezas e as surpresas que se escondem debaixo de sua saia. Questiono, nesta obra, o que se espera de uma mulher, o que se exige dela, o que se aceita. Dentro do circo e de todos os desafios que os artistas enfrentam em seu cotidiano. E se há dor? E se há tristeza? Isso se esconde por trás da pele.

O título “99 cm” refere-se à medida de quanto eu cresci, desde meu nascimento até hoje. Pouco espaço e muitas transformações. Como diz o ditado popular: “dentro dos menores frascos, se guardam os melhores perfumes”. E os piores venenos!

Beleza e caos, tudo cabe dentro de um corpo. Essa referência autobiográfica – unida às referências dos números clássicos de circo e dos pesadelos dos artistas – faz de 99 cm uma obra metacirco. O circo falando sobre o circo, sobre uma parte do cotidiano da artista. Os medos, pesadelos, “perrengues” que os artistas passam antes e durante o espetáculo. Trago à luz, ao centro do padeiro, aquilo que tentamos esconder debaixo do tapete, ou melhor, atrás das cortinas.

Outro ponto autobiográfico da obra é a inspiração no meu tamanho. Quero fazer uma miniestrutura, que só sirva para uma minipessoa como eu, e gostaria de trazer a minha história única de ter crescido apenas 99 cm durante toda a minha vida. Como ter crescido tão pouco me afeta? Condensar muitas coisas neste corpo pequeno? Tenho uma visão de mundo com um ponto de vista muito específico? Cheiro muitos sovaços quando o ônibus está lotado?

Como subverter a visão da humanidade sobre ser baixa? Amo minha estatura, e defendo vivamente as vantagens de ser assim. Ao invés de sentir vergonha por não alcançar a última prateleira do supermercado, tenho uma

PROPOSTA DRAMATÚRGICA

desculpa para conversar com alguém e fazer uma amizade...

Porém, a vantagem mais preciosa, indescritível e intransferível são os abraços: sou um ser abraçável. A pequenez provoca, nos seres grandes, a vontade de abraçar aqueles pequenos, e, ainda mais, tenho minha cabeça à altura do peito dos demais e posso ouvir seu coração, ao ser embalada por seus braços.

Nesta obra onírica, poética, sensorial, mesclo a leveza e a reflexão.

As cordas e seus nós são os cabelos despenteados, os spaghetti grudados, os cabelos perdidos com o treino de força capilar. São os nós, os entraves com os quais nos cruzamos na vida. Enroscar, flutuar, sonhar. Transformação, susto e surpresa, perseguição, desconforto, pressa, presa, prazer.

99 cm
de iara gueller

Personagem: 1 artista, ainda sem nome

“[...] no toda recaída va de arriba a
abajo, porque arriba y abajo no
quieren decir gran cosa cuando ya
no se sabe dónde se está [...]”
Julio Cortázar

Pedaços de ferro conectados sem lógica aparente. Algumas peças soltas, outras unidas. O espetáculo começa sem estar pronto para começar. O 3º sinal toca e a artista não chega. A música inicia-se, e, ao fundo, surge uma mulher, de roupão rosé e toalha pink na cabeça, com pantufas felpudas em seus pés apressados.

Por onde começar? Podemos recomeçar? Sem figurino, com a maquiagem pela metade e uma estrutura ainda por montar.

CENA I: A estrutura.

A mulher de circo faz de tudo um pouco: costura seu figurino, treina, faz e vende a pipoca, limpa o picadeiro e monta seu aparelho. A montagem parece complexa e é um pouco mais que isso. Confusamente, um emaranhado de ferros vai tomando forma e erguendo-se. Algum ser humano, ou semelhante, alto da plateia é convidado a ajudar. [Aqui, evidencia-se a pequenez da artista]. Estrutura de pé. “Virtuosa estrutura desequilibrada à beira de desabar”...

O circo é risco... A queda é parte do voo e está presente como ameaça, a todo o momento.

CENA II: O figurino.

Um momento de paz e contemplação. A estrutura montada, a casa da artista. Um sonho realizado, ela está pronta para ir pras nuvens...

Pronta? Pronta estaria ela num mundo ideal, onde não fosse

DRAMATURGIA

ela, artista, que de tudo devesse se ocupar. Orgulhosa de sua estrutura, ela se encontrava ainda de roupão, pantufas e cabelo por fazer. A vergonha lhe vem por mostrar sua intimidade ao público. Não lhe resta mais nada, a não ser revelar - num passe de mágica - seu figurino, um belo vestido de gala, vinho tafetá, com detalhes em veludo e rente ao chão.

CENA III: O sapato [ou Cinderela ao avesso].

Elegância. Mas nem tanto. Vestido longo e pantufas são uma combinação imprevisível e indesejável.

Os sapatos, perdidos estão entre os ferros, no alto da estrutura.

A caça ao sapato. Peregrinação tortuosa pela estrutura instável, em busca dos peculiares sapatos de salto alto pretos.

Um caminho invertido [passeio aéreo], o vestido se engancha, um pedaço se rasga... Mão escorregadia, um pé preso na esquina. Uma peregrinação absurda, irracional, tragicômica pela ousada arquitetura da estrutura em busca dos sapatos.

Final feliz: sapatos recuperados e calçados.

CENA IV: Uma pausa, por favor! [ou O desabafo].

Enfim, pronta. Mas com a maquiagem talvez já borrada de suor.

Exausta, antes mesmo de começar.

Uma mescla de angústia e inquietação a toma por completo. Bela e pronta para, enfim, entrar em cena, ela se revolta. E, de sua boca, saem palavras; de seu corpo, movimentos; de sua pele, gotas de suor; de seus olhos, a busca por um confidente: o público.

Um relato atemporal, ilógico e cheio de sentido. Uma confissão.

Um desabafo. Algumas risadas entremeiam a fala, como quando contamos um pesadelo a alguém, e, do medo que já não existe, ou da absurdez da cena relatada, o riso aparece.

[Sobe no ponto mais alto da estrutura, senta-se com um prato de spaghetti e começa a falar].

“Por que eu? Por que tudo eu? Por que desse modo? Sozinha, atrasada, atrapalhada. Caída, levanta, levanta cedo, cede ao ciclista o passo. Passo roupa, lavo roupa, um rasgo, minha roupa, um roupão...

Roupão que herdei da minha família. Herança de trapezistas. Mas era um segredo.

Os segredos do camarim, do que o público não vê, o que as cortinas escondem...

DRAMATURGIA

Cortinas essas que desaparecem e desnudam o palco, onde estou? Para onde fujo depois que o espetáculo acaba? Sem picadeiro, lona, pano de roda, onde começa o espetáculo? E onde termina? Estou presa aqui!”

CENA V: cordas.

Ao fim do texto - e dos spaghetti - um queda.

Abrupta,
inesperada.

Desde o chão, uma nova perspectiva, um novo ponto de vista. Tentando voltar a subir ao topo, ela bascula e muda o ponto de apoio da estrutura.

Cordas suspensas formando gotas despençam do céu. Penduradas por um ponto, como os spaghetti pendiam do garfo, instantes atrás.

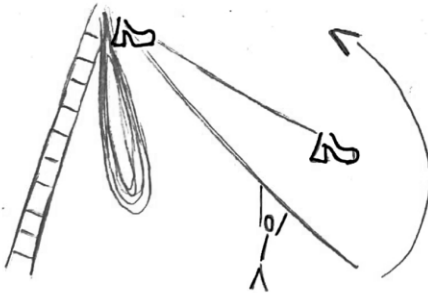
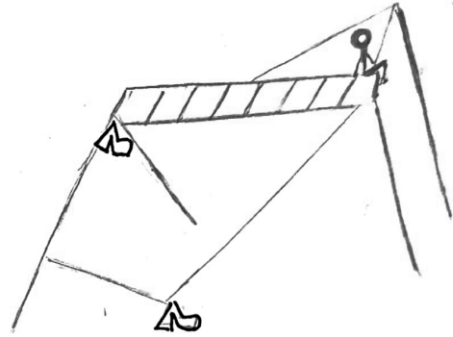
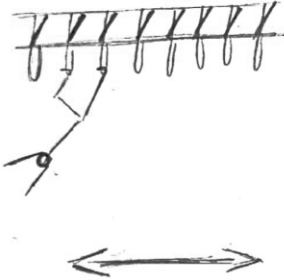
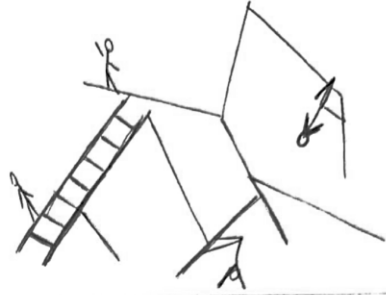
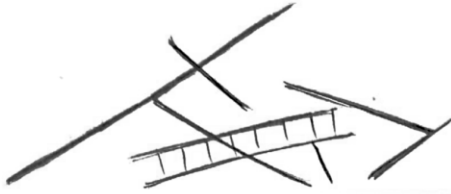
Instigada a descobrir sobre esse elemento que surge com a transformação do espaço, ela embala-se para o alto em giros, voltas e rodopios.

A emoção do voo provoca um mar, um céu de emoções em seu corpo.

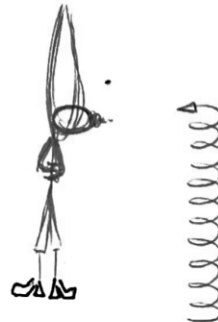
Entrelaçada em meio às cordas, percebe que os laços, na verdade, são nós. Enroscada, corre sem sair do lugar, tentando se desvencilhar e termina flutuando, como num paraquedas, até suavemente aterrissar no chão.

O reencontro com o público é o fim deste sonho.

STORYBOARD



dieses storyboard!
 beschreibt das Verhalten
 und zeigt die # gut & die
 wenn das System ein ein
 mehrmals...
 ...





POÇO DO MATO⁵
de JC Barbosa
(Amapá - BRASIL)

POÇO DO MATO

de JC Barbosa

Este espetáculo aborda questões relacionadas ao corpo prensado e à memória escravizada, tendo como recorte o universo contemporâneo. Interessou-nos, na pesquisa que o desencadeou, refletir sobre as interferências do homem nas tradições dos habitantes tucujus, povos que foram de suma importância para o crescimento do Amapá e sua origem da cultura amapaense.

As mudanças constantes e a história contada até hoje sempre foi uma grande constatação de que o homem branco esteve no poder. Nos deparamos, hoje, não só com mudanças territoriais, mas, também, com as versões que foram contadas e que, de alguma forma, afetam a própria história e a concepção dos acontecimentos, até os dias atuais. Os homens são cada vez mais ousados em conquistar um determinado território. A cada momento, a sociedade se depara com uma história totalmente controversa do que a que se passou. Nesse contexto, que caminho percorrer? Aderir ao que se ouve? Questionar contra isso? Conformar-se com o que foi visto e sentido? O espetáculo não pretende responder a essas indagações, apenas anunciá-las ao espectador, de forma poética e dialética.

O espaço cênico é estruturado em um circo oval, um ambiente "limpo", que permita a construção e a desconstrução de imagens e circunstâncias. Imagens e corpos se organizam e desorganizam. Os objetos utilizados são tratados como símbolos importantes na cultura dos escravos, capazes de impor e determinar ideias, maneiras de se ver.

A concepção cênica surge do diálogo entre JC Barbosa – aluno da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro – e Delizie Rethy professora da E.N.C. Um olhar nas diversidades do corpo e suas aplicações cênicas, contextualizando-o numa abordagem técnica, em noções de peso, eixo, fluxo, e experimentação das qualidades dinâmicas aplicadas no straps aéreo.

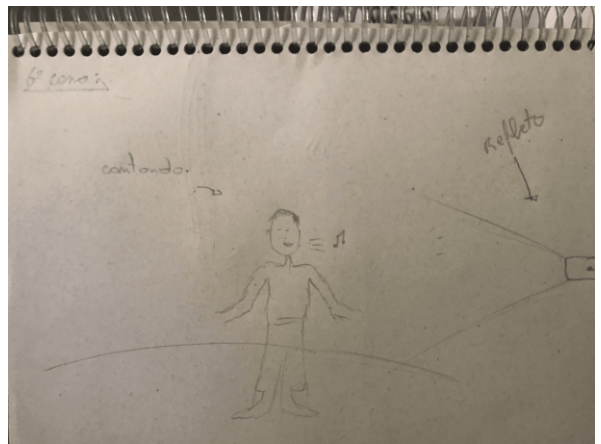
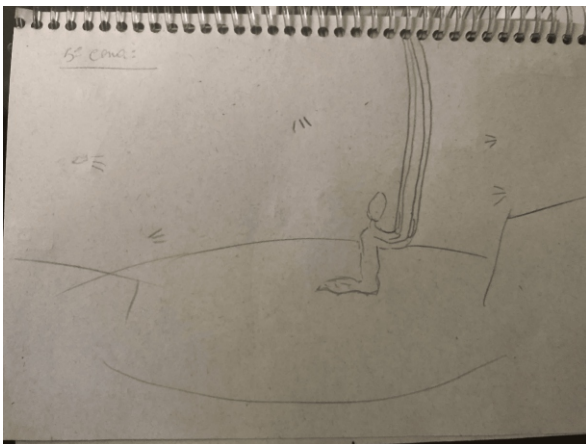
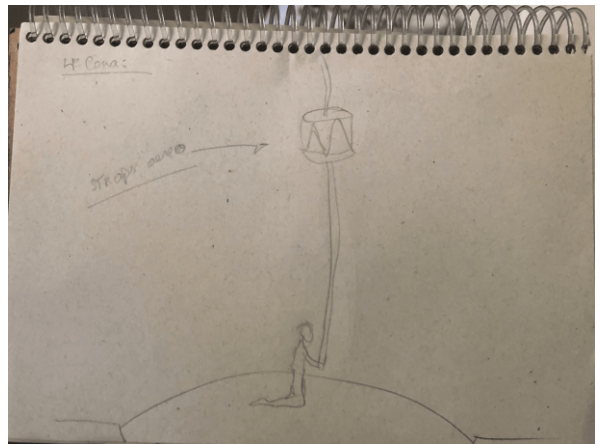
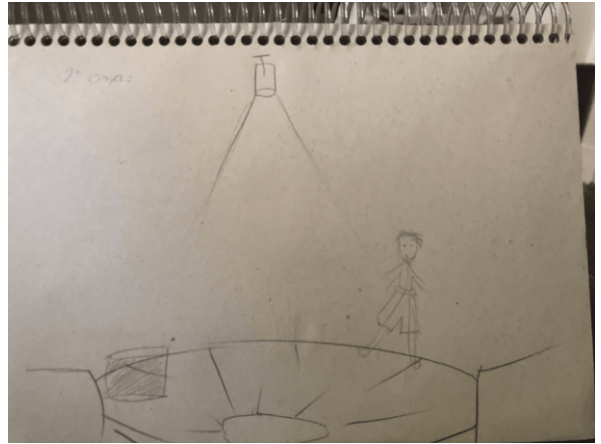
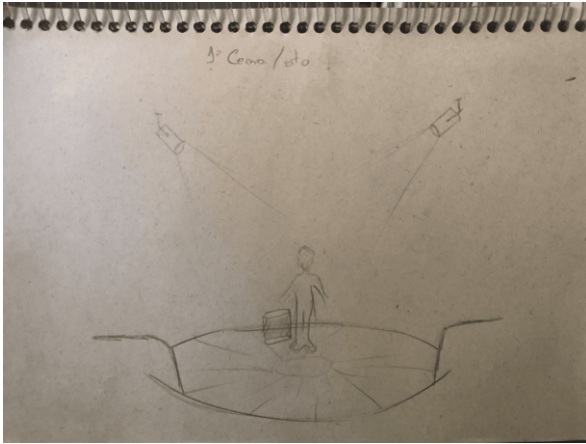
POÇO DO MATO
de JC Barbosa

1. Cena: O solo abre a cena ao meio-dia [aos sons de pessoas andando em cima de piçarras], dando início ao que será apresentado. Um homem no meio da rua [palco] com uma caixa de marabaixo nas mãos, uma imagem que homenageia seus ancestrais. Um ritmo musical a partir de células que se repetem ao longo do espetáculo.
2. Cena: Dor das saudades: Foco de atenção. O ritmo por objetos cenográficos leva os intérpretes a embarcarem nessa história. O deslocamento reduz os movimentos de repetição, realizados somente no chão. O homem branco passa até o final da rua, olhando um amigo imaginário [luzes através de imagens cenográficas seguem formando um círculo].
3. Cena: Apresentação e intervenção: [luz vermelha acesa no personagem, música inicia-se]. Entra o homem branco no fluxo do aparelho aéreo de circo [straps], com toda postura elegante, transmitindo certo poder.
4. Cena: Anatomia do submisso: [Refletores semi acesos, iniciam-se sons de correntes entrelaçadas]. Corpo natural vs. corpo condenado. Marcas de chicotadas são feitas com roupas marcadas. Partes do corpo são mostradas e marcadas, indicando onde foi surrado.
5. Cena: Estado de açoitado às seis da tarde: Assim pode ser considerada a fase pós-chicotadas. Período de sobrevivência devido aos hematomas causados pelas surras. Nesta etapa, a cena do segundo ato é representada com homem de joelhos e acorrentado [entre vozes e vozes da sua cabeça, dizendo "saia daí", "saia daí"]. Nesta etapa, a cena é composta por gritos e choros. Revela-se um estado de morte através dos movimentos.
6. Cena final: Despedida e homenagem [em homenagem a seus

DRAMATURGIA

ancestrais, que ali derramaram sangue, inicia-se o canto final]. Em forma de oferenda, o corpo dançante se manifesta para seus Deuses, pedindo seus favores para contribuir na salvação de seus irmãos, em um estado de reflexão. Em cena, apenas corpo, espírito, sons, roupas espalhadas pelo espaço [luzes apagam devagar].

STORYBOARD





(RE)DOMA

Kelly Cheretti

(São Paulo - BRASIL)

(RE)DOMA

Concepção de Kelly Cheretti
De Kelly Cheretti e Alex Machado

(Re)Doma conta a história de uma boneca presa em uma grua de brinquedos (máquina na qual se tenta pegar prêmios, geralmente pelúcias, com a ajuda de uma garra) e que arquiteta – junto com a sua amiga, uma cobra de pelúcia – uma maneira de sair dessa caixa, explorando e, por vezes, brincando, com os objetos desse local.

De tais relações com o espaço e com os objetos, vão surgindo conflitos e surpresas. Após sucessivas tentativas, uma estratégia de escape é bem sucedida, porém, nem tudo sai conforme o planejado e, nesse impasse, as duas amigas terão que tomar uma difícil decisão.

Nessa obra, a artista Kelly Cheretti trouxe para cena um diálogo interdisciplinar entre o circo e o teatro. Para a criação deste espetáculo, a narrativa será construída a partir da transversalidade entre aquelas duas linguagens das artes da cena, mediante jogos corporais que transitam por modalidades circenses, como o bambolê, a lira, o contorcionismo e a acrobacia na bola de pilates, e que possibilitam a comunicação de uma dramaturgia circense ao espectador.

Esta pesquisa, na qual o repertório circense é utilizado como recurso para narrar a fábula dramática, buscará, por meio da interdisciplinaridade de procedimentos de criação e performance, de ambas as linguagens, elaborar uma dramaturgia que explore as potencialidades imagéticas e simbólicas dos aparelhos e elementos trabalhados em cena.

(Re)Doma conta com a direção do pesquisador e professor Alex Machado, sendo destinado a uma extensa variedade de público e atualmente, está em fase de execução e produção do espetáculo.

[RE]DOMA
de Kelly Cheretti e Alex Machado

ATO 1: OBSERVANDO A GARRA

A primeira imagem que vemos é um espaço quadrado, de quatro metros por quatro metros. Um chão repleto de pelúcias, além de outros brinquedos maiores, como ursos, bolas e uma boneca.

Ouve-se um barulho metálico de uma moeda sendo colocada em uma máquina. Ouve-se a moeda caindo pelo interior do brinquedo e, a seguir, uma música eletrônica inicia-se, dando espaço para a primeira ação: uma garra que desce [uma lira cenografada].

Esse objeto sobe e, ao sair de cena, a música encerra-se. Ouve-se a voz grave de um homem que resmunga. Essa voz vai se distanciando, até sumir.

Suspensão...

De repente, surge uma voz estridente de criança. Novamente, a moeda caindo e a música eletrônica. Mais uma vez, a garra desce e acaba subindo sem pegar nenhum dos brinquedos. A criança fica triste e vai embora.

De novo, a suspensão é instalada no espaço...

Uma conversa entre jovens. Pela situação, percebe-se que são um casal.

Novamente, o ritual da moeda e o da música. A garra desce, mas, desta vez, um urso de pelúcia prende-se a ela e é retirado da caixa.

O casal fica muito feliz com a conquista do brinde e vai embora.

ATO 2: APRENDENDO A SE MOVER

Ao fundo da caixa, encoberta por outros bichos de pelúcias, encontra-se uma boneca.

O urso que é retirado pela garra causa na boneca uma enorme curiosidade, despertando-a. Seus olhos passam a acompanhar o

DRAMATURGIA

movimento da garra, até que o peso de sua cabeça despence sobre uma bola. Com esse pequeno impulso, a boneca percebe que pode se movimentar, soltando seu peso sobre aquele objeto. Seu interesse pela garra é tão intenso que a faz mover a cabeça com liberdade. No entanto, o peso a desequilibra, levando-a a um movimento circular, que vai contaminando as demais partes do seu corpo, até conseguir, finalmente, mover-se com alguma autonomia e manipular a bola. Então, ela passa a explorar as possibilidades desse objeto, pressionando-o, empurrando-o e sendo levada por ele, até que, enfim, ela consegue se manter sentada.

Nesse momento, a garra desce.

Então, a boneca desloca-se pelo espaço e tenta alcançar a garra utilizando a bola. Porém, quando a boneca consegue se aproximar, a garra sobe novamente, frustrando-a.

É então que ela começa a se comunicar com os outros brinquedos, em especial, um urso e uma cobra de pelúcia. Essa relação vai atravessar e construir os próximos percalços e reviravoltas da história.

Nessa cena, a acrobata-intérprete explora acrobacias na bola de pilates, aliada a elementos de flexibilidade. A construção física e as dinâmicas corporais da personagem são desenvolvidas a partir dos seguintes fatores de movimentos, que ficam mais acentuados nessa cena:

Fluxo: Livre;

Espaço: Direto;

Peso: Pesado [entregue à gravidade, pouco domínio corporal];

Tempo: Súbito.

ATO 3: SAINDO DO CHÃO

Caída no chão, a boneca experimenta o seu primeiro insucesso. Contudo, ao se mexer, ela percebe que está enroscada em um objeto circular [um bambolê]. Na tentativa de se desvencilhar, ela repara que esse objeto se assemelha à garra. A boneca, então, tenta manuseá-lo, mas acaba fracassando. Porém, essa relação conduz a boneca ao plano médio, e tal independência possibilita que ela ganhe mais domínio do seu corpo, que ainda é descontrolado.

DRAMATURGIA

Ela passa por esse círculo, que a lança pelo espaço e, pela primeira vez, ela consegue se movimentar pelo local através da própria impulsão, sem nunca se esquecer do seu objetivo: alcançar a garra!

Nessa cena, a artista traz, como ponto de partida para o estudo dramático da cena, a utilização de elementos de repertório, como bambolê e o contorcionismo. Os Fatores de Movimentos abordados são:

Fluxo: Livre e Contido. Na cena, esses dois fluxos estão muito interligados, pois, o fluxo livre só vem do esforço [intenção] do fluxo contido;

Espaço: Direto [Bambolê] e Indireto [Contorcionismo];

Peso: Forte;

Tempo: Sustentado [Bambolê] e Súbito [Contorcionismo].

ATO 4: NA LUTA

Ao perceber aquele novo domínio, a boneca entende que, a partir desses círculos [bambolês espalhados pelo espaço cênico], ela pode alcançar seu primeiro objetivo nessa saga: ficar em pé. Sendo assim, ela busca um novo aro e já inicia a aplicação de força no objeto, tentando ficar cada vez mais longe do chão.

Nessa luta com o objeto, esse acaba se enroscando nela e, dessa aplicação de força, a boneca vai encontrando caminhos e estímulos que ela não havia imaginado serem possíveis. Até que ela consegue alcançar o plano alto, desvencilhando-se daquele objeto, ficando finalmente de pé.

Os fatores de movimentos envolvidos são:

Fluxo: Contido;

Espaço: Indireto;

Peso: Forte;

Tempo: Súbito.

ATO 5: DE CARA COM A PAREDE [torta na cara]

Finalmente de pé, ela pode sentir o equilíbrio pela primeira vez!

E, ao ver o horizonte límpido, ela apenas segue seu instinto e caminha para frente, porém, ela é parada por algo...

DRAMATURGIA

Sem entender, ela tenta ir novamente, só que agora ela vai com mais força e se depara novamente com este obstáculo invisível e cai fazendo um rolamento para trás. Ela se desloca para uma das paredes laterais, como uma cobra, lança a perna, se senta e encosta a cabeça e, depois, a mão, nessa parede invisível. Irada, ela se desloca novamente, fazendo uma parada de cabeça e bate o rosto de novo na parede, que fica comprimida pela pressão do corpo contra vidro. Ela se levanta esfregando o rosto pela parede e se empurra para trás. Novo desequilíbrio, ela cai sentada dentro do círculo que é desenhado por uma cobra de duas cabeças, a qual se relaciona com a boneca, que fica de pé.

Ouve-se uma nova moeda descendo e um novo jogo se inicia. A cobra vai se enrolando no corpo da boneca, que se desloca até a garra. Porém, ao pegar a garra, sua mão escapa e ela cai de cara no chão.

Os fatores de movimentos envolvidos são:

Fluxo: Livre;

Espaço: Direto;

Peso: Forte;

Tempo: Súbito.

ATO 6: PRIMEIRA TENTATIVA NA GARRA

Ao cair no chão, a boneca já se vira para observar o pêndulo da garra, provocado pela sua tentativa de pegá-la e tenta se lançar novamente ao aparelho, mas cai e, dessa impulsão, sua perna se prende ao círculo aéreo.

Ela tenta pegar, mas sua mão escorrega.

Persiste, mais uma vez, e gruda os dedos na garra. Ao puxar a garra, percebe a alavanca do seu cotovelo. Busca a garra com a outra mão e com a perna, e fica pendurada.

Puxa com muito esforço, uma, duas, três vezes até que gira sob a barra, caindo, novamente pendurada apenas por uma curva.

Ela gira em torno do seu próprio eixo e segura novamente a garra.

Mais uma vez, puxa.

Acaba girando, até ficar de barriga apoiada sob a garra.

Escorrega pela lateral e gira várias vezes.

DRAMATURGIA

Cai de novo no chão.

Ela sobe novamente pela garra, lançando as pernas, que passa por dentro do círculo, ficando presa pelas axilas. Segura na garra e puxa. Consegue sentar.

Sentada, ela explora o interior vazio deste círculo e consegue ficar de pé, mas se desequilibra, caindo e dando uma cambalhota por cima da garra. Acaba entalada dentro dela. Ela se empurra contra a garra e se esforça para sair, até que se impulsiona, afastando as suas pernas e caindo pendurada, novamente pela curva.

Nesse momento, a garra começa a subir, e a boneca fica pendurada. Pela primeira vez, ela experimenta se esticar, porém, seus dedos não aguentam o peso do seu corpo e, um a um, vão se abrindo, até que ela cai no chão, mantendo os braços levantados.

Os fatores de movimentos envolvidos nas evoluções dos truques na lira são:

Fluxo: Liberado;

Espaço: Direto;

Peso: Forte;

Tempo: Súbito.

ATO 7: QUEDA DE BRAÇOS E RODOPIOS

Assustada e muito animada, a boneca, assim que é lançada para o chão, já é imediatamente chicoteada para o plano alto, como uma bola de pingue-pongue.

Um dos seus braços cai, porém, o outro permanece levantado.

Ao perceber que esse braço não desce, a boneca tenta baixá-lo, contudo, ele emperra. Ela puxa novamente, sem resposta. Então, ela resolve trazê-lo para lateral do seu corpo. Ela puxa, até envergar o braço para o lado oposto e, então, seu cotovelo desmonta.

O cotovelo gira e leva seu braço, que acaba se estendendo novamente. Ela tenta descer o braço, porém, a cada tentativa, ela se enrola mais e de diferentes formas. Em determinado momento o braço se lança levando ela para o espaço e ela brinca de usar a descoberta desse novo movimento para se

DRAMATURGIA

deslocar pela caixa, fazendo acrobacias e rolamentos ao caminhar pelo local.

Numa dessas trajetórias, ela se depara com um outro aro [bambolê], que sobe para o plano vertical no momento em que ela pisa nesse objeto.

As modalidades exploradas nessa cena são contorcionismo e acrobacias de solo, sendo que os fatores de movimentos envolvidos são:

Fluxo: Contido;

Espaço: Direto;

Peso: Forte;

Tempo: Súbito.

ATO 8: DANÇANDO COM O BAMBOLÊ

Ao ver o aro [bambolê] levantado, a boneca imediatamente percebe que esse objeto é igual à garra.

Ela se relaciona com a sua amiga cobra de pelúcia e começa a explorar o objeto.

Ele se enrosca pelas pernas da boneca, passa por cima de sua cabeça e bate em seu rosto, até que ela consegue pegá-lo. Ao pegar o aro, este vai levando-a e passa a dominar a trajetória da boneca. Porém, ela acaba por descobrir brincadeiras e possibilidades de manipulá-lo, de modo que ele possa ajudá-la a conquistar o seu objetivo, que é se segurar na garra e fugir da caixa.

Esta cena é inspirada em partituras corporais cômicas, tendo como inspiração filmes mudos, esquetes de palhaços e de manipulação de objetos. A modalidade pesquisada na cena é o bambolê e os fatores de movimentos são:

Fluxo: Livre;

Espaço: Direto;

Peso: Leve;

Tempo: Sustentado.

ATO 9: DOMINANDO A GARRA

Após esse momento de contenção e do entendimento sobre o funcionamento desse aro, a boneca ouve outro início de jogo. A garra desce, mas, quando chega a determinada altura, ela para

DRAMATURGIA

e começa a fazer um movimento estranho e se ouve o barulho da máquina quebrando.

A boneca observa, dialoga com a sua amiga cobra e segue em direção à garra. Ela pega, enverga, puxa, cai segurando a lira, gira e apoia o pescoço.

Ela sobe pulando dentro do aro e vai explorando apoios e possibilidades de movimentos no objeto.

Ouve-se a música do jogo e a garra sobe!

A boneca fica com os pés fora do chão e, tentando alcançá-lo com os pés, ela inicia um movimento pendular com o corpo, explorando balanço e giros sob a garra.

Após essas evoluções, ela fica feliz e comemora. Porém, a garra começa a subir mais alto e bem lentamente. A boneca fica apavorada, pois sua amiga ainda está na caixa. Por isso, ela resolve se soltar da garra e voltar para dentro, a fim de resgatar a cobra-pelúcia.

Aqui, será utilizada a lira, explorando-se os seguintes fatores de movimentos:

Fluxo: Livre;

Espaço: Direto;

Peso: Forte e gradativamente indo para o leve;

Tempo: Súbito e sustentado.

ATO 10: NO CHÃO NOVAMENTE

Essas três últimas cenas estão em desenvolvimento, mas a ideia desta cena é a de trabalhar a frustração por essa perda de oportunidade de se escapar da caixa, mas, ao mesmo tempo, a alegria pelo reencontro com sua amiga.

A abordagem cênica para essa parte do espetáculo propõe pesquisar a linguagem do teatro de formas animadas, mediante a exploração dos objetos da caixa, bem como da técnica de mandalas e de multi hoops com os bambolês.

ATO 11: PLANO EM AÇÃO

Cena a desenvolver.

DRAMATURGIA

ATO 12: A FUGA

Cena a desenvolver.

Grande final que irá explorar a acrobacia aérea na lira.

Há algumas ideias para o final, porém, nada definido.

A seguir, temos possibilidades a serem estudadas:

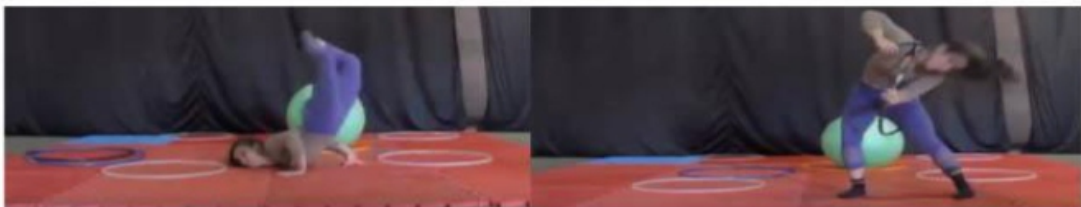
Final 1: Após conseguir dominar a garra, a boneca sobe com a sua amiga cobra no aro. No entanto, durante o percurso vertical da subida da garra, a boneca cai, ficando dentro do caixa, porém, sua amiga consegue escapar.

Final 2: Após conseguir dominar a garra, a boneca coloca a sua amiga cobra no aro e ambas conseguem sair. A luz vai se apagando gradativamente, enquanto a garra sobe, até o palco ficar completamente escuro.

Depois de alguns segundos, ouve-se a música tema da caixa de brinquedos e um foco de luz revela uma pequena maquete do mesmo brinquedo e dentro desta se vê a boneca e cobra dentro da caixa, sugerindo que tudo passou de um sonho desta boneca.

Final 3: Após conseguir dominar a garra, a boneca coloca a sua amiga cobra no aro e ambas conseguem sair. A luz vai se apagando gradativamente, enquanto a garra sobe, até o palco ficar completamente escuro.

STORYBOARD



STORYBOARD





RECITAL DE PIANO E CORDA

de Ludmila Condé
(Distrito Federal - BRASIL)

RECITAL DE PIANO E CORDA

de Ludmila Condé

Recital de Piano e Corda é uma apresentação intimista, de uma pianista e uma acrobata aérea em sua corda lisa. O repertório musical minimalista ambienta um clima melancólico. A corda e o piano conversam entre si, imitam-se, brincam e desentendem-se. É um diálogo divertido, que busca levar o público a um estado de contemplação, através da sutileza dos movimentos da corda e da melodia tocada pelo piano.

Momentos calmos alternam-se com momentos de tensão, trazendo as sensações de ansiedade e angústia. As solistas buscam nas pausas o respiro. O tempo parece perdido. A harmonia é alcançada em meio ao caos.

O recital acaba. As intérpretes agradecem ao público. As luzes se apagam.

RECITAL DE PIANO E CORDA
de Ludmila Condé

Performers: uma pianista e uma acrobata aérea

Número de pessoas em cena: 2.

Aparelhos em cena: corda lisa e piano.

Iluminação: focos nos aparelhos; em algumas cenas, iluminando todo o palco, com luzes fracas em tons quentes.

Figurino: roupas pretas, que remetem a um recital tradicional de música.

Não há falas no número, apenas sons emitidos pelo piano ou pelas performers.

O piano ambienta as cenas com músicas e sons que acompanham e dialogam com os movimentos da corda, criando os efeitos sonoros para tal.

A acrobata aérea em sua corda se expressa com movimentos corporais, os quais, em algumas situações, têm os efeitos sonoros tocados pelo piano, como, por exemplo, ao subir na corda, toca-se uma escala ascendente e, ao descer, uma escala descendente e assim por diante, sempre com tempos iguais.

Apesar das intempéries, existe uma tentativa de dar continuidade ao recital e essa é a motivação para o número.

1: O Piano

Luzes apagadas. Silêncio.

Uma luz aparece devagar, revelando o piano.

Som de passos.

Outra luz revela a pianista, que está entrando no palco. Ela cumprimenta o público e se senta no piano.

A pianista se apresenta com uma música calma e curta.

Pouco antes de a música acabar, a luz vai apagando devagar.

2: A Corda

Uma luz revela a corda que está esticada no chão.

Som de passos.

Outra luz revela a acrobata, que está entrando no palco. Ela cumprimenta o público e deita ao lado da corda.

A acrobata interage com a corda [dança com a corda], até prendê-la no ponto móvel e ser elevada até sua ancoragem total.

Pouco antes de a corda chegar ao alto, a luz vai se apagando devagar.

3: O encontro

Uma luz quente e não muito forte ilumina todo o palco.

Nesta cena, a relação entre a corda e o piano está se iniciando. Elas vão começar a entender como seus movimentos se afetam mutuamente.

A pianista principia a tocar notas de uma escala ascendente e a acrobata começa a subir na corda no mesmo ritmo. A acrobata faz uma movimentação na corda e o piano acompanha. Começam movimentos sequenciados entre o piano e a corda, como se um imitasse o outro.

4: A relação

O piano e a corda encontram uma sintonia. A acrobata executa movimentos fluidos e tranquilos, ao som da melodia calma da

pianista. Existe uma empolgação de estar dando tudo certo na apresentação do recital.

5: Desentendimento

Algo sai errado. O piano desafina, a acrobata erra os movimentos.

A pianista para de tocar.

A acrobata desce da corda.

Sentimento de frustração. A acrobata culpa o piano por fazê-la errar, e a pianista culpa a acrobata por não executar os movimentos direito [início do conflito].

6: Caos

As luzes ficam vermelhas e escuras.

A pianista começa a tocar uma melodia agitada e tensa.

A acrobata faz movimentos giratórios e dinâmicos na corda.

7: Harmonia

À medida que a corda vai parando de girar, as luzes voltam a um tom alaranjado aconchegante. A pianista começa a tocar uma melodia calma e a corda a acompanha com movimentos pausados e vagarosos. A harmonia parece se restabelecer.

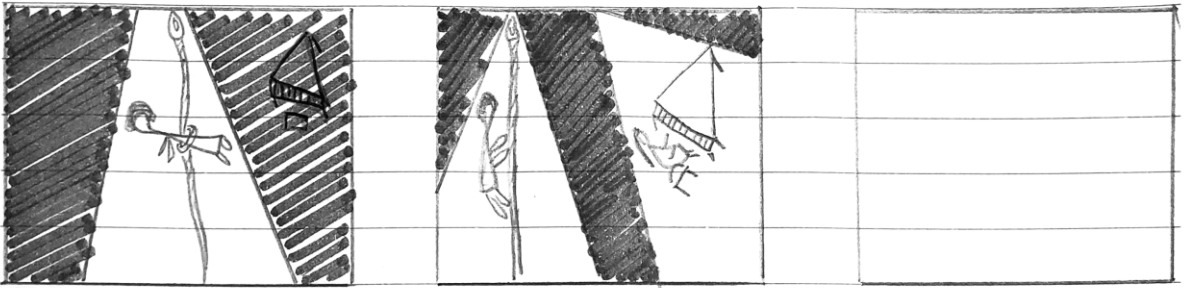
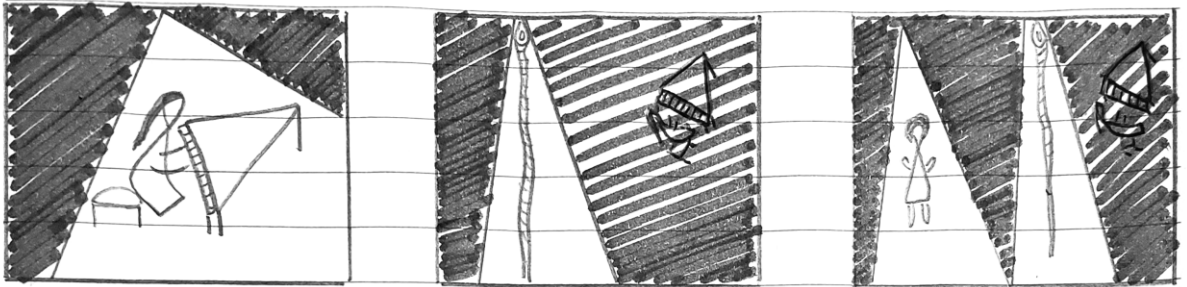
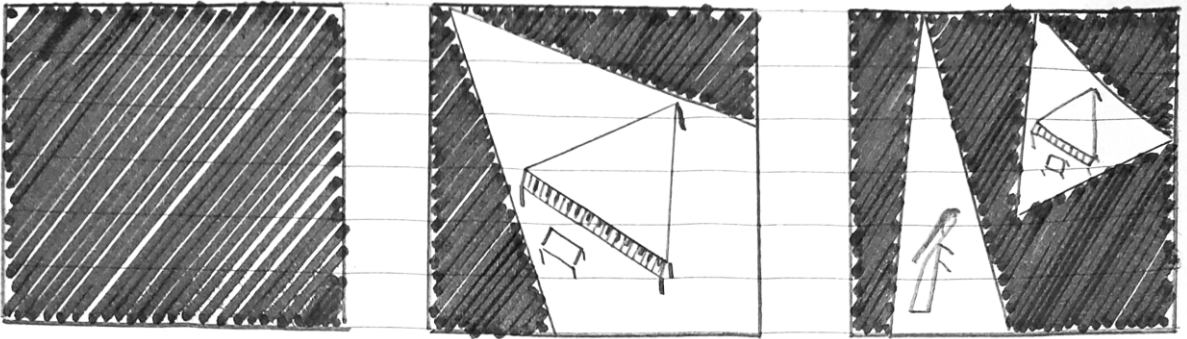
O recital continua, com mais uma música calma e com movimentos graciosos na corda.

8: A Despedida

A música acaba. A pianista para de tocar, satisfeita, e a acrobata desce da corda, orgulhosa.

Elas se olham, cumprimentam-se e se despedem do público. As luzes se apagam.

STORYBOARD





A VIAGEM DE BOB
OU BEIJO NA BEIÇOLA
de Luiz Torres Cacau
(Paraíba - BRASIL)

A VIAGEM DE BOB OU BEIJO NA BEIÇOLA

de Luiz Torres Cacau

Usar o espaço urbano como perspectiva para o desenvolvimento do jogo cênico que se estabelece a partir de um encontro entre um casal de palhaços de rua, Zangada e Labacé, um jogo de conquistas. Conquistas de espaços, de relação afetiva, de direitos, de respeito, de desejos.

Um espaço, uma rua ou uma praça, onde não são determinadas regras para o acontecimento e o desenvolvimento das cenas. Nesse espaço, se instaura um jogo de ações, que envolve objetos para se estabelecer a ligação de cenas e o desenvolvimento da dramaturgia.

O encantamento e o desejo incansável de Labacé por um beijo de Zangada o fazem realizar todos os caprichos dela pelo sabor da conquista e, na sua sagacidade e usando uma metáfora de comparativos, a viagem desejada por Zangada a Paris termina tendo como destino Feira de Santana, na Bahia.

Cena 01

Em uma praça, Zangada prepara seu espaço para trabalhar. Ali ela pretende mostrar suas habilidades de canto e manuseios de brinquedos populares, tipo roiroi, apitos, ganzá, João teimoso etc. Zangada carrega uma mala pequena, na qual leva seus objetos de cena.

Cena 02

Em outro extremo da mesma praça, uma figura com uma mala grande e carregando um zabumba caminha e observa os espaços, acena pras pessoas, conversa numa linguagem quase musical, usando um apito na boca. A figura vem observando os espaços, até ver Zangada, que está com sua mala já aberta e se preparando para sua apresentação.

Cena 03

PROPOSTA DRAMATÚRGICA

Labacé, vendo Zangada se preparando, começa a apitar mais forte, para chamar a atenção das pessoas que circulam no espaço., Ele abre sua mala e também se prepara para se apresentar. Tudo que Zangada tem na mala em tamanho minimizado ele tem em tamanho exagerado. Então, se estabelece uma disputa por espaço. A cada objeto apresentado por Zangada, Labacé mostra outro objeto parecido, mas de forma exagerada.

Cena 04

Após esgotarem todos os números, eles fecham as malas e se sentam em cima delas, sempre olhando com indiferença um para o outro. Começa a rolar uma paquera e eles vão juntando as malas, até ficarem lado a lado. Labacé tira do bolso uma banana e a descasca vagarosamente. Quando vai morder, Zangada intervém e morde a banana. Nesse jogo, ela come a banana e Labacé fica só com a casca. Zangada se engasga e Labacé quer fazer respiração boca a boca. Ela recusa. Nesse jogo, ele pede um beijo e ela diz que “namoro, só depois de casar”, com padre, dama de honra, véu e grinalda!

Cena 05

Zangada tira da mala uma estola, um véu, uma grinalda, uma caixa com aliança.

Labacé busca, na plateia, uma pessoa que será o padre e uma pra dama de honra. Angada prepara o altar com as malas. Inicia-se o rito. Na consumação do casamento, quando o padre afirma que pode beijar a noiva, Zangada diz que “beijo, só depois que viajar em lua de mel pra Paris”. Labacé concorda. Quando vão viajar, ela revela que só viaja se levarem “bob”. Labacé estranha, questiona, mas ela reafirma que só viaja se “bobi” for. Estabelece-se um jogo com palavras de duplo sentido, até que “bob” se revela e são bobs de cabelo.

Cena 06

Labacé entrega as passagens a Zangada. Ela se surpreende e fica espantada. As passagens não são para Paris: o destino é Feira de Santana. Ela questiona, mas resolve ir, pois o importante é viajar, e, para Labacé, seria a possibilidade de beijar Zangada.

A VIAGEM DE BOB OU BEIJO NA BEIÇOLA
de Luiz Torres Cacau

“Texto criado a partir de uma ideia de um jogo proposto por Augusto Ferraz”

Material: Duas malas, roiroi, chocalhos, corneta plástica, apitos, violão de brinquedo, mané gostoso, pandeirola, ganzá.

Cena 1. MÚSICA

[Uma praça, onde vários transeuntes passeiam e outras pessoas vendem objetos, lanches etc. A Palhaça Zangada chega com uma mala, para mais um dia de atividades onde seria o seu espaço de trabalho. Coloca a mala no chão, tira alguns objetos, como um rói-rói, um apito, uma corneta, um chocalho e um ganzá. Senta-se na mala, pega o rói-rói para dar início ao seu trabalho, quando, inesperadamente, chega um outro palhaço, todo animado e com uma mala maior que a de Zangada, de onde tira: um rói-rói, um apito, uma corneta, chocalho, apitos e uma pandeirola. Ele se prepara para apresentar seus números. Começa um jogo entre Labacé e Zangada, isso acontece com o rói-rói, os apitos, a corneta, o chocalho e termina com o ganzá e a pandeirola. Zangada, sentindo-se prejudicada, resolve protestar. [Os objetos usados por Labacé devem ser maiores do que os de Zangada.]

Cena 2.

Zangada - Você não pode ficar aqui!

Labacé - Eu pode!

Zangada - Não pode!

Labacé - Eu pode!

Zangada - Não pode! Não pode.

Labacé - Eu pode! Eu pode!

Zangada - Você não pode botar nada aqui.

Labacé - Eu buto... Eu buto.

Zangada - Bota não.

DRAMATURGIA

Labacé - Buto.

Zangada - Bota Não!

Labacé - Buto... Buto... Buto... e... [Zangada olha com expressão de raiva, Labacé bate pino] - Buto não [Zangada vira-se, vai voltando pra sua mala, Labacé provoca] Eu Buto... [Zangada vira-se] - Buto não. [Zangada vira-se] - Eu Buto. Zangada vira-se] - Não... Buto [Zangada vira-se] - Não.

Cena 3

[Zangada vai até a mala, pega um papel e entrega a Labacé.]

Zangada - Olha aí, aí diz que só eu posso ficar aqui. Você tem que procurar um lugar pra ficar.

Labacé - É não!

Zangada - É sim.

Labacé - É não!

Zangada - É sim! E ponto final. [Volta para a mala e se senta.]

Cena 4

[Labacé pega o papel que indica que aquele espaço deve ser usado somente por ela. Ele e se atrapalha todo: simula ler, na diagonal, na vertical, rasga o papel, como se estivesse lendo entre os rasgões. Zangada observa e vai ficando furiosa.]

Labacé - Oia já lalaliralaláli! [Entrega o papel rasgado. Zangada fica olhando. Ele volta para a mala. Zangada traz os papeis, furiosa. Ele pede pra botar no saco preparado para a mágica e, então, tira de lá um coração, com um escrito em inglês: You are a cat - "você é uma gata". Zangada pega o coração e volta, sonhadora, para a mala. Os dois sentam-se nas malas, olham-se, e se inicia uma paquera. Vão aproximando as malas, até chegarem ao meio da roda. Viram-se de costas, fazem uma graça e se viram um para o outro. Sorriem e voltam a ficar de costas. Labacé tira uma banana do bolso e vai comer.]

Cena 5

[Labacé descasca a banana, com desejo de degustar. Quando vai morder, Zangada pigarreia, olha pra Labacé com ar de repreensão.]

ZANGADA - Primeiro as damas.

[Labacé, sem soltar a banana, dá pra Zangada, que morde e degusta. Labacé olha pra banana e, quando vai morder, novamente Zangada intervém.]

ZANGADA - Quero mais.

DRAMATURGIA

[Labacé repete a ação anterior, Zangada morde e degusta, Labacé olha pra banana e, mais uma vez, quando vai morder, Zangada intervém.]

ZANGADA - As damas!!

[Zangada come toda a banana. Labacé fica só com a casca. Labacé pega uma garrafa com água e vai tomar. Zangada intervém.]

Cena 6

ZANGADA - As damas!!

[Labacé entrega a garrafa. Zangada bebe a água e se engasga. Labacé fica apavorado e bate nas costas dela.]

LABACÉ - São Braz [Zangada levanta as mãos e, quando abaixa, volta a soluçar. A cena se repete por três vezes, até que Labacé, aproveitando-se da situação, propõe.]

LABACÉ - Respiração boca a boca [Quando vai dar uma bitoca, Zangada se levanta e fica boa na hora. Com raiva, volta com a sua mala até o ponto inicial e, de costas fala.]

ZANGADA - Pra beijar tem que namorar.

LABACÉ - [Faz uma cara com estranheza, olha para o público, vira para Zangada, que está de costas e pergunta.]

LABACÉ - Namorar?

ZANGADA - [Vira e fala] - Namorar.

LABACÉ - [Repete] - Namorar?

ZANGADA - Sim! Namorar!

LABACÉ - Na-mo-rar... [Música. Labacé tira uma flor e vai até Zangada e entrega] - Agora, um beijo na bei-ço-la! [Tenta beijar Zangada que não aceita e fala.]

ZANGADA - [Responde] - Pra beijar, tem que casar. [Labacé volta, espantado, até sua mala, pensa, volta e diz.]

LABACÉ - Casar?

ZANGADA - Casar.

LABACÉ - [Repete] - Casar?

ZANGADA - [Mostra o dedo] Casar, com pedido e aliança

LABACÉ - [Repete] - Casar, com pedido e aliança [Labacé mete a mão no bolso, para tirar a caixa com aliança, mas o que vem é a casca da banana. Ele pega o saco mágico, põe a casca da banana dentro dele, faz gestos e tira uma cueca. Meio atrapalhado, ele joga a cueca fora e, enfim, tira a caixa com o par de alianças. Vai de forma apressado até Zangada, repetindo.]

LABACÉ - Quer casar comigo? Quer casar comigo? Quer casar comigo?

ZANGADA - [Grita alto] Não!

DRAMATURGIA

LABACÉ - Não... [Corre assustado e se vira para Zangada] - Não! Já sei... [Ri] - rrsrrsrrs...

LABACÉ - [Dirige-se a Zangada, todo duro e repetindo o pedido] - Ei! Quer casar comigo? Quer casar comigo? Quer casar comigo?

ZANGADA - [Solta um grito] Não! [Labacé sai correndo e tem outra ideia].

LABACÉ - [Faz o pedido, cheio de graça, todo mole] - Ei! Quer casar comigo? Quer casar comigo? Quer casar comigo?

ZANGADA - [Solta o grito] Não! [Labacé tem outra ideia].

LABACÉ - Poesia... Música... [Cantando, vai até Zangada].

LABACÉ - Senhorita me dá o prazer
De casar comigo ô tentação.
Vim aqui só te pedir
E prometo não sair
Se você disser que não!
Vim aqui só te pedir
E prometo não sair
Se você disser que não!
Oh! Senhorita oh! Oh Senhorita
Tu és tão linda
Sei que vou sentir ainda
[Muito amor, muita paixão]
Oh! Senhorita, oh! Senhorita
Por favor, casa comigo
Que me casarei contigo
Te darei meu coração.

ZANGADA - [Olha assim, faz uma ar de que vai gritar e responde] Sim, mon amour... Je t'aime... Je t'aime... Je t'aime... [Labacé se afasta, todo invocado].

LABACÉ - Endoidô. O que é isso?

ZANGADA - "Amo você" em francês.

LABACÉ - Aaaah... Jéti time [Vai até ela. Quando vai entregar a aliança, ela fala].

ZANGADA - L'amour de ma vie...

LABACÉ - Oxé... Danou-se...

ZANGADA - Amor... da minha vida...

LABACÉ - Aaaah... que lindo, agora o beijo na beizola [Fecha os olhos, esperando o beijo].

ZANGADA - Mon quindim..

LABACÉ - Tá passando mal?

ZANGADA - Bisou viens de te marier.

LABACÉ - Ai, acho que ela tá ruim da cachola. Eu quero e beijar!

DRAMATURGIA

ZANGADA - Bisou viens de te marier.

LABACÉ - Hein!

ZANGADA - Beijar... só se casar...

AÇÃO 4

LABACÉ - Casar...

ZANGADA - Casar.

LABACÉ - Casar... com um padre...

ZANGADA - Padre, véu, grinalda e dama de honra...

LABACÉ - A beijoleta difícil tenho que encontrar um padre.

[Labacé vai à plateia buscar um espectador e uma criança para servirem de padre e dama de honra, Zangada monta uma espécie de altar.]

[Cena do casamento. O padre está no altar. A dama de honra entra na frente carregando o par de alianças, logo atrás vem Labacé de braços com Zangada vai até o padre, a dama de honra se coloca ao lado do Padre, inicias os ritos do casamento.]

PADRE - Estamos aqui reunidos, para celebrar o casamento de Labacé e Zangada. O Senhor Labacé Zebedeu Miquetiço Regoroxo Pacífico Sossegado das Antenas Longas, aceita casar de livre e espontânea vontade com a Senhorita Zangada Delícia Manuelina Terebintina Capitulina de Jesus do Amor Divino?

LABACÉ - Sim, aceito!

PADRE - A Senhorita, Zangada Delícia Manuelina Terebintina Capitulina de Jesus do Amor Divino, aceita casar de livre e espontânea vontade com o Senhor Labacé Zebedeu Miquetiço Regoroxo Pacífico Sossegado das Antenas Longas?

ZANGADA - Sim, aceito.

PADRE - Se alguém tiver alguma coisa contra esse matrimonio, que fale agora ou se cale para sempre.

PADRE - As alianças. [A dama de honra entrega a caixa com as alianças. O padre abre e entrega. Labacé coloca a aliança de Zangada e Zangada coloca a de Labacé.]

PADRE - Em nome da Santa Igreja dos Palhaços, eu vos declaro marido e mulher. Pode beijar a noiva. [Dispensam o padre e a dama de honra. Pedem aplausos e voltam à cena do beijo. Labacé levanta o véu e vai beijar Zangada. A cena acontece em câmera lenta. Os dois encontram-se no centro do palco.]

CENA 7

LABACÉ - [Olha pra plateia e pisca o olho] Agora, o beijo na beijoleta.

ZANGADA - [Zangada se esquiva do beijo] - Quem casa tem viagem

DRAMATURGIA

e a lua de mel.

LABACÉ - Mas o Padre falou que pode beijar.

ZANGADA - [Olha pra plateia e, malandramente, pisca o olho] - Embrasser, embrasser seulement après avir Voyagé ou beijar, beijar só depois que viajar.

LABACÉ - Viajar?

ZANGADA - Oui. Voyager aller à Paris. Ou seja..

LABACÉ - Sim viajar, ir a Paris, ixé tô aprendendo [Espantado, triste, desolado] - Paris?

ZANGADA - Sim, Paris.

LABACÉ - Vamos a Paris?

ZANGADA - Sim, vamos a Paris, et les billets?

LABACÉ - Billets! Há billets, As passagens... Ah, já comprei.

ZANGADA - Comprou?

LABACÉ - Comprou.

ZANGADA - Vou levar Bob!

LABACÉ - [Fica triste] - Levar Bob?

ZANGADA - Sim, levar Bob!

LABACÉ - Não, levar bob não.

ZANGADA - Só vou se Bob for.

LABACÉ - E a nossa lua de mel? O beijo na beijoleta?

ZANGADA - Não me desgrudo de Bob.

LABACÉ - Tem que levar Bob, é?

ZANGADA - Bob é tudo pra mim.

LABACÉ - Nós casamos vamos pra lua de mel e esse Bob tem que ir?

ZANGADA - Já falei. Sem Bob, sem lua de mel, sem beijo.

LABACÉ - E eu? Como fico?

ZANGADA - Sem ciúmes da pra dividir.

LABACÉ - DI-VI-DIR com Bob.?

ZANGADA - Sim. Juntinhos na mesma suíte. Não me desgrudo de Bob.

LABACÉ - Se ele tem que ir...

ZANGADA - Ai, que bom... Vou preparar a mala e buscar o Bob.

LABACÉ - A minha já tá pronta. Que beijoleta mais difícil essa. [Zangada sai para trás do biombo, começa a jogar peças de roupas e a falar.]

CENA 8

ZANGADA - Essa não... Também não. Ah, sim, essa, sim, vai combinar com bob, principalmente, à tarde, na hora de relaxar. Ah, bob... bob você é um sonho!

LABACÉ - Zangada, tá quase na hora do beijo na beijoleta, vamos

DRAMATURGIA

perder o voo.

ZANGADA - Calma Labacé, tô quase terminando, deixe da agonia. Nada se compara a você, bobinho. As mulheres assim quase são dependentes, sabia, bobinho?

LABACÉ - Bob! Bobinho!

ZANGADA - Elas vão ao deslumbre. Eu não me importo, sabe? Podem me chamar de cafona, mas eu adoro sair com você, sabia?

LABACÉ - Assim é demais também, vou esfolar esse bob!

ZANGADA - Não, seu bobinho, nem pense nisso. Ele jamais faria isso, Labacé é moderno ele jamais usaria de violência [Pausa] Não ele? ficar assim com ciúmes de você. Eu já lhe tinha mesmo antes de conhecê-lo.

LABACÉ - A mulher cruel!

ZANGADA - Você sempre foi o meu xodó, deixe de ser bobinho. Sim, posso, sim. O que você me pede sorrindo que eu não faço cantando? Pergunto, sim.

LABACÉ - Ai! Eu nem quero ouvir.

ZANGADA - Pronto, a mala está pronta. Vou perguntar, tá?

CENA 9

[Zangada entra no picadeiro. Demora, enquanto Labacé conversa com a plateia. Texto livre até olhar no relógio.]

LABACÉ - Já está na hora, vamos perder o voo.

ZANGADA - Calma, mô... Aaaah [Sai, vem até Labacé]. Bob só vai se você chamar.

LABACÉ - [IRRITADO] Se eu chamar?

ZANGADA - É... Sim, vamos, moção, chama bobi, vai...

LABACÉ [Irritado] - Bobi... [Espera.]

ZANGADA - Assim não. Deixa de ser bruto, homem, chama com educação.

LABACÉ - Bobi... Por gentileza, vamos...

ZANGADA - Com doçura...

LABACÉ - Doçura?

ZANGADA - É...

LABACÉ - Bobi... Bobinho... Vamos viajar que eu tô doidim pra dá um beijo na beiçola. [Fala com força] Bob, vamos logo, se não, vou aí e lhe dou um peteleco.

ZANGADA - Você foi muito bruto com Bobi, deixa que eu chamo ele. Bobi, Bobinho...

ZANGADA - Pessoal me ajudem vamos chamar com carinho.

Bobinho... Vamos me ajudem [Chama] Bobinho, venha querido.

ZANGADA - Não deu certo, vamos chamar com sussurros, bem baixinho. [Para a plateia] Bobi... bobinho... venha lindinho.

DRAMATURGIA

ZANGADA - Não vem! Vamos chamar mais forte! [Chama] Bobi...
Bobi... Tá vindo. Mais forte. Ai, tá se mexendo. Vamos, mais forte. Ai, ele tá vindo. Ah, que delícia!

ZANGADA - Pronto, Labacé! Aqui está Bob.

LABACÉ - Vou acabar com ele. [Vira-se com o porrete na mão]
Eita! é esse o Bobi?

ZANGADA - Sim bobinho, eles são meu xodó. Como ia cuidar da beleza dos meus cabelos sem meus bobs? [Voz de chamada para o voo.]

EM OFF - Senhores passageiros com destino a Feira de Santana, dirijam-se ao portão 7 e boa viagem.

ZANGADA - Feira de Santana?

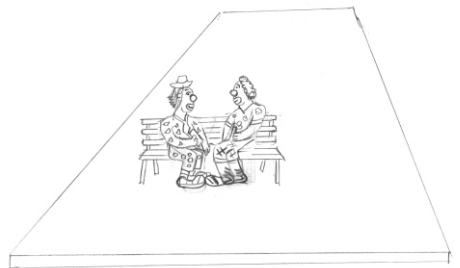
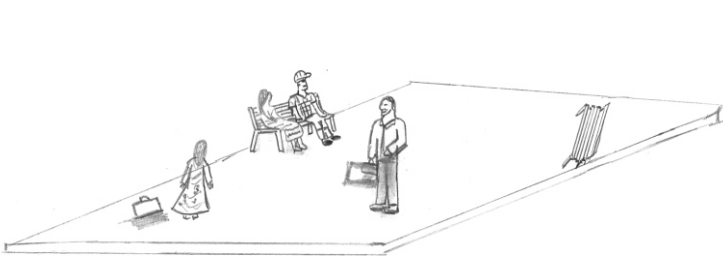
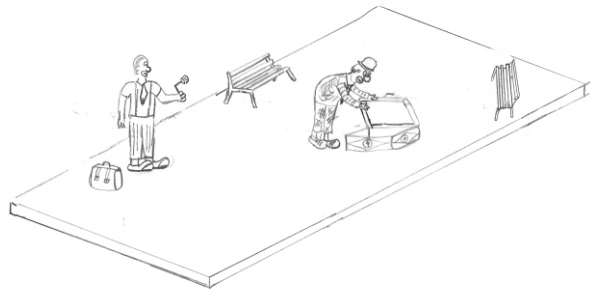
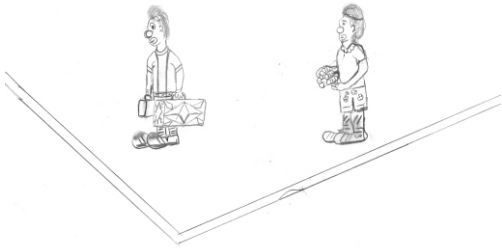
LABACÉ - Eu sou louco, mas sou feliz, sou dono do meu nariz, Feira de Santana é quase igual a Paris.

ZANGADA - Que seja! Eu quero mesmo é viajar... Paris... Paris... Paris...

LABACÉ - Beijo na beíçola!

STORYBOARD

Desenhos de Linderberg Lira





PALHAÇADA DE OUTRAS VIDAS

de Luíza Fontes
(Pernambuco - BRASIL)

PALHAÇADA DE OUTRAS VIDAS

de Luíza Fontes

A proposta dramatúrgica é para um espetáculo de linguagem híbrida, unindo elementos do circo, do teatro de bonecos, da palhaçaria e do teatro de rua.

A palhaça Gardênia saiu para viajar em busca de algo que lhe faltava, percorrendo mares, rios, florestas e sertões. Seu encontro com o público inicia-se quando ela acorda sem saber onde está, e passa a contar sua história para o público. As etapas dessa jornada são apresentadas ao público através de números de palhaçaria, utilizando-se da comicidade física, da magia cômica e do teatro de bonecos. Ao final do espetáculo, a palhaça entende aquilo que ela havia saído para procurar quando iniciou sua jornada: o encontro e a celebração com o público.

PALHAÇADA DE OUTRAS VIDAS
de Luíza Fontes

PRÓLOGO

O espetáculo começa com um festejo: uma figura mascarada abre os caminhos para o espetáculo iniciar, esquenta a plateia e prepara para a chegada da palhaça, com dança e uma música tocando.

CENA I - CHEGANÇA

A palhaça chega em um barco à vela, com um grande livro na mão [pensar possibilidades cênicas] e aporta no centro da roda, tocando em off a seguinte música:

Eu não sou daqui
Marinheiro. só
eu não tenho amor
Marinheiro, só
eu sou de Recife
Marinheiro, só
faz tanto calor
Marinheiro só

GARDÊNIA : Boa tarde, moço. Boa tarde, senhora. Com licença, minha gente. Cheguei! E cheguei porque eu fui chamada. Eu vim porque fui requisitada, porque fui solicitada, fui requerida... Assim, me mandaram um ZAP! Pois é, menina, me chamaram aqui pra cuidar. A senhora por acaso sabe o que é cuidado? Ah, pois eu vou procurar aqui, ó [mostra o livro]. Eu ando sempre com ele, que é pra mó de eu aprender as coisas que eu ainda não sei, e também ensinar o povo que quer saber. Ah, pois deixe eu procurar aqui. [procura a “palavra” cuidado e lê o significado].

Mas eu preciso confessar um negócio pra vocês. É que essa função, pra qual me chamaram dessa vez, eu não vou poder

DRAMATURGIA

assumir, não. Não vou poder atender esse chamado, essa responsabilidade, essa requisitudo... É, menina, é que eu não posso deixar de fazer minhas coisas pra cuidar desse povo todo, porque, em outra vida, eu já fiz isso... Eu fui uma curandeira. Tu sabe o que é isso? Ah, pois deixa eu procurar de novo..

Curandeira... Achei. "Indivíduo que exerce ilegalmente a medicina, com remuneração ou sem ela. Charlatão em medicina que finge tratar doenças em possessões diabólicas".

Oxente. Não era isso que eu fazia não. Acho que esse livro tá um pouco desatualizado... Mas se nem os livros sabem de tudo, imagina a gente, né?

Mas então, pia que eu vou mostrar pra vocês como que era.

CENA II

NÚMERO SOBRE CURA [Desenvolver. Proposta de número participativo, que envolva a plateia, algum "procedimento" de cura].

CENA III

Mas, minha gente, a gente já tá tão íntimo assim e eu nem me apresentei direito... Meu nome é Gardênia, e eu vim... Eita, eu vim foi de tanto lugar, um depois do outro... Ah, pois deixa eu contar a minha história, com essa poesia que eu escrevi [pois é, homi, eu também já fui poeta lá na outra vida, tu não sabia não?].

GARDÊNIA:

Decidi sair de casa
O motivo foi que eu estava frustrada
Não aguentava mais a paisagem
E caí na estrada

Juntei minhas malas
Saí por aí sem rumo
Já vivi tanta coisa
Que vou contar um breve resumo

Teve dias que caiu água do céu
Eu pensei, Virgi Maria, tô lascada

DRAMATURGIA

Mas segui confiante
Apesar de estar encharcada

O bom foi que saiu o sol
Esquentou até meu coração
E foi com esse calor
Que cheguei no sertão

Peguei carona em moto
Andei de bicicleta e caminhão
Foi tanta estrada que passei
Até chegar nesse chão

E agora quero partilhar com vocês
Um pouco do que aprendi
Histórias que escutei
Foi tanta coisa que me surpreendi

Cada pessoa é um mundo
Tem em sua vida tanto tesouro
Escutar é uma arte
Que vale mais do que ouro

Me inspirei em cada tempero
Cada gíria e cada sotaque
Quero falar de cada um
Sem dar devido destaque

O que eu aprendi mesmo
É que cada um é um universo
E com cada inspiração
Montei esse meu verso

Tem história de medo
De risada e de emoção
Vamos fazer um momento juntos
De muita união

Estamos sentados em roda
Vocês podem achar loucura
Mas estar em círculo
Também é sinal de cura

DRAMATURGIA

O convite é só um
Vamos se jogar do penhasco
E juntos celebrar
Esse momento de sucesso ou talvez de fiasco

Gardênia conta para a plateia que viveu tanta coisa que não coube numa só vida, então, ela teve uma conversa com o pessoal lá de cima, que organiza nossas chegadas e saídas aqui da terra e pediu pra voltar outras vezes pra viver o que não tinha conseguido viver na vida anterior. Essa cena pode ser realizada com um mamulengo, que seria “o povo lá de cima”. Então o, mamulengo relembra que na outra vida Gardênia também foi bailarina.

CENA BAILARINA

Após o ballet, Gardênia conta de uma moça que leu o seu futuro, uma vez [pode aproveitar e inserir a bola de contato].

CENA DE TEATRO DE SOMBRAS

Proposta de uma pequena cena, utilizando-se do teatro de sombras, que será projetado na vela do barco.

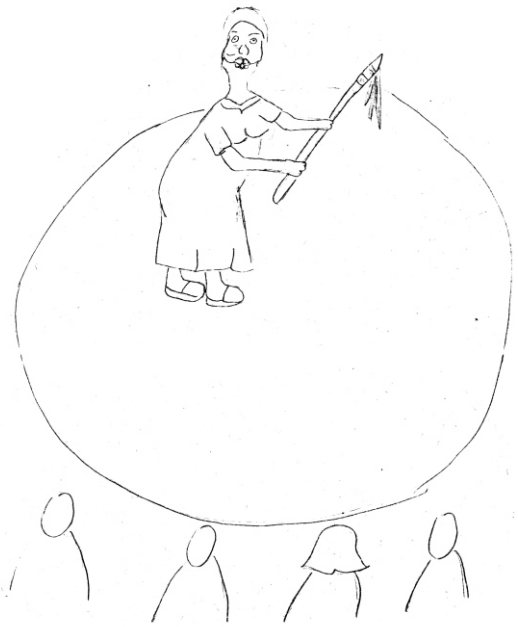
FINAL E DESPEDIDA - [desenvolver o texto]

Mesmo vivendo tantas coisas bonitas no caminho, Gardênia está cansada e sente que é hora de voltar pra casa.

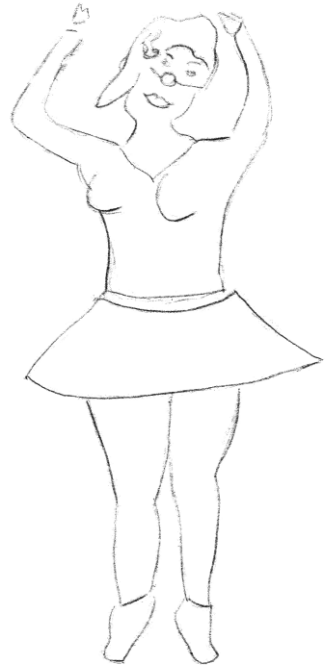
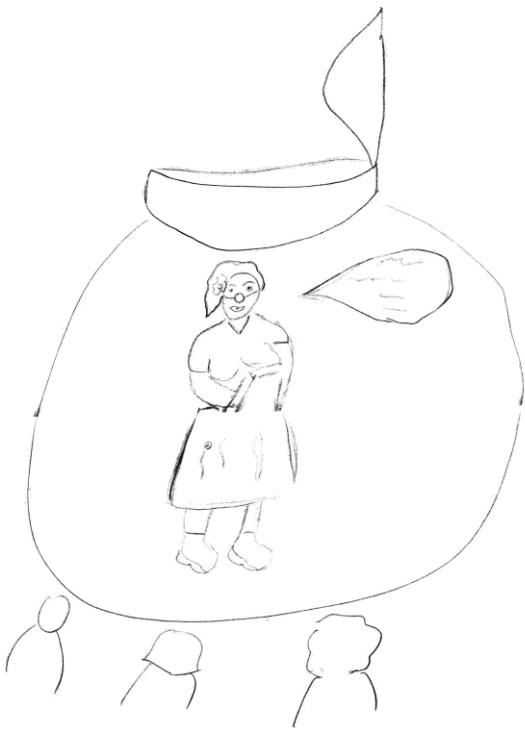
GARDÊNIA:

Agora que eu já contei minha história pra vocês e passei por tantas vidas, é hora de viver essa.
A história dessa vida eu não sei como contar. Porque ainda não foi escrita. E, para escrever, eu preciso continuar a velejar.

STORYBOARD



2





A NOITE ESCURA

de Maria Laura Juez

(Córdoba - ARGENTINA)

A NOITE ESCURA

de Maria Laura Juez

A Noite Escura é um espetáculo circense de sala, de índole experimental, que trabalha com a metáfora sobre o caminho da morte do ego e com o processo de crescimento espiritual depois de um período de caos. Cada fase do processo está representada em 5 cenas ou fragmentos de microuniversos individuais (A Tormenta, As Intenções, O Segredo, Os Arquétipos, A Solidão e o Vácuo ou Dança do Dragão), que contêm células e estruturas de números de disciplinas circenses, ordenadas em uma dramaturgia lírica, dramática, onírica e poética. (A duração estimada da peça é de 30 a 40 min.).

Esta é uma obra de circo autobiográfico, intimista e político, que pretende provocar imagens de forças poéticas, que possibilitem apreciar a potência sensível e física dos corpos como território espiritual e político, abordando a urgência do conhecimento sob o ser essencial, revelando a fase de transformação interior como um estágio contínuo e necessário para a sobrevivência e o diálogo entre o mundo terreno e o plano místico-etéreo.

Na construção de partitura sob o texto físico, a obra faz interação com linguagens híbridas de diversos códigos artísticos e estéticos de caráter cênicos e corporais, que facilitam a experimentação com a dança e o teatro físico, em combinação com disciplinas específicas do circo: acrobacia de solo, acrodança, manipulação de objetos, corda lisa, contorção e palhaço. Ao mesmo tempo, pretende estabelecer um vínculo estreito com o desenho da arte sonora e musical (incluindo textos com voz em off), como suporte e enlace dos universos narrativos e coreográficos.

- Palavra núcleo da obra (palavra síntese):

Intimidade.

- Frase núcleo da obra (frase síntese):

A dança do dragão.

PROPOSTA DRAMATÚRGICA

- Verbos ou palavras-chave da obra:

Morte; nascimento; conflito; ordem; caos físico; transformação; segredo; oculto.

- Período social, histórico e cultural da obra:

Cidade de Córdoba, Argentina, no tempo contemporâneo – com intervenções mínimas de dados da ditadura da mesma região.

- Número de intérpretes (performers): 5.

- Personagens: Os Corpos e Os Arcaos.

- Elementos cenográficos:

1 cama de casal com cobertor branco, 1 corda lisa, 1 almofada, vários objetos para manipulação (de tamanho pequeno).

A NOITE ESCURA
de Maria Laura Juez

- Intérpretes:

5 performers dançarinos-circenses [1 contorcionista, 1 aerialista de corda lisa, 1 malabarista, 1 acrobata de solo, 1 clown].

- Personagens:

5 personagens Corpos

5 personagens Arcanos do Tarô

[Prelúdio: A Tormenta] A cena está na penumbra. Tem uma atmosfera sonora de tormenta. Quando entra o público, têm 5 corpos quietos na cena, com a cara coberta com um saco de tecido preto, a iluminação se ativa suave, com efeito intermitente em cada um dos performers [luz que vem do teto e nas laterais do chão].

[Tem um texto voz off da “Carta de Rodolfo Walsh”, acompanhado de uma base musical instrumental tipo jazz, com som de vento e ruído branco, como efeito de rádio. O som é intermitente também].

A ação da cena estaria dada pela materialidade presente [luz, som, corpos quietos], como metáfora do “caos”, do instável e do oculto.

[As Intenções] Ato seguido da tormenta. Enquanto acende a luz total de uma metade do cenário, 3 corpos começam um texto coreográfico, criado através da interpretação livre das intenções mais profundas de cada performer, pessoais e interpessoais. É uma performance de improvisação, com pautas de experimentação e criação espontânea no momento mesmo da cena. As pautas estão vinculadas ao campo somático, às crenças e ao mapa emocional do mundo interior de cada um dos intérpretes, misturado com a partitura de movimento que nasce sobre a ação, o conceito e a brincadeira no intento de se quitar o saco da cabeça, mas nunca consegue tirar.

A outra metade do cenário fica em total escuridão. Este é “0

DRAMATURGIA

Diálogo das Intenções”.

Os 2 corpos na escuridão adquirem movimentos estruturados e lentos, para tirarem o saco da cabeça. Uma vez que estão com a cara descoberta, lá no escuro, se transladam fora do cenário para, então, voltarem à cena guiados, com uma coreografia de desenho espacial em linhas bem definidas, e para colocarem no espaço cênico 1 cama de casal com cobertor branco. A cama tem dimensões alteradas, com um tamanho menor do que o convencional. Uma vez colocada a cama, os performers “congelam” sobre a mesma, montando uma imagem estática, inspirada na obra pictórica romântica O Anjo do Estanho, de Goya.

Os movimentos gerais da cena toda são guiados pelo som de golpes.

Troca-se a iluminação: acende-se a luz na metade escura [setor onde tem a cama] e a outra área se escurece.

No lado escuro, os 3 performers se retiram do cenário, com ações acrobáticas.

Na cama, inicia-se um pequeno número de contorção. Os 2 performers estão quietos [congelados], um acima do outro. O que está em cima começa a se transformar, deformar, contorcer. Essas ações são sugeridas pelos golpes do som da cena anterior, misturados com o som do vento.

No final do número, tem um blackout e saem do cenário os 2 performers.

[O Segredo] - Aqui, sucede-se um número com pesquisa de corda lisa sem pendurar. Acende-se a luz, aparece um personagem “corpo”, com corda lisa enroscada na cabeça, interrompendo a cena e marcando silêncio [shhh]... Cresce a coreografia do “silêncio”, jogando com o ritmo do som.

Monta-se uma brincadeira do performer-clown de calar a boca ao público, em uma dinâmica crescente, até se revelar a loucura, a demência do personagem. Começa a “dança da loucura”, com a qual acontece o número experimental entre a corda lisa e o personagem, enquanto os outros performers sentam na plateia e começam a bater papo bem forte com o público. Continua o jogo de calar a boca, ao mesmo tempo em que acontece o número.

O performer-clown coloca-se no público, e é carregado e levado pelos outros performers.

A cena fica vazia e quieta, com a luz acesa na cama, e uma música eletrônica misturada com os “barulhos de bate papo”, similares aos dos performers na plateia. Aqui, dá espaço para a seguinte cena, “Os Arquétipos”.

DRAMATURGIA

[Os Arquétipos] Número de malabarismo e manipulação grupal [pegar os arquétipos do tarot para criar texto coreográfico entre os 5 personagens - não representativos. A cena acontece ao redor e sobre a cama]. Um personagem-malabarista faz uma sequência de manipulação, com objetos que aparecem de dentro da almofada [malabares]. Esta sequência tem intervenções dos outros intérpretes [pesquisar manipulação entre os corpos para coreografia grupal].

Com esse texto coreográfico, os intérpretes entram todos de vez na cena, e a música começa a mudar gradualmente do “bate papo” para a música eletrônica pura, e da música eletrônica para sons de metais, tipo sinos ou cuencos tibetanos, com algum outro som de percussão.

No final do número, os personagens arcanos “se desfazem” em frente da cena, e os performers colocam o saco em sua cara, e se transformam em “os corpos” novamente. Finalizadas as ações, acaba a música, e fica em silêncio.

Blackout, para sair do cenário.

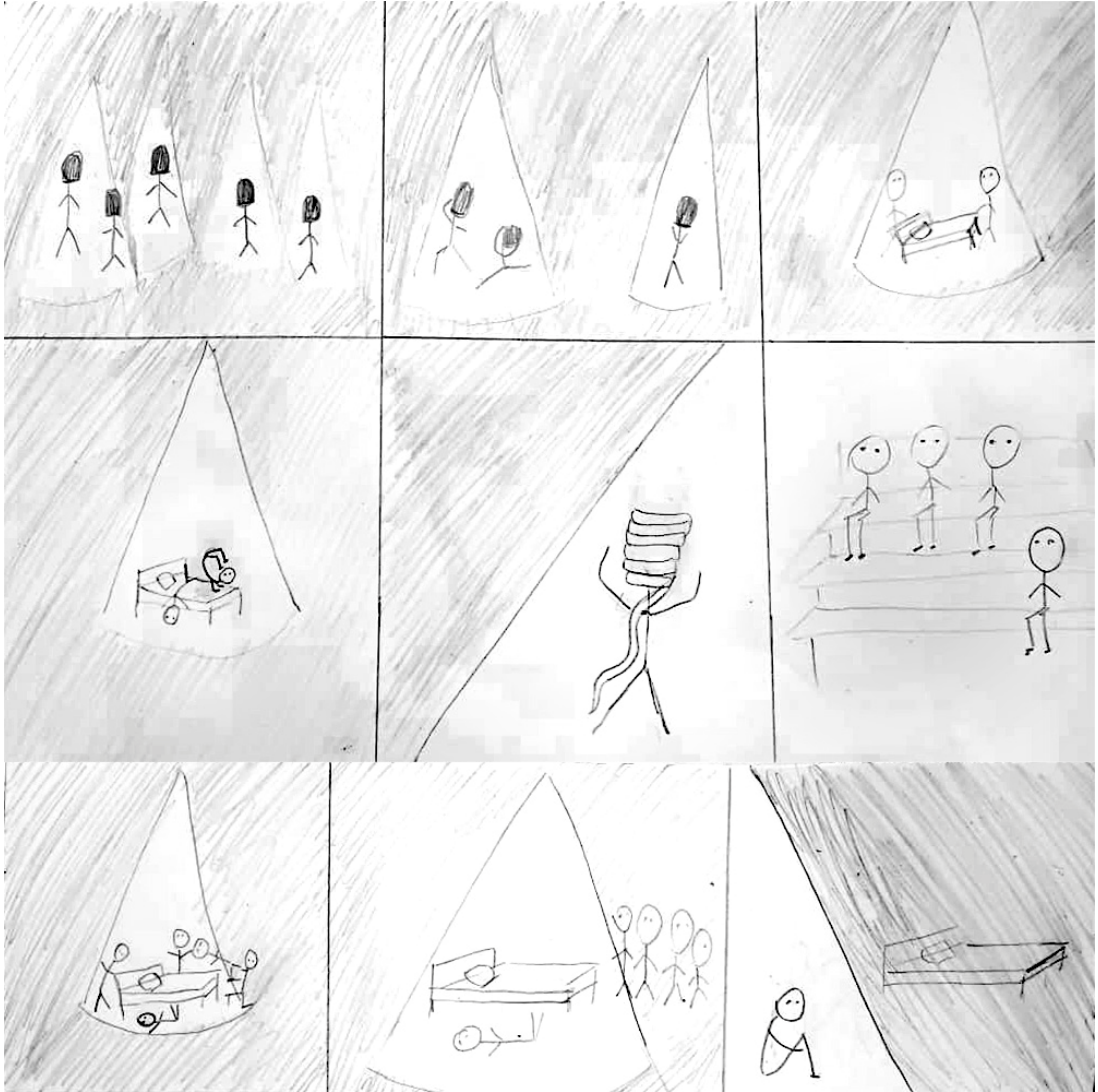
[A Solidão e o Vácuo] A Dança do Dragão: Acende-se a luz, fica um corpo só na cena. Em silêncio, o performer-acrobata faz um solo de dança misturado a dança-acrobática, equilíbrios de mão e outros movimentos acrobáticos.

Durante o acontecer do número, entram na cena - um de cada vez - os outros performers “corpos” [pesquisar formas de entrar], caindo na cama, que está às escuras. No final do número, o performer dançarino(a) fica sentado(a) no meio do cenário com uma luz que vem do teto, e o resto da cama fica na penumbra.

Blackout.

Fim.

STORYBOARD





FUGAZ

de Marthinha Böker

(Bahia - BRASIL)

FUGAZ

de Marthinha Böker

Fugaz é um número de palhaçaria e acrobacia aérea, que se caracteriza pela sensação causada pelo confinamento durante a quarentena. O número apresenta uma palhaça presa em casa, em meio a tantos processos virtuais, sentindo-se amarrada. Ela tem o seu corpo todo atado por elásticos, como se as amarras fossem um pouco flexíveis, ao passo que atrapalham o movimento, dificultam a respiração, mas, ainda assim, permitem-lhe ter ideias que não ficam paradas num canto, esperando. Esse corpo-performer está cansado, sente falta de ar, tem dificuldade em arranjar de novo um trabalho, tem uma sensação de que as relações virtuais não são reais e que se desfazem com um click. A sensação de que é tudo temporário é representada pela água, que escorre de dentro de uma mala que a intérprete carrega. A cada movimento, a água vai se espalhando pelo ambiente, encharcando tudo à sua volta. E, então, tudo parece tão fugaz, tão ligeiro, tão intermitente e sempre pronto para acabar. O tempo, as pessoas, os afetos, os sorrisos... Tudo escorre por entre os dedos, como as lágrimas dos olhos, e, num instante, o que estava aqui já não está mais. Quanto dura o amor eterno? Quantas cores tem um filme em preto e branco?

FUGAZ
de Marthinha Böker

Em um quarto pequeno.

Fundo azul.

Duas paredes laterais brancas, um trapézio vermelho pendurado no centro.

Começa a música Arabesque N.º 1, de Debussy, tocada por uma escaleta que, às vezes, desafina alguma nota.

Uma palhaça entra em cena. Ela tem elásticos amarrando todo o seu corpo.

Ela está vestida com uma roupa em preto e branco. Sua maquiagem e nariz são também em preto e branco.

Tenta se espreguiçar, mas sente dificuldade, faz movimentos tentando se mexer, mas os elásticos limitam seus movimentos.

Ela tem em mãos uma mala de couro.

De dentro da mala, escorre água.

Enquanto se movimenta, molha o seu corpo e o ambiente com a água que escorre de dentro da mala.

A palhaça olha o ambiente e compartilha com o espectador sua angústia, apenas com o olhar.

Silêncio [A música para]

Ela coloca a mala no chão.

Olha pra cima, vê o trapézio.

Reinicia a música, agora tocada por um acordeon.

Ela se pendura no trapézio, carregando a mala pela alça com um dos pés.

Fica no esquadro.

Enquanto a música toca, inicia-se um texto em off:

“Eu quero o que não alcança a palma da mão
O raio de sol, duas nuvens, uma estrela

DRAMATURGIA

Tá tudo ali, do outro lado

Eu quero sair
Ir até o portão
Abandonar o quarto
Me despedir da solidão

Às vezes, olho pela janela, mas não ousa andar do lado de fora, só pra não ter certeza de que, no meio de todo mundo, estaria ainda solitária.

Daqui de dentro
A brisa é fábula
O amor é utopia
O abraço é sonho
O encontro, poesia

Depois de dois cliques
Quem tava perto ficou distante,
E o longe ficou perto
Bem ali do lado, em apenas um instante

Um sorriso na Irlanda
Uma carta da Argentina
Um email da Alemanha
Um encontro no Japão
Um beijo por escrito, numa carta rasgada no chão

Eu quero sair de mim
Olhar o mundo pelo lado de fora
Se a Terra fosse plana, eu iria até a borda

Eu quero sair de mim
Me ver do lado de fora
Ver o mundo inteiro, girar e girar nessa bola

Mas me vejo aqui
Do lado de dentro
Esperando meu tempo
E quando vê, já foi embora”.

Enquanto toca a gravação com o poema em off, ela vai se

DRAMATURGIA

movimentando no trapézio, fazendo figuras e trocando de lugar a mala: do pé para a mão, de uma mão para outra, da mão pro pé. Tenta esticar as pernas e sente a dificuldade, novamente, por conta dos elásticos.

O chão vai ficando todo molhado. Ela chora. Sua maquiagem vai ficando borrada.

Quando acaba a música, vai descendo do trapézio, fica de pé, coloca a mala no chão.

Tira de dentro da mala um pente e tenta tocar a música de Debussy com o pente. Desafina.

Vai se rendendo ao chão.

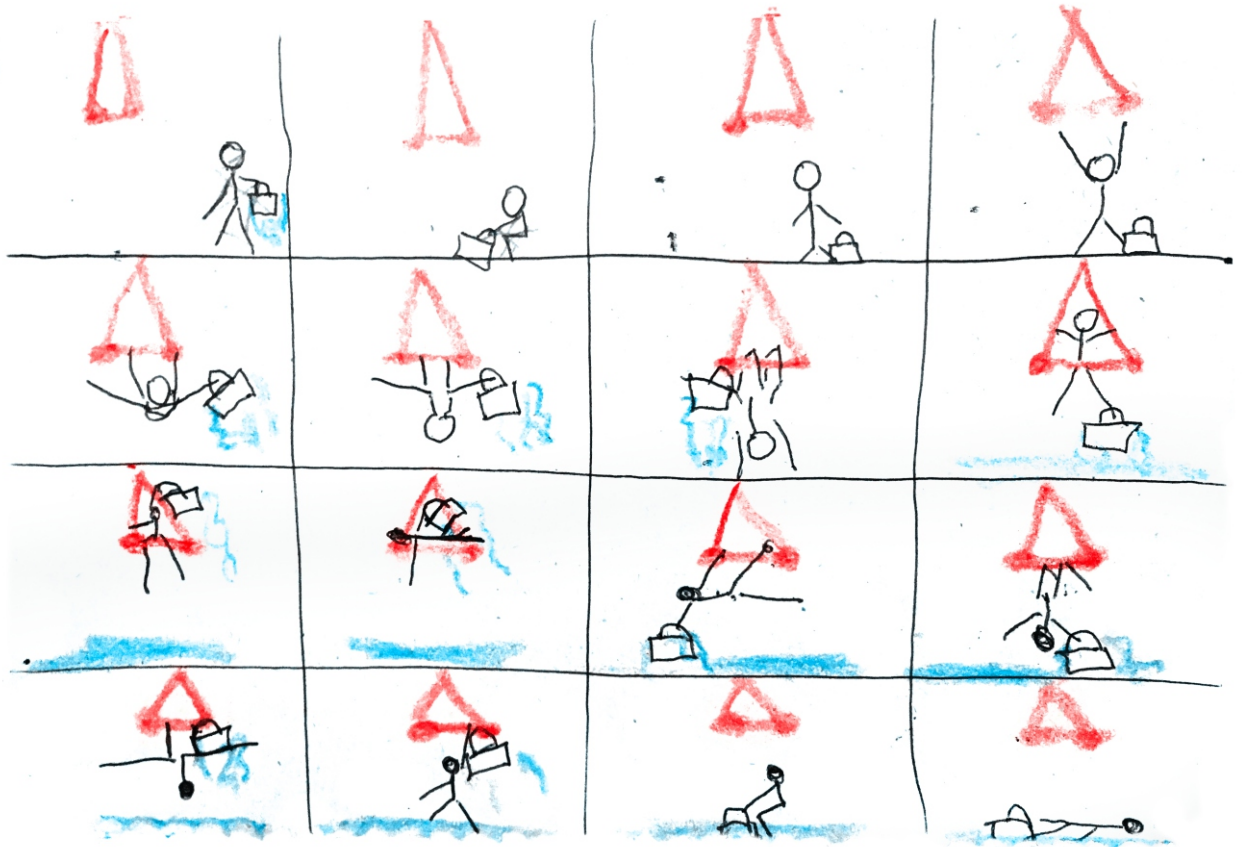
Está presa, com medo de estar livre.

Não apenas o espaço físico, mas também a mente a prendem.

Mas ela não está presa ao chão. Ela quer voltar a voar. Ela quer o céu. O mundo real e também social interfere no seu estado de interface entre o céu e o chão.

Deitada no chão molhado, escorrega pela superfície, fazendo movimentos em meio à água. A luz vai se apagando e se encerra junto com a música.

STORYBOARD





DE LA MEMORIA A LA FUERZA CENTRÍFUGA

de Noel Rosas
(Montevideo - URUGUAI)

DE LA MEMORIA A LA FUERZA CENTRÍFUGA

de Noel Rosas

rutas imaginarias, obsesionadas con la telepatía

Experiencia itinerante que teje contenidos circenses-performáticos. Un enjambre de nómades compartimos un recorrido por un parque al mismo tiempo. Conectadas a través de la presencialidad y celulares.

Se declara que esta experiencia debe ser realizada en una geografía en la que haya un paisaje con agua, árboles y un parque de diversiones. Con respecto a este punto, no es necesario que exista un parque en su totalidad, pero sí es indispensable que haya al menos un juego del estilo Mambo, Rock'n'samba, Rambo. Idealmente que pueda verse la puesta del sol.

Escrita e imaginada para ser realizada en el Parque Rodó de Montevideo, Uruguay, con deseos de existir y adaptarse a otros espacios y contextos también.

Escenas: Primer contacto por email / Sintonizar el encuentro / Licuarlo todo / Desviar / Suspender / La fuerza centrífuga es la que nos hace salir

Singularidades:

Ser violeta

Persona trans con habilidades de malabares de fuego y Hula Hula

Persona gauchesca, lanza cuchillos

Dos cuerpos suspendidos del cabello

EXPERIENCIA PARA 33 PERSONAS

Hora de encuentro una hora antes del atardecer.

DE LA MEMORIA A LA FUERZA CENTRÍFUGA
de Noel Rosas

ESCENA 1 / PRIMER CONTACTO POR E-MAIL

Comunicación a distancia: al registrarse para asistir, se comunica que les llegará un mail con las indicaciones específicas para la experiencia.

E-Mail: Texto de bienvenida con indicaciones para asistir: celulares con batería, internet y app de whatsapp, coordenadas de encuentro:

3RPJ+24G, 11200 Montevideo, Departamento de Montevideo

Texto en proceso:

Desembarcar es un gesto que a lo largo de nuestra historia nos trae algunas memorias, humanidades con aspiraciones divinas.

Traer al recuerdo otros desembarcos:

Érase una vez treinta y tres orientales que llegaron a una playa que mira al oeste, con intenciones de apoyar una de las descolonizaciones de lo que luego sería Uruguay.

Acompañado con esta canción:

<https://www.youtube.com/watch?v=miLlesYjmUU>

ESCENA 2 / SINTONIZAR EL ENCUENTRO

Al llegar, las personas que asisten reciben un audio de whatsapp con una voz poco identificable.

Voz en off:

Esto también va a pasar, como todas las cosas, pasan o están pasando, ¿qué es lo que queda? ¿con qué elegís quedarte? ¿podés elegir?

Te invito a que te acuestes en el pasto, que sueltes durante unos minutos este presente y conectes con ese otro presente que puede aparecer cuando pones a tu cuerpo en otra situación.

A veces pienso en todo eso que dejamos de percibir, alguna vez.

A veces siento que nada es lo que parece y lo que aparece podría ser sólo una oportunidad de por un ratito jugar a no saber... aunque en el fondo saboreamos las primeras impresiones como quien se enamora a primera vista, ¿alguna vez te pasó? Hay un señor, después si querés te digo el nombre, que habla de que la pandemia está atrofiando la capacidad de imaginar, así como la palabra recordar, nos habla de volver a pasar por el corazón. Esta ficción es un paseo... de la memoria a la fuerza centrífuga, rutas imaginarias obsesionadas con la telepatía.

Como dice Confucio, la estatua: "Nuestra mayor gloria no está en no caer nunca, sino en levantarnos cada vez que caemos." Desconéctate un ratito, y cuando escuches la señal, levántate en dirección a lo violeta.

A lo lejos, se ve una mancha violeta que avanza en dirección a nosotras mientras seguimos acostadas [cerca de la estatua de Confucio].

La silueta violeta llega a nuestra ubicación y llega un segundo audio, la silueta antropomórfica, no revela signos de identificación.

Voz en off:

¿Escucharon hablar de la glándula pineal?

Epífsis, "Ojo de Shiva", "Tercer Ojo", son otras formas de nombrarla, ubicada justo en el centro de la cabeza, a la que se le adjudica la emisión y la recepción de las vibraciones mentales y frecuencias telepáticas, al igual que se la vincula a los procesos de la imaginación y la memoria.

En la especie humana, suele calcificarse con el paso del tiempo, lo que muchas veces deriva en Alzheimer o demencia senil. Según la teoría de un biólogo ruso, Shuskin, si un órgano se ha atrofiado o "adormecido", puede reactivarse en tanto no haya desaparecido de la genética de la especie.

Ser violeta se dirige al patio de los azulejos en cámara lenta.

Al llegar al patio, reciben otro mensaje de whatsapp con las indicaciones para realizar la PRÁCTICAS DE ACTIVACIÓN PINEAL [10 minutos]

Al terminar la práctica ser violeta desapareció y llega whatsapp con próxima locación

ESCENA 3 / LICUARLO TODO

Locación: Panteón de la música, Parque Rodó, Montevideo

Al llegar reciben otro audio de whatsapp, ahora es otra voz: de entre las llamas en el agua surgiré para ello deberán convocar a la fuerza centrífuga que todo lo hace girar... un enjambre de nómades en el panteón se ubicarán, midan que al abrir en cruz sus brazos a nadie golpearán.

Una vez en posición, como la tierra, el eje comenzaremos a rotar, luego de tres minutos de danzar, mi aparición inminente sucederá

Del otro lado del lago.

Hay una persona gauchesca sentada con unos cajones de fruta, comiendo. Se le suma ser violeta, con parlante, pone una música y comienzan a girar.

<https://www.youtube.com/watch?v=JSp3LmOJRjU>

Hacia el final del tema aparece en una lancha en el lago, una persona no binaria-trans, con antorchas y hula hula de fuego, construcción con performer.

ESCENA 4 / DESVIAR

Persona gauchesca realiza performance de cuchillos y comida, se trasladan por el espacio a la próxima locación.

ESCENA 5 / SUSPENDER

La escena de suspensión capilar idealmente sucede en algún lugar donde se pueda ver el atardecer.

ESCENA 6 / LA FUERZA CENTRÍFUGA ES LA QUE NOS HACE SALIR

En juego de parque de diversiones Rock'n'samba, donde se vuelve a experimentar la fuerza centrífuga, se diluye el final en el ejercicio de jugar a girar.

Suena este tema al final en un parlante:

https://www.youtube.com/watch?v=bn_p95HbHoQ

PROCEDIMIENTOS

En la etapa 0, desarrollada entre Junio 2020 y Octubre 2021, se destilan los siguientes procedimientos realizados:

- 1) Las derivas y recorridos como estructura dramática y coreográfica.
- 2) Traducción de memorias personales a espacios y acciones.
- 3) Poner al cuerpo y la atención, en situación de espionaje y escucha.
- 4) Prácticas de girar entre 5-15 minutos.
- 5) Durante la Etapa 1 se proyectan intercambios epistolares con las performers.

Preguntas:

- ¿Qué niveles de intimidad y comunicación compartimos en un recorrido?
- ¿Cuándo empieza y termina la experiencia?
- ¿Cómo torcer la relación artista-espectador?
- ¿Cómo hacer cuerpo con quienes participan de la experiencia entre la cercanía y la distancia? ¿Cómo expandir lo coreográfico en el encuentro?
- ¿Qué memorias me trae esta geografía? ¿Qué imaginaciones provoca?

STORYBOARD

Locación inicial



Escenas 1, 2 y 3



Escena 2



Escena 3



Escenas 4, 5 y 6



Escena 6





BA·DER·NA
de Priscila Fernandes
(Santa Catarina - BRASIL)

BA·DER·NA

de Priscila Fernandes

Substantivo Feminino, de origem brasileira. Desordem provocada por grupo de pessoas; bagunça, confusão.

Termo pejorativo usado como justificativa para repressão de tudo que sai da retidão contida da ordem – de alunos indisciplinados a protestos políticos. Por trás desse signo de desordem, existiu uma bailarina italiana, Marietta (ou Maria) Baderna, que desafiou padrões da alta sociedade, no século XIX, ao misturar ao ballet clássico as danças populares que conheceu nas ruas do Brasil, e ao trazer para a plateia dos teatros a classe operária, ditos então “baderneiros”.

Baderna é nome provisório deste universo poli ou indisciplinar, constituído por sapatilhas de ponta, suspensão capilar e correntes, ballet clássico, instalação e circo. Quadris indisciplinados, linhas e desordem – como meu corpo, que habita e abre frestas em torções e suspensão. Um espetáculo solo político e autobiográfico – fragmentado, subjetivo e sensorial. Gossip Bridle, Medusa, burca, sapatilhas de ponta e Maria Baderna são arquétipos e signos relacionados ao controle do corpo feminino ao longo dos tempos, referências que alimentam este trabalho.

“Quem não se movimenta não sente as correntes que o prendem” (Rosa Luxemburgo). Mas, mover-se apenas já não é suficiente: “tempos difíceis exigem danças furiosas” (Alice Walker). Na recusa e denúncia das linhas eurocentristas impostas, fazer emergir um corpo-baderna, que, desde seus becos, esquinas e curvas, seja capaz de “rachar o chão da sujeição” (André Lepecki): desordenar, desalinhar, agrietar. Abrir fendas, buscando espaços de vida entre objetos e gestos disciplinadores.

BA•DER•NA
de Priscila Fernandes

[Em uma construção abandonada, uma penca de sapatilhas de ponta emaranhadas, suspensas pelas fitas de cetim, ao centro da cena. Correntes enferrujadas de diferentes espessuras compõem o cenário, junto com paredes depredadas pela ação do tempo. Luz baixa, só se faz possível ver a penca de sapatilhas e o vulto do cenário. Som baixo de tumulto, protestos e ruídos mesclados que não se podem compreender, e vozes de mulheres. Silêncio e uma luz acende ao fundo. Na contraluz pode-se ver a silhueta de um corpo imóvel, ao fundo esquerdo da cena. Não se pode ver direito que, sobre sua cabeça, a mulher equilibra correntes de ferro.]

Fragmento 1-

Começa a tocar uma música. O corpo começa a se mover, dissociada e progressivamente, pelos dedos, punhos, cotovelos, ombros. Braços clássicos, que se repetem mecanicamente até transbordarem obrigando o corpo a deslocar-se em linha reta e ocupar um outro lugar no espaço. Como se levantasse voo, a mulher atravessa uma diagonal e se posiciona logo atrás das sapatilhas suspensas. Pausa. Recomeça a se movimentar. Dessa vez, suas pernas desenham semi-círculos no chão. O movimento novamente se intensifica, até comprometer o equilíbrio e levá-la ao deslocamento. Retoma sua posição inicial, ao fundo. Pausa, e recomeça a movimentar-se. Perna desenrola para cima repetidamente. Braços imitam o movimento da perna. Mais uma vez, ela se desloca numa diagonal frente, em direção às sapatilhas, mas, dessa vez, não há pausa. Dança desequilibradamente, transbordando os movimentos por seu dorso e quadris. Desalinhada, ocupa o espaço em deslocamento espiralar, ainda equilibrando as correntes em sua cabeça - como vendas metálicas, burca, rédeas medievais de punição para mulheres desobedientes. Ela dança histericamente até que as correntes caem.

DRAMATURGIA

Fragmento 2 -

La pena de esta venda metálica, oxidada y pesada, dificulta mis movimientos y puntos de equilibrio, alterando mi valanze. Cuando consigo quitarme esa venda, Ella no me abandona, por el contrario se torna una prisión! Que no me liberta no me suelta y en algún punto parece que me sustento en esa locura, quiero salir corriendo, pero no me suelta y si no me suelta pues yo bailo [Payaso Satin].

As correntes caem, e o barulho alto revela seu preso. A música pausa. As correntes caem no chão, porém não abandonam o corpo - um extremo permanece fixado à parte superior da cabeça, fazendo uma linha que conecta cabeça e chão. O corpo move-se lentamente em torções ao redor dessa linha, observando-a. Barulho, investigação, manipulação. Ação e reação. De uma movimentação menos clássica para uma movimentação acrobática. Corpo conduz objeto e objeto conduz o corpo, são - corpo e objeto - parte um do outro.

STORYBOARD

BA.DER.NA

FRAGMENTO 1

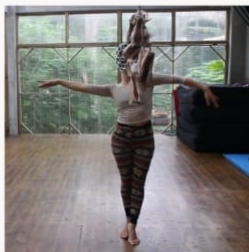
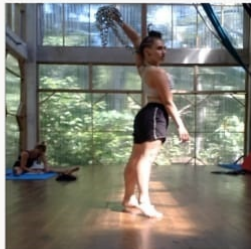
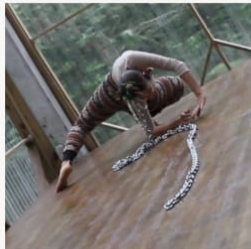


IMAGEM INICIAL: PAISAGEM SONORA CAÓTICA.
BURCA, GOSSIP BRIDLE. PONTAS SUSPENSAS.
CORPO INICIALMENTE IMÓVEL. LINHAS CLÁSSICAS ESCAPAM PELAS FRESTRAS DOS GESTOS. BRAÇOS DE CISNEI, ROND DE JAMBE, DEVELOPPÉ. DISSOCIAÇÃO BRAÇOS, CABEÇA, PERNAS. CRESCENTE REPETIÇÃO E DISTORÇÃO. TRANSBORDAMENTO: CABEÇA CAI / VÔMITO

FRAGMENTO 2



CORRENTE EM PONTO FIXO (CABEÇA - CHÃO)
BARULHO CORRENTES, INVESTIGAR, MANIPULAR, CORRER, GIRAR.



PROCEDIMENTO PADRÃO

de Rodrigo Mallet Duprat
(Goiás - BRASIL)

PROCEDIMENTO PADRÃO

de Rodrigo Mallet Duprat

Desenvolver e criar um solo, intitulado Procedimento Padrão, a partir da cena cômica – que, inicialmente, era realizada com dois artistas –, ambientada no cotidiano de uma empresa do setor de manutenção do sistema de efluentes das vias públicas. No transcorrer da cena, o personagem do funcionário deve seguir o “procedimento padrão” de cada situação. Para isso, relaciona-se com desentupidores, cones de sinalização, maleta de ferramentas e capacetes, de uma forma ímpar, fundamentada na palhaçaria, na mímica e na manipulação de objetos.

PROCEDIMENTO PADRÃO
de Rodrigo Mallet Duprat

O espetáculo tem como protagonista Eroaldo, um funcionário da empresa de manutenção de efluentes. Quando ele é acionado, deve seguir os procedimentos para garantir um bom e eficiente trabalho. Entretanto, para cada situação, existe um procedimento padrão, cuja enunciação acaba se tornando o jargão dessa figura cômica.

A dramaturgia está escrita para a atuação de um palhaço, pautada na interação com o público, possibilitando improvisos e incluindo a participação de espectadores nas cenas.

Cena 1 - Chegada

Eroaldo vem empurrando sua máquina colorida e emitindo o som de uma música. Seu caminhar - acelerado, estranho e com alguns tiques - vai incorporando alguns momentos de interação com o público. Movimentos de braços, indicando caminhos, saltitos e passos rápidos dão o ritmo da cena. A máquina, nada mais é do que um carrinho com todos os materiais necessários para criar o cenário.

Cena 2 - Arrumar o espaço cênico

Ao chegar ao local definido, tem início o primeiro procedimento padrão: delimitar o espaço.

Eroaldo - Chegamos no lugar marcado. Procedimento Padrão.
Delimitar espaço!

Envolto em uma coreografia, entre tropeços, escorregões e confusões, Eroaldo coloca os cones, demarcando o espaço cênico. Monta um tapume preto e coloca o bueiro em seu lugar [Os equipamentos utilizados são ícones da sinalização: fita zebra, cones, placas de piso molhado].

Na interação entre artista e equipamentos, surgem situações

antagonistas. Ao mesmo tempo em que cria um espaço seguro para o trabalho, Eroaldo brinca com as dificuldades dos equipamentos técnicos.

Cena 3 - Tapume preto

Espaço totalmente organizado: equipamentos de segurança em seus lugares, itens verificados e checados por Eroaldo, que, em sua fala, mostra qual é o próximo procedimento.

Eroaldo - Endereço localizado. Espaço delimitado. Procedimento Padrão! FERRAMENTAS!

O funcionário começa a pegar as ferramentas, os equipamentos e os materiais necessários para o conserto. Toda essa cena está construída por efeitos mímicos atrás do tapume preto, como: descer de escada, de elevador e de escada rolante. Em um jogo visual e cênico entre descidas, subidas, escadas, elevadores, Eroaldo traz canos, madeiras e uma caixa de ferramenta.

Cena 4 - Maleta de ferramentas

O último objeto retirado do tapume é uma maleta de ferramentas, que Eroaldo manipula em uma coreografia que brinca com o peso, os formatos e as possibilidades de movimentação que surgem da relação entre um funcionário e seus objetos de trabalho.

Cena 5 - Rola-rola

Após conferir todas as ferramentas, é chegada a hora de seu próximo procedimento.

Eroaldo - Endereço localizado. Espaço delimitado. Ferramentas organizadas. Procedimento Padrão! Materiais!

Eroaldo arruma um cano para cá, um pedaço de madeira para lá. Um em cima do outro, equilíbrios instáveis, corpos apoiados, um jogo de vai e vem, sobe e desce. Uma cena em que mais materiais são incorporados: um cano e um pedaço de madeira; dois canos e um pedaço de madeira. A matemática de um equilíbrio instável se torna um jogo arriscado, em que a queda está presente. Segurança e risco ligados intimamente.

Cena 6 - Problema no esgoto

Todas as ações vão conduzindo o espectador para o clímax do espetáculo.

Eroaldo - Endereço localizado. Espaço delimitado. Ferramentas organizadas. Materiais selecionados. Procedimento Padrão!
Homem no buraco!

Não tem escapatória. É chegada a hora de Eroaldo entrar no buraco do esgoto. Nesta cena, o funcionário, por mais que tente escapar de sua função, é o único apto para realizar esse trabalho. Um jogo cômico se instaura com a plateia ao tentar colocar outras pessoas em seu lugar. Todas elas sem sucesso. Eroaldo entra no buraco.

Em um ambiente malcheiroso e de visão limitada, o funcionário tem que utilizar uma lâmpada de cabeça, para ao menos tentar encontrar o problema. Eroaldo estabelece uma relação com público sobre a vida no esgoto, mas que tipo de vida é essa? Ao encontrar o que entupia o cano, Eroaldo, com o auxílio de um espectador, suga o problema, armazenando-o na máquina.

Cena 7 - Máquina

Após sugar o que causava o problema na encanação do bueiro, Eroaldo tem que limpar a máquina. Ao abrir o reservatório, um grande monstro começa a sair. Uma espuma que incorpora, que engole, que consome desenfreadamente o que vê pela frente. A lógica nefasta do capitalismo desvairado, que não se preocupa com o trabalhador, o qual é devorado pelo próprio trabalho. Em uma luta incessante, Eroaldo consegue dominar seu oponente.

Cena 8 - Contato

Após controlar a situação, Eroaldo revira o lixo e acaba encontrando algumas preciosidades. Reciclar se torna a chave de transformação. Do velho em novo, da sucata em tesouro. Inicia-se uma cena coreografada com a bola de cristal, na qual movimentos de malabarismo de contato se mesclam com a mímica corporal. Transformações e mutações do corpo humano conectado ao agora.

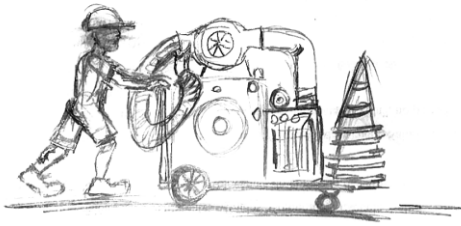
Cena 9 - Recolher e partir

Após tantas confusões, Eroaldo consegue resolver todos os problemas devido aos quais ele foi acionado.

Eroaldo - Procedimento Padrão. Recolher e partir!

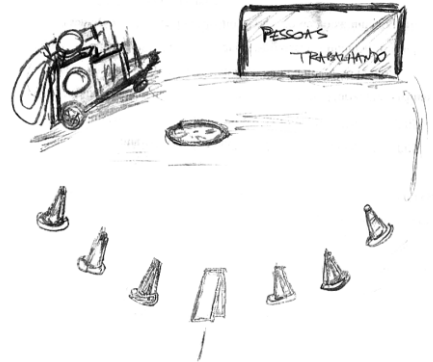
Eroaldo deve recolher todos os equipamentos. Os últimos são os cones, com os quais faz uma sequência de malabarismo. E, por fim, ao recolher a placa de sinalização, acaba acertando com muita força o seu próprio rosto, mesmo atordoado, arruma tudo no carrinho e sai com o mesmo. Assim, Eroaldo vai embora, em seu anonimato, com a música Construção [Chico Buarque, 1971].

STORYBOARD



- MANTER O ESPAÇO ÚNICO

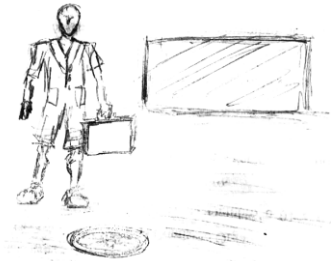
CENA 2 - MANTER O ESPAÇO ÚNICO



CENA 3 - TAPUME



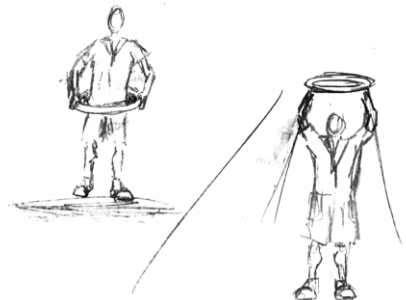
CENA 4 - MUITA



CENA 5 - ROLA BOLA



CENA 6 - ENTRADA NO BUAÇO



STORYBOARD

CENA 7. - MÁQUINA -



CENA 8 - CONTACTO



CENA 9. - RECOLTA
e PARTILHA





DENGAR

de Scher Dias

(São Paulo - BRASIL)

DENGAR de Scher Dias

Dengar é um número de circo que traz na dramaturgia a reflexão do que perpassa corpos e subjetividades pretas e trans, a respeito do que lhes é ofertado enquanto afeto.

Criado para o audiovisual, a performer instaura uma atmosfera de devaneio, trazendo poesia, reflexões, críticas e apontamentos sobre quais são as possibilidades de afeto, muitas das vezes assumidas como comuns, para corpos pretos e trans, em uma sociedade estruturada no racismo e na cisnormatividade.

Com esse texto poético em explorações dos espaços da casa, onde é feita a gravação para o número, a performer cria uma relação de diálogo entre seu corpo e o meio a sua volta, potencializando, dessa forma, as diferentes possibilidades de corpo que se move, dança, se relaciona e afeta.

À medida que o texto acontece, a relação de corpo da performer – que se relacionava com o espaço à sua volta – vai mudando seu foco de atenção, o qual passa para o bastão de malabares, afetando também o foco da câmera, que capta aos detalhes do toque, indo do corpo da performer para o corpo do bastão, numa troca mútua de afetos e efeitos.

Ao finalizar o texto poético, inicia-se uma música, intitulada “Todos Sentimentos”. Nesse momento, a performer Scher Dias, por meio da técnica de staff dance, em um processo de improvisação estruturada, irá dançar em diálogo com o bastão de malabares e a trilha sonora.

DENGAR
de Scher Dias

TO 1

1 - ext - Sentada na grade [após às 12h]

Scher senta na grade observando à altura do horizonte, como quem devaneia. Câmera posicionada em Contra-Plongée. Possibilidades de câmera: de baixo pra cima; dar zoom no Contra-Plongée ; gravar no mesmo plano em que eu estarei usando o plano detalhe no rosto; usar o plano americano.

Texto: Às vezes, me pego refletindo, devaneando sobre o amar em detrimento. Quando digo “amar em detrimento”, penso no lugar de amar sendo um corpo marginalizado pelos seus marcadores sociais, pela sua raça, identidade de gênero, fator fenotípico. Olho pro passado e nele percebo a carência enquanto inicialmente falta de referência de possibilidades potentes na construção de Ser. Esse olhar, enquanto tento me perceber e, assim, o mundo que co-crio, co-habito, me leva a enxergar a precariedade de afeto no meu Ser-Estar. De onde parte o afeto? O amor? O “dengar”?

2 - ext - Pendurada na grade [após às 12h]

Scher se pendura na grade, focando a câmera em suas pernas e pés. Câmera posicionada em Contra-Plongée - plano americano. Possibilidades de câmera: de baixo para cima; de cima para baixo, usando a câmera a partir da região do tronco; plano geral, desde que pegue só da grade superior para baixo.

Texto: Jup do Bairro, em "Reflex", canta:

DRAMATURGIA

"Existem corpos que nunca viveram um amor de forma horizontal
Muito cruel, eu sei bem
Mas talvez esse sentimento criado por vocês
Não tenha sido pra ser vivido em plenitude por todos
O amor escolhe, prefere
exclui e cancela
Principalmente se é colocada expectativas de representação..."

3 - ext - Solta-se da grade [após às 12h]

Scher se solta da grade na qual estava pendurada na cena anterior

Câmera posicionada em Contra-Plongée - plano americano.
Aparece parte do corredor onde é gravada esta cena, mostrando-se as plantas que ambientam o espaço da casa.
Possibilidade de câmera: de baixo para cima [penso em deixar o celular no chão e tentar cair com as pernas abertas entre ele].

Texto: E, nesse processo, o que eu represento do mundo? E, nessa mesma dúvida, quantos que se olham no espelho e não se reconhecem?

ATO 2

4 - ext - Caminha pela mureta da casa [após às 12h]

Scher caminha pela mureta, pendurada na grade.
Câmera em plano detalhe, focando nos pés, mostrando o resto do corpo à medida que este se distancia da câmera.
Possibilidade de câmera: plano detalhe nos pés, acompanhando a caminhada, deslocando-se junto de Scher.

Texto: Nesses picos de criar suas próprias referências de Ser, em um mundo que não dá espaço de potencialidade de Estar. O desejo por se afetar endurece, descama, perde a cor. A sensação se faz como sinestésica e o pensamento incessante me leva a acreditar no não merecimento, no não pertencimento, na não possibilidade.
O que pode um corpo em chamas? Sem juízo? Marginalizado?

5 - ext - Caminha em cima das grades [dia]

DRAMATURGIA

Scher caminha em cima das grades [buscar referência de olhar no horizonte].

Câmera será posicionada abaixo de Scher. Quem estiver filmando irá acompanhá-la deitado em um skate para gravar nesse posicionamento.

Texto: Tento como estratégia valorizar aquilo que venho amar. Penso no sol que me aquece e me faz ter energia.

No verde das plantas que rompem a cidade cinza e me dão esperança de florir em vida.

Penso nos meus amigos e na rede de acolhimento e afeto que construímos.

Cuidar da beleza dos pequenos gestos que fazem toda a diferença.

“Bom dia, boa tarde, boa noite”, “como vai você?”, “eu posso te ajudar com alguma coisa?”, “tu precisas de algo?”, “estou com saudades”, “você é importante”, “pode contar comigo”, “eu te amo!”.

E buscando estar atenta para que esse cuidado não sejam meras palavras, mas, sim, atenção no exercício da ação de “dengar”.

6 - ext - Caminhar pendurada na grade

Scher se pendura na grade e tenta atravessar.

Câmera será posicionada abaixo de Scher. Quem estiver filmando irá acompanhá-la deitado em um skate para gravar nesse posicionamento. Possibilidade de câmera: se Scher não conseguir caminhar muito, pegá-la em plano americano, pendurada na grade e caindo, como nas cenas do bastão.

[Possibilidade imaginada para a edição: tentar brincar com os takes andando em cima da grade, alternando com o qual ela caminha se pendurando na grade.]

Texto: É louco perceber que isso não é meramente pensamento consciente ou delirante por mero refletir e se pensar [no mundo].

Mas, sim, o processo de escolhas que surgiram no caminho meu e des minhas em inúmeras vezes

DRAMATURGIA

Escolhas essas de um monte de gente bem intencionada, [incluindo a mim mesma], mas ainda presa em suas inconsciências vindas da herança colonial de nossa história e construção social. E, para isso, como lidar? Como Omolaji Àgbára mesmo diz: "quem tem amor sobrando para dar?"

7 - ext - Pendurada no murinho com efeito reverso.

Usar o take de Scher caminhando no murinho [cena 4] com um efeito reverso e mais acelerado. [Possibilidade imaginada para a edição: utilizar as cenas anteriores como efeito de "rebobinar a fita" até a cena 1, na qual Scher está sentada devaneando].

Texto: Eu e acredito que muito des minhes não têm. Nessa, vamos aprendendo a nos fortalecer e [re]existir com aqueles que se tornam semelhantes. E apoiadores de nossa Existência. Mas de onde vem o afeto? O amor? O "dengar"? Aos poucos, eu vou e me torno meu próprio lar, Retorno ao encontro de mim mesma. E com a referência daqueles que em rede de apoio veem o meu potencializar . Busco constantemente me autovalorizar.

8 - ext - Bastão caindo entre as grades

Câmera será colocada em plano geral, enquanto o bastão vai ser jogado de cima, entre as grades do teto. Cada vez que cair, vai sendo posicionado mais próximo da câmera para cair novamente. Possibilidade de câmera: tentar gravar de cima para baixo, sem machucar a pessoa que está filmando.

Texto: O amor romântico perde, pouco a pouco, o protagonismo. Essa coisa ocidentalizada e branca vendida na sessão da tarde. Ou naquela novela das nove com aquele casal branco, cisgênero e sem sal que vai ser feliz pra sempre. Enquanto que gente preta segue sendo meramente a empregada, o motorista, o subalterno.

DRAMATURGIA

9 - ext - Parede preta texturizada, detalhe na mão com o bastão.

Câmera irá focar na mão de Scher, que desliza sobre o bastão lentamente. Possibilidade de câmera: Gravar em plano americano - geral o mesmo movimento.

Texto: Mesmo com essa perda do protagonismo do amor romântico. Na tentativa de criar novas referências, não só de como "amar", mas principalmente de como "dengar".
Perspectiva que trago sobre se envolver e ser aconchego para seu parceire, [independente de quantos sejam], e sua comunidade, [lembrando sempre de sua rede de apoio e não caindo em possíveis armadilhas sociais monogâmicas], perante o duro cotidiano, a gente ainda tem que estar constantemente atenta para não se esquecer dos caminhos que já passamos.

A manutenção desse "dengar" se faz constante, pois para um problema CISTêmico como a tecnologia do racismo e da transfobia, reproduzir tais padrões e perpetuar essa estrutura não são impossíveis de, inclusive, serem exercidos por nós e pelos nossos.

ATO 3

10 - ext - Parede preta texturizada, movimento suing com o bastão.

Câmera irá focar na mão de Scher, que estará fazendo o movimento de suing com o bastão.
A câmera ficará posicionada em um plano detalhe, com o foco na parede ao fundo e irá acompanhar a transferência do bastão de uma mão para outra.
Possibilidade de câmera: Gravar em plano americano - geral o mesmo movimento; tentar gravar de baixo para cima, rente ao corpo de Scher.

Texto: Percebo, de repente, que o processo sofrido de Ser e amar em detrimento parte de um caminho, onde minha corporeidade se conduz a outres que conseguem, na potencialidade do encontro, Dengar!
Consigo desejar que o denngo adentre a vida de todes es minhes. Pois esse denngo que se faz na potência do encontro

DRAMATURGIA

me mostra que tal sentir começa em mim e a meta é fazê-lo transbordar.

11 - ext - Parede preta, movimento de helicóptero com o bastão.

Câmera posicionada na altura do rosto de Scher, pegando em um ângulo de baixo para cima, focando no bastão, o qual gira na palma da mão de Scher.

Texto: Isso me excita e faz eu me perceber grandiosa demais .
Demais e demais.

Na potencialidade de afetos que surgem, onde a perspectiva de Ser tende [ou deveria] mudar.

Na exaltação de nossa potencialidade como Ser singular e único que somos, em alívio ao mundo em que habitamos.

12 - ext - Parede preta, vazia, com Scher falando.

Close up na boca de Scher, que irá dizer a seguinte frase:

"Não falaria de alívio se não tivesse doído tanto.

Tanto que eu não pude ser o mesmo ou o mesmo de antes".

Texto: Nesses encontros dengosos, percebo o que Rico Dalasam coloca em "DDGA": "Não falaria de alívio se não tivesse doído tanto.

Tanto que eu não pude ser o mesmo ou o mesmo de antes" .

13 - ext - Bastão com efeito reverso

Pegar o take do bastão com o efeito de rebobinar da cena em que ele cai das grades superiores.

Texto: E, ao não ser mais o mesmo de antes, percebo que, no processo de amadurecimento de meu próprio dengar - pois a própria manutenção do afeto se inicia e termina, em nós pra nós mesmos -

Eu busco a legitimidade e a autonomia.

Para o meu próprio amor.

14 - ext - Parede preta - movimento de stive

Câmera em plano americano, focando no movimento de Scher, que

DRAMATURGIA

faz o truque stive .

Possibilidade de câmeras: plano geral, zoom.

Texto: Um dia [trans]bordar

Saciando a seca de quem carece de afeto Sem cercear as correntezas do meu sentir Na troca constante do amar Mesmo na inconstância de encontros dengosos Que nem sempre, para sempre irão se afetar.

Às vezes, linhas que se cruzam um dia apenas se tornam paralelas

E jamais voltam a se encontrar

Mas que, então, o denigo de antes seja referência potente

Para todo amor que no caminho nós conseguimos plantar.

15 - ext- Parede preta, Scher dançando a música "Todos sentimentos"

Cena gravada em plano geral - americano, focando na improvisação em dança de Scher .

Possibilidade de câmeras: experimentar a improvisação em dança gravada em plano detalhe com foco nas mãos com o bastão.

Letra:

"Não queria ter que falar de amor Nesse assunto eu sou boa

Ainda faço poemas dessa dor

Sinto o axé de Oxum na minha coroa

Do ódio que ilude mais que ópio

À paixão, que um mês dura

Da tristeza que assombra todo dia Ao medo de encarar a alegria

Mas eu amo demais

Amo com todos sentimentos

E um pouquinho mais

Mas eu amo demais

Amo com todos sentimentos

E um pouquinho mais

O amor pra muitos é uma fuga Me apaixono, pois, sou louca

Sinto tanto que parece uma luta

Quando beijo, quase não controlo a boca

Da angústia que dá até nó estômago A essa gula que me assusta

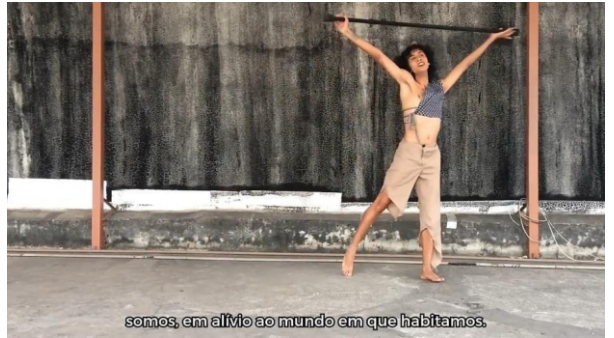
DRAMATURGIA

O rancor que enfraquece a gente Mas amor que é entorpecente

Mas eu amo demais
Amo com todos sentimentos
E um pouquinho mais
Mas eu amo demais
Amo com todos sentimentos

E um pouquinho mais Mas eu amo demais
Amo com todos sentimentos
E um pouquinho mais”.

STORYBOARD



SOBRE AUTORAS E AUTORES



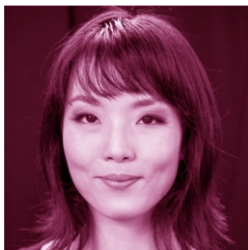
Celeste Gennuso (Bahía Blanca - ARGENTINA)

Acrobata aérea, bailarina em formação constante e docente de acrobacia aérea em tela, aro e flexibilidade. É professora de artes visuais lo que a inclina a trabalhar em la investigación y práctica de las artes escénicas del movimiento (circo y danza) em diálogo com las mismas. É docente de aéreos desde 2009 y em 2013 creó Maroma, un espacio cultural de circo y danza ubicado em Bahía Blanca, em el que es coordinadora general. Además forma parte de la compañía de artes escénicas El despegue.



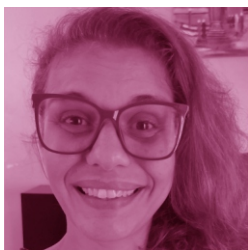
Daniel Satin (Bogotá- COLÔMBIA)

É colombiano, palhaço, bufão, artista plástico e circense há mais de 12 anos. Já viajou por diversos países do mundo apresentando espetáculos circenses e fazendo formação em palhaçaria e teatro físico. A base de sua formação foi construída por meio de tentativas e práticas nas ruas, praças, parques, teatros, lonas de circo ou qualquer outro espaço não convencional. Além de seu esforço e dedicação no aperfeiçoamento empírico de suas técnicas, a procura por informações e mestres formaram seu modo de atuar, a partir da fusão de outros estilos e habilidades. atualmente estuda direção teatral na SP Escola de Teatro de São Paulo.



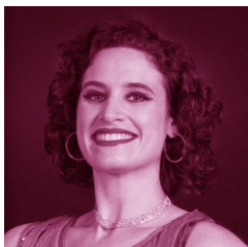
Débora Ishikawa (São Paulo - BRASIL)

É Bacharela em Ciência e Tecnologia e Ciências Biológicas pela Universidade Federal do ABC e mestre em Neurociência e Cognição. É acrobata e tem uma formação circense independente. Estudou tecido acrobático, equilíbrio, malabares, clown e trampolim acrobático em São Bernardo do Campo (Cajuv). Integrou o Núcleo de Montagem Circense da Escola Livre de Teatro, em Santo André, sob coordenação e direção de Marcelo Milan, Renata Zaneta e Luiz Alberto de Abreu. Foi ginasta no Grupo Julio's e no Grupo Bavani. Estudou como artista residente na Salto International Circus School (Portugal), no Câmpus HOP! através do Seminário de Formação em Artes del Circo - Módulo I (Argentina) e na Escola de Circo Cla do Circo (Campinas), onde desenvolve a técnica de mão a mão. Foi técnica de luz da Trupe do Trapo e do grupo T.a 3, produtora e acrobata no Coletivo Lateral. Em 2017, co-fundou com Alessandro Coelho a Companhia Gravitá. Foi contemplada em diversas edições do Proac para criação e circulação de número e espetáculos. Em 2019 a Companhia Gravitá recebeu o prêmio de 1º lugar na mostra competitiva do Festival Internacional de Circo FIC SP com o número Rascunho 37. Desde o início de sua trajetória, esteve em diversos Festivais de Circo pelo Brasil em Festivais internacionais como o Festival de Artes de Rua de Arouca (Portugal) e o Circus International Film Festival.



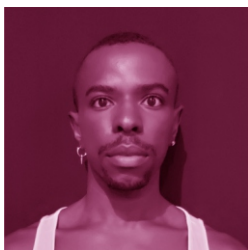
Erika Mesquita (São Paulo - BRASIL)

Atriz circense, palhaça, aerialista e produtora. Em 2001 iniciou-se nas artes circenses enquanto cursava paralelamente graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília - UNB. Em 2004, criou a Cia. Circo Rebote, juntamente com o artista circense e palhaço Atawallpa Coello, dedicando-se a pesquisar circo, teatro, palhaçaria e música. Da pesquisa com a companhia nasceram os espetáculos: Tome sua poltrona, em 2007, e Columpio em 2009. Com estes espetáculos vem participando como artista de festivais de palhaços, de artistas de rua, artes cênicas e de circo em todo o Brasil e em mais 7 países: Peru, México, Suíça, Alemanha, França, Itália e Índia. Em agosto de 2017 estreou seu espetáculo solo de palhaça Berinjela, A grande! Foi contemplada com o Prêmio Funarte Petrobrás Carequinha de Estímulo ao Circo em 2011, com a criação de um número de corda marinha em balanço, Nuvem, em 2013 com a circulação do espetáculo Columpio, e em 2019 com o projeto de criação de novo espetáculo solo Titânia, cuja estreia ocorreu de maneira virtual em novembro de 2020. Atuou como acrobata aérea em três montagens da Trupe Mirabolantes em Brasília: Síndrome de Clown, Absinto e Kanta. Foi assistente de direção dos espetáculos Síndrome de Clown, da Trupe Mirabolantes, do Clowntemporâneo e A domadora de bicicletas, da Marmotagem e Cia. Dirigiu os espetáculos de acrobacia aérea Caleidoscópio e Mulher do Mundo em 2017. Idealizadora e produtora do FESTIRUA – Festival Internacional de Artistas de Rua de Brasília, com 3 edições realizadas em Brasília: em 2015, 2016 e em 2019. Atualmente vive em Praia Grande, na Baixada Santista, em São Paulo.



Giulia Cooper (São Paulo - BRASIL)

É palhaça, atriz, produtora, malabarista e saxofonista. Em 2010, fundou o grupo Caravana Tapioca, no qual atua em diversos espetáculos, já tendo apresentado em variados espaços e festivais. Também integra o elenco dos Palhaços Sem Fronteiras desde 2017. Estudou palhaçaria com Sue Morrisson, no Canadá e com Avner Eisenberg nos EUA. Ganhou o Prêmio APACEPE de melhor atriz em 2015. Cursou o CEFAC (Centro de Formação Profissional em Artes Circenses-SP). Estou roteiro, direção e produção na Academia Internacional de Cinema e Escola Levante 42. Além disso, realizou cursos de palhaçaria com diversos mestres e mestras do Brasil e do mundo. Orienta artistas através de seu projeto "Laboratório de criação de cenas cômicas" e ministra cursos de comicidade. Escreveu e lançou o livro "Baú Circo no Beco: histórias de um picadeiro a céu aberto". Produziu diversos eventos circenses. É bacharel em filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco e tem como foco de seus estudos o riso.



Helder Vilela (São Paulo - BRASIL)

Natural de São Caetano do Sul - SP, nascido em 01/09/1984 e residente em São Bernardo do Campo. Graduado em Educação Física Licenciatura e Bacharelado e com especialização em Atividade Física para a terceira idade pela Universidade Metodista de São Paulo. Foi bailarino e intérprete de Libras por 4 anos no Grupo Intregarte corpo de dança, onde realizou diversos trabalhos com dança e atividade física voltado para cadeirantes, pessoas com baixa ou total perda de visão e audição e deficientes físico e mental. Com formação de Técnico em Artes Circenses pela Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, trabalhou na instituição por aproximadamente 1 ano como professor de circo nas modalidades de parada de mãos, faixas áreas, mão a mão, contorção e acrobacias de solo. Trabalhou em grandes circos no Brasil como Beto Carreto, Marcos Frota, Circo Mirage, Circo Moscow e Circo Tihany. Também fez algumas temporadas na África e Europa com o Circo Darix Togni. Foi protagonista do espetáculo COSMOS do Cirque du Soleil com um ato solo de Aerial Straps fazendo temporada nos países do Mar Mediterrâneo. Integrante do Duo Simetria, renomada dupla de mão a mão e conhecida nacionalmente pela excelência artística e técnica, atuam no mercado de entretenimento desde janeiro de 2017. Atualmente trabalha com diversas Cias. e empresas pelo Brasil com atos circenses solos e/ou em dupla, palestras sobre circo e o mercado de trabalho e workshops circenses voltados ao treinamento físico. Participa constantemente de vários festivais nacionais e internacionais, tendo conquistado diversos prêmios tais como: Primeiro lugar no 1º Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro contorção com (Duo Dual), 1º Festival de Circo Negro do Brasil, Circus International Film Festival - Aerial Straps - Spirit of Africa - (USA), 5º e 7º Festival Internacional de Circo do Ceará (Duo Simetria), Universo Casuo entertainments (Duo Simetria) Turnê Chile, 10º Festival Paulista de Circo (Duo Simetria), Cores Da Bahia um circo diferente (Duo Dual) Itália, Alemanha e Eslovênia, Circo Darix Togni Marrocos e Itália (Trio Asgard). E diversos outros eventos espalhados pelo mundo.



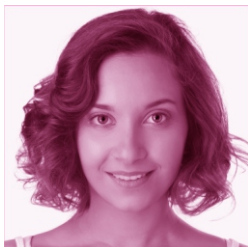
Lara Gueller (São Paulo - BRASIL)

Artista circense e produtora artística. Formada em Dança pela UNICAMP (2013) e na Escola Superior de Artes Circenses - ESAC (2017) na Bélgica. Atualmente cursa o Certificado em Dramaturgia Circense do Centro Nacional de Artes do Circo - CNAC na França. Participou de diversas criações ao lado de diretores de circo, teatro e dança, entre eles Roberto Magro (Itália), Catherine Diverres (França), Tato Villanueva (Argentina), Erica Stoppel (Brasil), Sylvain Honorez (Bélgica), Leandro Mendoza (Espanha) e Adrian Schvarzstein. Enquanto artista cria e apresenta seus trabalhos solos paralelamente ao trabalho com companhias e coletivos tais como o Circo Zanni, Cia K, Cia Cíclis (Espanha) e Cie. Balltazar (Bélgica).



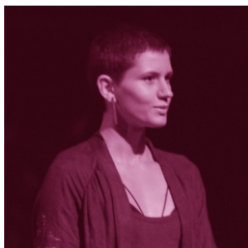
JC Barbosa (Amapá - BRASIL)

Artista amapaense que atua há 12 anos no cenário artístico cultural. É ator, Artista Circense, Fotógrafo, Produtor Cultural e Arte-Educador. Formado em Técnico em Arte Circense pelo Instituto Federal Escola Nacional de Circo (IFRJ - 2021). Foi instrutor do Curso de tecido acrobático para Iniciante na Cia de Artes Tucuju com o Projeto Cirquinho Tucuju em 2016, foi professor de Circo no Grupo de Dança MASTERPIECE em 2016 a 2018, foi instrutor de Circo no SESC - AP no Projeto anjos da Guarda em 2018, Idealizador do Projeto Intervenção NorCenica (Encontro dos artistas) que aconteceu em Macapá no período de 08 a 29 de Dezembro de 2018, foi assistente de produção cultural no Cortejo Produções Artística em 2021 - AP e professor de circo no Projeto Ballet Manguinhos do Rio de Janeiro desde 2020. Trabalhos realizados: A mais de 20 Espetáculos Circo/Teatro, performer circense e Educador circense. Atuou como ator no Grupo Cia de Arte TUCUJU por 5 anos de 2014 a 2018 onde fez parte de espetáculos de teatro/circo. Participou do Grupo de Dança na Escola Petit Dance como bailarino de 2016 a 2018.



Kelly Cheretti (São Paulo - BRASIL)

É formada em Artes Cênicas pela Unicamp, participou como residente do Laboratório da Escola Nacional de Circo e cursou a especialização de Anatomia Aplicada às Artes Circenses, na Santa Casa, SP, em 2017. Desde 2014 vem trabalhando com grupos de Campinas como Cia ParaladosanjoS, Cia do Circo, Cia Corpo Mágico e Circo da Silva, além de desenvolver o seu trabalho como artista individual, com o número "Ouroboros" dirigido pela pesquisadora Marília Ennes e atualmente, com a criação do espetáculo solo "(Re)Doma" projeto desenvolvido juntamente com o professor e diretor Alex Machado. Também participou de projetos como Festival Tangolomango, 1o Festival Internacional Cirque Contest of Brazil, Festival de Circo Paulista e IV Seminário Internacional de Circo da FEF. Como educadora colaborou em diversas instituições, como no Espaço Taba; na Formação Cultural, em Hortolândia e no Instituto Entrando em Cena. Atuou em diversos espetáculos, tais como: o musical "A Bela e a Fera Experience"; "Clássicos do Circo", Cia Corpo Mágico; "Tchu Tchu Tchu", "Aventura Piraçara", "Euethéia: um elogio à loucura", "Balagan ou que Bagunça é essa?", Cia ParaladosanjoS; "Seja Digital", Duo Mares e como preparadora corporal do espetáculo "Sob o mesmo teto", Cia Gravitá.



Ludmila Condé (Distrito Federal - BRASIL)

Circense e instrutora de Yoga. Adora experimentar e misturar diferentes modalidades do movimento em uma busca constante por sua expressão artística. Se sensibiliza pela sutileza do ordinário e por sua quebra através de ações inusitadas e surreais. Graduada em Sociologia e Antropologia, pela universidade de Brasília, onde se apaixonou pela investigação das diferentes manifestações humanas, trazendo-as como inspiração para seu desenvolvimento pessoal e artístico. Atualmente cursa Educação Física, faz parte do Núcleo Criativo Luneta que apresenta o espetáculo ÓtimoMáximo, e se interessa pelo estudo e aplicação da segurança no circo.

SOBRE AUTORAS E AUTORES



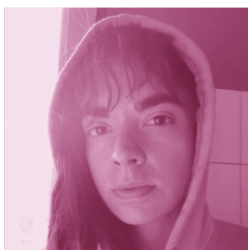
Luiz Torres Cacau (Paraíba - BRASIL)

Nascido no Território sertanejo do Estado da Paraíba, na cidade de Sousa. Ator, palhaço, produtor, encenador e ativista cultural. Iniciou suas atividades no Teatro de Amadores de Sousa (TAS) no ano de 1984. É integrante do Grupo Oficina desde 1988. Atuou como vice-presidente no sertão, na 4º Regional Federação Paraibana de Teatro Amador de 1994 a 1998. Em 2002 exerceu a função de diretor de cultura do Município de Sousa. Participou do processo de criação da Fundação Municipal de Cultura, em 01/01/2004. Em 17/09/2009 integrou e equipe de criação do Fundo Municipal de Cultura. Em 02/01/2014 se tornou o quarto Presidente da Fundação Municipal de Cultura. Em 15/12/2014 coordenou a criação do Sistema Municipal de Cultura da Cidade de Sousa. Como encenador dirigiu vários espetáculos do Grupo de Teatro Oficina (GTO). Atualmente atua com coordenador do Espaço Oficina, batizado de Teatro João Balula. Ganhou diversos prêmios em festivais regionais e nacionais. Em 1993, coordenou o projeto de circulação de bens culturais do Estado da Paraíba, na região de Sousa. Em 1993 criou e coordenou o projeto Fazendo Artes na Cidade de Sousa, que desenvolvia trabalhos de formação em teatro, dança, artes plásticas e música percussiva.



Luíza Fontes (Pernambuco - BRASIL)

Atriz, palhaça e contadora de histórias e arte educadora, é bacharela em Teatro pela UFMG, formada na Escola Livre de Palhaços (ESLIPA- RJ), na Escola de Palhaços (SP). Atua profissionalmente desde 2008 e já participou de diversos espetáculos de circo e teatro, tendo atuado junto aos grupos e coletivos: Duas Companhias (PE); Instituto HAHHA MG; Coletivo Calcinha de Palhaça; Cabaré Divinas Tetas (MG). Junto à Simon Oliveira criou o espetáculo Aqui Gardênia Existe, tendo apresentado em MG; PI e PE entre 2016 e 2018. Trabalhou entre 2014 a 2017 no Insituto HAHHA (ONG de palhaços profissionais que fazem visitas semanais a crianças hospitalizadas e realizam espetáculos com a linguagem da palhaçaria). Atualmente produz e atua no Cabaré dos Sonhos e integra o elenco do Palhaços sem Fronteiras. Criadora da cia Gardênia Criações e Criaturas, desenvolve há 12 anos a palhaça Gardênia.



Maria Laura Juez (Córdoba - ARGENTINA)

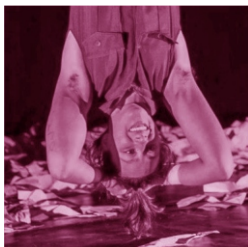
O estudo e o trabalho nas artes circenses começaram na Escola do Circo do Capão, na Chapada Diamantina (BA), durante os anos 2009 até 2013. Posteriormente, em 2014 e 2015, completou sua formação em Circo Integral na Escola de Artes Urbanas de Rosário, Argentina. E em 2018 graduou-se na Universidade Técnica em Dança Contemporânea, da Universidade Provincial de Córdoba. Na atualidade trabalha como professora de acrobacia de solo e composição cênica no circo contemporâneo, e faz parte da cia. La Fantom Circo.

SOBRE AUTORAS E AUTORES



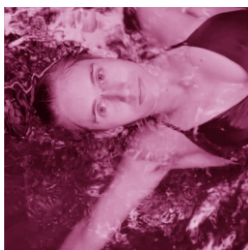
Marthinha Böker (Bahia - BRASIL)

Artista, pesquisadora e educadora em artes Circenses, sócia Fundadora da Companhia de Circo "Pétalas ao Vento", atuando nas áreas de Composição Coreográfica e Improvisação, produzindo e atuando em espetáculos que discutem gênero, desigualdade social e contextos de opressão. Licenciada em Dança, Estudante do mestrado profissional em Dança (UFBA), Propõe o Circo como uma tecnologia educacional, tendo promovido ações em comunidades e espaços de vulnerabilidade social. Tem experiência com Palhaçaria, arte educação com pessoas com deficiência, acrobacia aérea e acrobacia coletiva em solo.



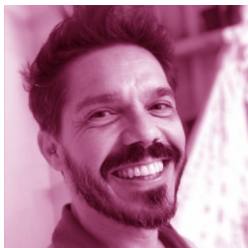
Noel Rosas (Montevideo - URUGUAI)

Creadora, investigadora, gestora y docente en artes escénicas con 14 años de recorrido profesional. Curiosa en el encuentro de circo, performance y danza. Desde 2014 gestiono Plataforma Clo en Uruguay promoviendo la creación, co-laboración y circulación de contenidos experimentales de circo y performance. Integro Colectivo Back to Back, nos preguntamos por la poética, estética y política del cuerpo en vinculación con otros cuerpos y medios tecnológicos para la escena. Gestora y co-curadora de Hablemos de Circo, espacio virtual para el diálogo y reflexión de las artes circenses en latinoamérica. Miembro fundadora de la Red de Artes Circenses de Uruguay, co-gestora de las Jornadas Nacionales de Reflexión sobre Circo y el Día Nacional de Circo. Investigo en la escena liminal y expandida, vinculando lo artístico con las inquietudes que emanan del tiempo y contexto donde se desarrollan. Desde 2016, me desempeño como directora artística y dramaturga en obras de circo contemporáneo. Integré durante siete años la Compañía Mermejitita Circus A.C en México. He circulado en destacadas salas y festivales con proyectos solistas y colectivos en Uruguay, México, Brasil, Argentina, Chile, Tenerife y Perú.



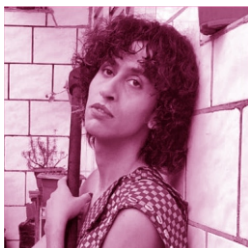
Priscila Fernandes (Santa Catarina - BRASIL)

Artista visual, circense e educadora de Florianópolis - SC. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na mesma instituição. Participou do Grupo de Formação em Circo - GForC (2018) da Circocan International School of Circus (Florianópolis - SC), e atualmente estuda no Instituto Nacional de artes do Circo - INAC, em Portugal. Suspensão capilar e cordalisa são suas especialidades.



Rodrigo Mallet Duprat (Goiás - BRASIL)

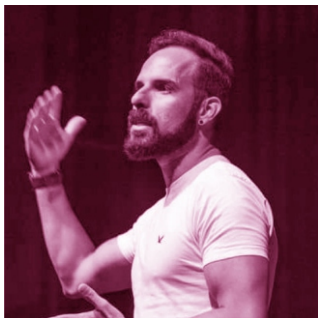
Acrobata, malabarista, palhaço, ator e diretor. Atualmente artista independente e criador da cia Bravata de circo e teatro (2020). Cofundador e artista da Cia Los Circo Los (2004-2019), com participação em festivais nacionais e internacionais e premiações de mérito artístico. Atualmente, está como coordenador e professor de Circo da Escola do Futuro do Estado de Goiás em Artes Basileu França – Goiânia/GO e diretor do Corpo Circense Basileu França. Possui Pós-Doutorado (2020), Doutorado (2014) e Mestrado (2007) em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, com Menção honrosa - Prêmio Capes de Teses 2015 e IV Prêmio da Asociación Científico-cultural de Investigación y Docência en Actividad Física y Deportes. É co-autor do livro "Artes Circenses no âmbito escolar" (2010), autor de diversos artigos e capítulos de livros, membro do Grupo de Pesquisa em Circo - CIRCUS/Unicamp e da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, além de desenvolver pesquisas nas áreas de: corpo, linguagem e arte; circo e teatro de rua; pedagogia do circo; formação do profissional circense; comicidade, mímica, acrobacia, malabarismo e equilíbrio.



Scher Dias (São Paulo - BRASIL)

Graduada em dança – licenciatura pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (iniciou em 2015 e se formou em 2019). Iniciou sua trajetória na licenciatura através de projeto Mais Educação (2011-2014) e no decorrer de sua trajetória acadêmica participou do PIBID – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (2016). Colaboradora em Coletivo Orbita desde 2018 e do evento Revirada Circense desde 2019 onde desenvolveu a oficina de "DRAMATURGIA DO MOVIMENTO URBANO – Possibilidades em criação para dança com malabares" e coordenou algumas apresentações artísticas na "Noite da Diversidade" para o mesmo evento. Atualmente desenvolve trabalhos artísticos através de sua rede social Instagram, intitulados como "Corpos em Chamas" oriunda de sua pesquisa feita como trabalho de conclusão de curso na época da universidade e também a "Variete da Diversidade Artística" onde reúne diversos artistas distintos das áreas da Circo/Dança/Música/Poesia/Teatro.

SOBRE O ORGANIZADOR



Diocélio Batista Barbosa

Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Gestão e Produção Cultural pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Licenciado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Técnico em Análise e Interpretação em Dramaturgia Circense pelo Centre National des Arts du Cirque (CNAC/França). Possui experiências nas artes como ator, palhaço, circense, encenador, dramaturgista, pesquisador, professor e produtor cultural. Desenvolveu trabalhos artísticos na Argentina, Chile, Portugal e França. Como pesquisador atuou em projetos como: O Circo na Escola (Probex/UFPB); Dramaturgia Circense (CNPq/UFPB); Bolsa de estágio doutoral PROPG/UFBA – parceria ECA-USP; Bolsas de pesquisa e criação circense (Funarte); Ayuda a experiências de criação em residência (Iberescena/Chile); Prêmio Funarte de Estímulo ao Circo (Funarte). Atuou como gerente de Circo do estado da Paraíba e da Escola Livre de Circo Djalma Buranhêm, ambas pela Funesc/PB. Atualmente é membro do GT Circo e Comicidade da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace). Artista e fundador da Trupe Arlequin de Circo Teatro. Formado pelo curso de capacitação técnica da Escola Nacional de Circo/Funarte/RJ. Coordena as atividades da produtora Arlequino Produções, pela qual idealizou o projeto Balaio Circense (atualmente na 5ª edição). Possui publicações em livros, periódicos e revistas.

E-mail: dioceliobbarbosa@gmail.com

