

Vanessa performing a Parada no Cabaré. Foto: CAS. 2014



CABARÉ

Para Surpresa e Deleite Geral da
Nação Internacional do Circo

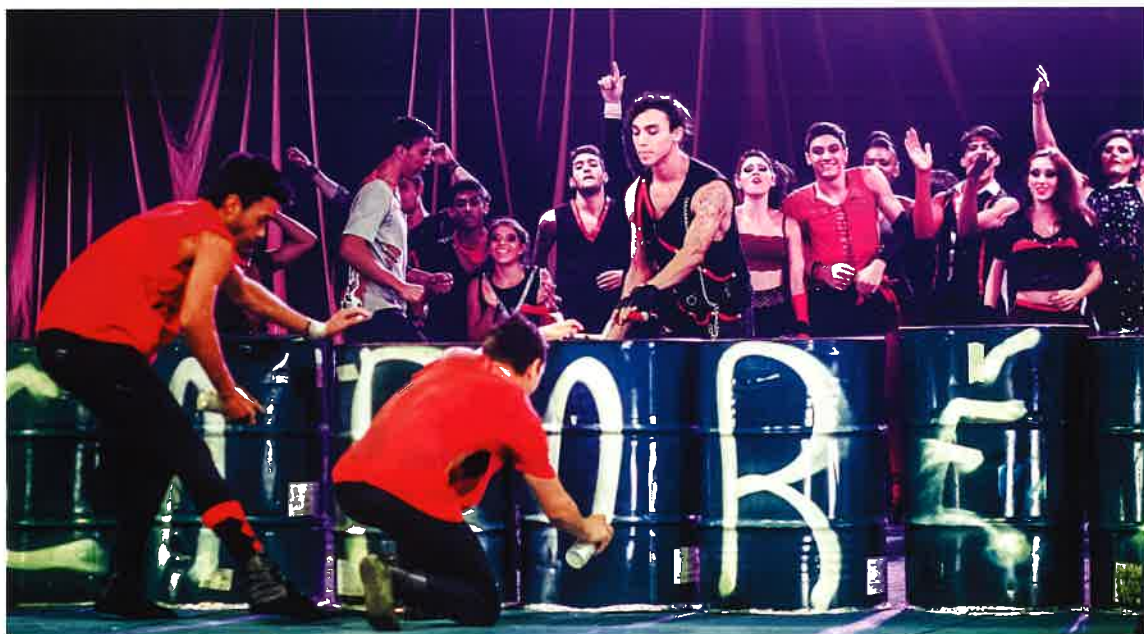
O espetáculo *CABARÉ* representou a ENC no 2º Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro (2014). Teve direção de Raquel Rache de Andrade e Guy Carrara, assistência de direção de Valérie Bordedebat e preparação técnica do corpo docente da Escola Nacional de Circo - Alex Machado, Alexandre Souto, Alexis Reyes Gonzalez, Angela Cerícola, Chicão, Edson Silva, Jamelão, Janaína Guerreiro, Juliana Berti, Latur Azevedo, Marcelinton Lima, Pirajá Bastos e Walter Carlo.

Este trabalho apresenta características muito interessantes para se pensar numa linguagem circense brasileira e contemporânea em termos de uso da multiespacialidade, múltiplos focos, justaposições, quebras constantes de climas, contrastes e ausência de narrador (mestre de pista), entre outros recursos.

O público reagiu de forma fantástica, a aceitação foi ampla e o sucesso enorme. Frente às adversidades do processo criativo superou todas as expectativas. O ambiente da lona de circo da ENC transformou-se num club noturno de cabaré. Tudo é festivo e sensual. O espetáculo ofereceu diferentes espaços e ambientes para o espectador ficar. A dança cumpriu um papel de destaque, aparece em vários momentos e de uma forma crucial ao conseguir unir o teatral ao movimento dentro de um ritmo. A trilha sonora original conseguiu expressar estados de espírito, sentimentos e emoções correspondentes a diferentes momentos. Também foi um dos principais meios para estabelecer contrastes, intensificar cenas e estabelecer climas. A música é presente praticamente o tempo todo. Sendo que o ROCK desempenha um papel central.

O espaço da plateia foi dividido em mesas cobertas com forros vermelhos e cadeiras em volta. No picadeiro, o que prevaleceu no espetáculo foi uma cenografia compacta e reduzida a um mínimo de elementos concretos: cortinas, tambores e plataformas. No caso dos tambores esse conjunto cenográfico teve como função primordial representar um meio físico, um objeto de uso concreto, um meio estético.

O elenco foi composto pelos seguintes alunos da Escola - Aisha Britto, Alice Tibery Rende, Alisson Almeida, Ana Júlia Moro, Andrea Satie Nohara, Artur Cacciolari, Arthur Marques, Carlos Petit, César Augusto de Paula, César Augusto Rodrigues, Ciro Ítalo, Daniele Costa Ferreira, Danilo Ribeiro, Demitri Manaf, Fabiano Souza,



Cena na parte final. Foto: Mídia Ninja. 2014. Rio de Janeiro.

Gabriel Martins, Gisela Portal, Jana Serrat, Kleber Lira, Letícia Ramos, Luiza Fernandes, Maria Clara Bathomarco, Maurício José da Silva, Rafael Alves, Raíssa Palheta, Rosângela Bandeira Leite, Samuel Oliveira, Sofy Pavón, Toño Marrache, Vanessa Lopes e Wallace Rhuan. Olavo Rocha Muniz era monitor de acrobacia de solo na disciplina do Souto.

João Franco foi o responsável pela iluminação, Karlla Tavares pelo figurino, Arturo Cussen pela trilha sonora, Creso Filho criou a coreografia. A produção e a assistência de produção foram respectivamente de Luana Lessa e Flávia Spinardi. Esta encenação franco-brasileira tendo a frente os diretores da Archaos, uma das importantes companhias francesas de circo contemporâneo teve o apoio da Funarte e do *Consulat Général de France* no Rio de Janeiro e do *Institut Français*.³⁰

Mesmo com a classificação de 16 anos, o espetáculo foi apresentado de 14 de maio, uma quarta-feira até o sábado, 17 de maio, às 22h na lona da Escola sempre com a casa cheia. Os ingressos foram gratuitos, bastava retirar uma hora antes do espetáculo no local. Cada pessoa teve direito a um ingresso, acompanhantes tiveram que entrar na fila também.

Processo Criativo

Raquel Rache, é ex-aluna formada na primeira turma da Escola. Fez carreira artística no exterior e é uma das fundadoras do Polo de Circo do Mediterrâneo, em Marselha, na França. No Brasil, em 2009, dirigiu dois espetáculos, um só com alunos da Escola e um em parceria com alunos de escolas circo associadas à Federação de Escolas de Circo da Europa (FEDEC). Eles se apresentaram em festivais europeus. Alguns alunos depois do trabalho também conseguiram montar suas próprias companhias que se apresentam em vários lugares do Brasil e no exterior.

Em outras oportunidades, Raquel e o Guy Carrara ministraram oficinas de criação de espetáculos circenses na ENC. Dessa forma, havia já constituída uma relação de muitos anos com a Escola. Nesse sentido, tinha plena confiança por parte da coordenação pedagógica e direção.

*“Quando houve essa proposta no ano passado de montar esse espetáculo a gente foi **super receptivo** e conversamos no melhor interesse dos alunos. Eu acredito que da montagem do espetáculo sempre **você tira várias lições** que por vezes no dia a dia de aulas e treinamentos você não tem uma dimensão exata do*



Época da formação de Raquel.
Reprodução da Internet. s/a. s/d.

³⁰ Fonte: Ficha Técnica Cabaré - Archaos / Escola Nacional de Circo (2014).

que é isso. Tem uma dificuldade nisso que é a gente sair da **nossa normalidade**. A normalidade da Escola Nacional de Circo é o treinamento técnico, repetição, algumas apresentações em dias de prova, dois espetáculos por ano. Então, você ter um **espetáculo novo** entre as atividades eu com certeza sabia que **seria complicado**. Mas eu também não poderia dizer não e tirar dos alunos **essa oportunidade** de participar desse projeto com uma **companhia importante na cena do circo no mundo**". (Carlos Vianna)

A Companhia Archaos passou por muitas transformações em sua trajetória, mas dificilmente deixará de ser reconhecida como uma das expoentes do movimento que sacudiu a poeira da linguagem circense mundial a partir dos anos 80. No final dessa década e início dos anos 90, leva a criação e a destruição da beleza explodindo coisas, cortando carros ao meio, fazendo malabarismo com motosserras e inspirando uma geração inteira. Nos seus espetáculos, já não havia outros animais além do homem. *Metal Clown* teve como tema o "descobrimento do Brasil", a vida nas ruas e a violência doméstica misturado com a linguagem usual da Archaos de choque, caos e contraste entre o amor e a violência. Outros espetáculos marcantes dessa época são *Chapiteau des Cordes*, *Bouinax BX91*.³¹

Já no ano seguinte da sua criação, foi reconhecida por seu trabalho precursor no Festival de Avignon. Depois disso vieram sucessivas premiações na Grã-Bretanha e na França. Archaos foi e é uma companhia extremamente ativa e inventiva que percorreu dezenas de países pelo mundo. Não podemos esquecer-nos de suas experimentações no Brasil, na Austrália, em Israel, no Canadá, na Itália, Espanha, Alemanha, Inglaterra, Irlanda, Holanda, Dinamarca, Suécia, Finlândia e Noruega.³²

Depois de um estrondoso sucesso em 1990 com o *Metal Clown* chegando a ficar em temporada no Clapham Common (Londres), em 1990, por três meses (!), a continuidade da turnê de 1991 encontrou sérias dificuldades financeiras após a lona ter sido destruída por vendavais em Tallaght, Dublin.³³ Isso, e uma série de diferenças artísticas, levou a um impasse na continuidade da Archaos. Assim, tudo indica que a partir de 1993 a companhia entra numa nova fase onde a cenografia e a abordagem artística estabelecem um diálogo mais rico e específico com as salas de concerto e espaços fechados.³⁴ Em 1997, Pierrot Bidon e a sua segunda esposa Ana Rache de Andrade (irmã da Raquel Rache) se instalam no Brasil e fundam o *Circo da Madrugada*.³⁵

Foi exatamente no ano 2000 que Raquel Rache de Andrade performer na Archaos desde 1988, torna-se codiretora ao lado de Guy Carrara. Em 2001, a companhia mudou-se para Marselha e criou o CREAC (*Centro Europeu de Pesquisa das Artes Circenses*). Este centro é um lugar aberto para encontros, debates, trocas, reflexões e ações para todos os artistas e companhias de circo. Funciona também como um laboratório de pesquisa permanente, sobretudo sobre o treinamento do ator do circo dra-

31 Apresentação completa do Bouinax BX 91, em Bristol - 18/7/91: <https://www.youtube.com/watch?v=m-HWjJtVVM>; o Metal Clown: <https://www.youtube.com/watch?v=haQ8ekMzs7o>

32 TAIT, Peta. *Circus bodies: cultural identity in aerial performance*. New York: Routledge, 2005.

33 PATRICK, Ian. *Archaos*. Paris: Éditions Albin Michel S.A. et Vue sur la ville, 1990.

34 CARRARA, Guy. *In Vitro. Ou la légende des clones*. Montpellier: L'Entretemps, 2009. 35 MALEVAL, Martine. *Archaos - Cirque de caractère*. Paris: Actes Sud/CNAC, 2010. 36 Ver: http://pole-cirque-mediterranee.com/?page_id=77

35 MALEVAL, Martine. *Archaos - Cirque de caractère*. Paris: Actes Sud/CNAC, 2010. 36 Ver: http://pole-cirque-mediterranee.com/?page_id=77

36 Ver: http://pole-cirque-mediterranee.com/?page_id=77

mático. Segundo a página na internet o CREAC “é um lugar criado por artistas para artistas”.³⁶ As companhias podem alugar o espaço por uma semana (por 20 euros), um mês (50 euros) ou até por um ano (130 euros). Há muita procura e a agenda vive cheia. Em 2012, o espaço Archaos – CREAC foi credenciado pelo Ministério da Cultura francês como o Pólo de Circo do Mediterrâneo. Desse modo, conseguem verbas e apoio para realizar a Bienal Internacional de Artes Circenses Provence Alpes Côte d’Azur em janeiro de 2016.

Em julho de 2016, durante a 2ª Edição da *Annual Internacional Professional Circus Award em Sochi* na Rússia, Raquel Rache de Andrade e Guy Carrara receberam o reconhecimento internacional com o prêmio de **melhores produtores de circo do mundo** com a programação do “Entre duas Bienais” em 2016 !

Entretanto, é impossível falar mesmo que um pouco da história da Archaos sem lembrar-se do papel crucial de Pierre Bidon na sua criação e trajetória nos anos loucos. Artista que já tinha trabalhado em muitos circos pelo mundo e foi um dos grandes diretores artísticos do circo contemporâneo.³⁷

Para ele:

*“Uma escola de circo **ideal** é uma escola naquela se pode aprender (além das técnicas do circo) todas outras **artes ao vivo** (dansa, commedia dell arte, teatro, musicas etc...) e também **outras técnicas** (escalada, moto trial, preestyle, skate...). Uma escola aberta ao exterior: Incontros com outros artistas, estágios, etc... Em breve a escola ideal farei uma escola naquele o aluno, invés de aprender a ser o **melhore** do mundo tecnicamente, **aprende a ser o mais humilde** e, sobretudo o mais **curioso**. Um grande artista e um artista que tem uma boa técnica e **muito curiosidade**. Quanto aos problemas econômicos do Brasil, eu não conhece uma escola de circo no mundo sem problemas econômicos, até Chalons e Montreal – so que eles são diferentes. A escola mais “rica” não é a escola que tem mais dinheiro, mas **a escola que sabe melhor administrar o dinheiro que ela tem**. Se pode fazer grandes coisas com pouco dinheiro, e nada com muito dinheiro! E veja bem, muitas vezes as criassãos artísticas sem dinheiro são mais **generosas** (no sentido artístico) que **as criassãos com dinheiro**. Esse não e dizer que não precisa de dinheiro. Ao contrario – precisa de administração e de generosidade. (Pierre Bidon)³⁸*

A partir de 1988, Bidon começou a dirigir outros trabalhos como por exemplo, a banda *U2, Circus of Horrors, IP Circus, Goulaj (Rússia), Circus Baobaol (África), Zinzin (Europa)* etc... Além de bandas de músicas, teatros, óperas, eventos, roteiros de filmagens e o Circo da Madrugada, no Brasil. Desligou-se do Circus Archaos em 1997. Morreu de câncer prematuramente aos 56 anos em março de 2010. Guy Carrara manteve-se firme no Archaos e juntamente com Raquel demonstrou ser ao longo dos anos um encenador de circo com uma linguagem cada vez mais inventiva e de grande plasticidade visual.

³⁶ Ver: http://pole-cirque-mediterranee.com/?page_id=77

³⁷ <http://en.wikipedia.org/wiki/Archaos>

³⁸ Trecho de entrevista transcrita literalmente de: FRANCIULLI, Flávio. Laboratório Acrobático: Adequação Circo / Teatro. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

Voltando ao Cabaré, isto é, o “*espetáculo novo*” de que fala Carlos Vianna. Em certo momento a montagem incomodou bastante os alunos que não estavam participando dela - por ter interferido em sua rotina de aulas, atenção dos professores, horários e espaços. Foi um pouco complicado principalmente pelo o uso do picadeiro, pois o espetáculo precisou usá-lo para ensaiar durante os dois turnos. Mas, a situação era tão dramática? Houve uma tentativa de equilibrar as coisas e com a montagem em andamento encontrar medidas de minimizar os possíveis danos no decorrer das atividades diárias?

*“A Escola tem algumas fragilidades no sentido do atendimento pedagógico, e eu acho que o Festival, em particular, está acentuando essas nossas fragilidades no atendimento. Dessa forma, tendo que 104 alunos fazem parte da Escola, acho que 30 estão participando do espetáculo, e outras 74 ficaram meio que **fragilizados** por um processo que **não foi planejado**. Eu acho sim que tem seu valor, **isso é inegável**, eu acho que a participação em festival que tem renome internacional, é sempre um festival internacional, mas acho que essas opções têm que ser feitas cuidadosamente, entendeu? De forma que a atividade do Festival, da participação com o espetáculo que é tão rica, essa possibilidade de criação, ela entrar **como um planejamento que engloba os outros alunos**, talvez até ali na acessoria técnica, na acessoria da própria direção, como eu falei. Entrando pelos outros setores, que também é formação. Acho que você aproveitar o Festival como escola para outras possibilidades teria sido uma opção - que a gente não soube fazer”. (Alexandre Santos)*

A visão exposta pelo Alexandre, na época presidente do Grêmio, era compartilhada por uma boa quantidade de alunos que não se sentiam alcançados por essa parceria pedagógica dentro Escola. A situação também era percebida assim por ex-alunos como Celso José:

*“Eu vi que a **grande parte** dos alunos que não foram selecionados para participar do espetáculo da Escola no Festival, ficaram **aqui a esmo**. Por que? Porque o festival chegou, fez uma parceria com a Escola pra fazer este espetáculo. Eu acho **isso uma maravilha!** Acho uma iniciativa muito legal, acho que isso tinha que acontecer sempre. Mas como o processo de criação se deu aqui dentro da Escola, ao meu ver, **atrapalhou a graduação e os bolsistas**. Por que quem não foi selecionado, quem não tinha um número parcialmente desenvolvido e que **ficou meio de lado**, ficou muitas vezes sem aula. Os **professores** que iam dar aulas para estas pessoas tinham que estar lá ensaiando os números que iam estar sendo feitos no espetáculo. E **pegaram o horário** para ensaiar o espetáculo no horário da formação, das aulas dessas pessoas”. (Celso)*

De fato, muitos falavam abertamente que era um projeto que potencializava uma minoria em detrimento da maioria. Reclamavam que seus professores não podiam dar suas aulas normalmente porque tinham que prestar assistência ao espetáculo,

isto é, dar uma atenção especial aos alunos que estavam montando números para a encenação.

Mas, o que quase ninguém sabia na época é que entre abril e maio de 2013, por volta de um ano antes da estreia, Raquel Rache já havia apresentado o projeto desse espetáculo para a coordenação pedagógica e direção da ENC. Desde o início, ele foi concebido para ser apresentado no Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro. A Escola ainda não estava no circuito e a diretora considerou importante trazer a montagem para a ENC. Quando e como surgiu a ideia do espetáculo CABARÉ? Como foi o processo de concepção/criação do espetáculo? Quem responde é a própria Raquel:

“Surgiu de um pedido do Junior Perim (um dos diretores do Festival), com o acordo do diretor da ENC. Ele queria que eu e Guy fizéssemos um cabaré diferente para cada dia do Festival. Vimos que era impossível, pois montar 10 espetáculos diferentes seria muito caro, inviável. Então escrevemos uma versão de 3 cabarés diferentes de 3 épocas diferentes. Quando foi chegando perto da data de ensaios e apresentações do Festival, Junior e Isabel nos disseram o orçamento disponível para o Cabaré então mudamos o roteiro, e fizemos uma miscelânea dos 3 cabarés. Ao mesmo tempo queríamos que o máximo de alunos aproveitassem dessa experiência”. (Raquel Rache)

Quando Raquel apresentou o projeto inicial para a ENC, era um projeto bem maior de realização não apenas de um, mas de três espetáculos com nove apresentações e uma apresentação final que seria uma montagem dos três espetáculos ao mesmo tempo.

A seguir, exponho de uma forma resumida alguns aspectos formais e assuntos dos três roteiros. Pensando na montagem efetivamente realizada é importante discutir os roteiros, até mesmo, para se perceber como a montagem (texto espetacular) é bem diferente de qualquer um dos roteiros escritos. É preciso distinguir com cuidado o que é da ordem das intenções ou das declarações dos roteiros e o que é o resultado artístico, o produto final entregue ao público.

O primeiro roteiro é sobre os anos 30. A cena é apresentada por Olga. Os números envolvem Parada de mão, Lira, Portagem coletiva e Duo de Trapézio em balanço. O cenário é composto por 15 mesas e 30 cadeiras. Segundo indicações claras, a ideia era “de incluir no discurso frases sobre as situações no mundo, na França e no Rio de Janeiro, numa tentativa de situar uma época”.³⁹ Isto é, frases sobre a crise de 29, a moda e a mudança na atitude das mulheres promovida por Coco Chanel, bem como, o nascimento do samba e o paralelo com Getúlio Vargas.

Em certos aspectos, a linguagem sugere uma mistura do legado glamouroso dos estilos de cabaret parisiense dos anos 20 e das agruras do pior e mais longo período de recessão econômica do século XX. Afinal, o capitalismo mundial nos anos 30 passou pela “Grande Depressão” detonada a partir da crise de 1929, com altíssimas taxas de desemprego, aumento da miséria, da subnutrição e da fome, quedas drásticas do PIB e na produção industrial, crescente fechamento de instituições bancárias,

39 RACHE, Raquel & CARRARA, Guy. Roteiro Cabaret. 2013. (bilingue – Francês/Português)

reduções salariais e de direitos trabalhistas. Para que não houvesse uma desvalorização excessiva, o governo brasileiro comprou e queimou toneladas de café. Mas, isso não impediu as inúmeras falências.

A estilista francesa de origem humilde, Coco Chanel, se tornou símbolo da mulher independente e bem-sucedida no séc. XX. Das significativas contribuições para uma transformação na moda feminina, é impossível não citar o conforto. Muitos consideram que Chanel libertou as mulheres dos trajes rígidos e desconfortáveis do século IX. A sua revolução envolveu também o corte de cabelo curto “Chanel”, o uso de calças e camisetas no dia a dia, inclusive, calças com modelagem bem solta e folgada. Quer dizer, ela mostrou que a mulher pode ser elegante sem ter cabelos compridos e usar saias e vestidos.

Getúlio Vargas foi presidente do Brasil em dois períodos. O primeiro período foi de 15 anos ininterruptos, de 1930 até 1945. No segundo período, em que foi eleito por voto direto, Getúlio governou por 03 anos e meio até quando se matou. Getúlio no poder, teve caráter centralizador e autoritário, principalmente no período do Estado Novo. Ele suprimiu a liberdade partidária, a independência entre os três poderes e o próprio federalismo existente no país. Vargas fechou o Congresso Nacional e criou o Tribunal de Segurança Nacional. Os prefeitos passaram a ser nomeados pelos governadores e esses, por sua vez, pelo presidente. Foi nessa época que o samba, até então marginal e perseguido, tornou-se a música “oficial” do país. A presença de calos na mão esquerda (fruto da prática do violão) podia levar um cidadão para a cadeia, acusado de vagabundagem e boemia. Mas, o samba passou a ser usado como propaganda da ideologia do Estado Novo (com a valorização do trabalho e da figura do operário, e o malandro, figura frequente dos sambas do período anterior, aparece regenerado, numa clara concordância com a ideologia do governo. Surge o samba exaltação..

O **segundo roteiro** aborda os anos 80. Tem como apresentador Cocouille e Bibite (partner do apresentador). Os números são de Icários, Tecido, Acrobacia com tonéis, e Malabares+ Aéreo. A cenografia é baseada em cinco escadas, sendo que quatro seriam montadas nos mastros da lona e uma independente no fundo do picadeiro. O figurino é baseado na cultura *punk*. A linguagem lembra bastante os velhos tempos da Archaos. Coucouille chega em cima de uma moto, dá um giro no picadeiro e só depois anuncia o cabaret 80. Em certo momento, Bibite volta com pernas de pau (uma está quebrada, ele está manco) e Coucouille vem atrás dele com uma serra elétrica e gritando o próximo número. Numa passagem mais adiante no roteiro, Coucouille volta com a cabeça /ou braço de Bibite. Bibite corre atrás dele buscando a cabeça/ou braço perdido e quando ele consegue recolar os dois anunciam o número surpresa. No final, Coucouille apresenta os artistas e todos vêm buscar o público para dançar um *rock*.

Sabe-se que na década de 1980, começou a surgir uma nova forma de cabaré. Uma nova geração de comediantes alternativos começou a difundir sua obra frente a um público reduzido, mas participante. O roteiro dá indicações de que no discurso dos apresentadores deveriam aparecer eventos fundamentais da história da década, como a Guerra fria, o papel de Reagan nos EUA e Thatcher na Inglaterra, o significado de François Mitterrand ter sido eleito o primeiro presidente socialista da França, entre outros.

Thatcher (teve três mandatos consecutivos) e Ronald Reagan (de 1981 a 1989) foram arautos no mundo Ocidental de um contexto internacional marcado pela polarização da Guerra Fria. Isto é, o período histórico (que teve seu início logo após

a Segunda Guerra Mundial - 1945 até a extinção da União Soviética - 1991) de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, competindo pela hegemonia política, econômica e militar no mundo. Ambos foram baluartes do pensamento liberal ultraconservador (neoliberalismo). Thatcher digladiou contra a intervenção estatal na economia, reduziu os gastos do governo, por meio de um modelo econômico de inúmeras privatizações. Ficou conhecida como Dama de Ferro, por sua ferrenha oposição ao socialismo.

A Doutrina Reagan (*“paz através da força”*) com uma política externa baseada em se contrapor à URSS, ajudou ostensiva e secretamente com dinheiro, agentes, armas e bombas, aos guerrilheiros e movimentos armados de direita em golpes militares e guerras civis em diversos países da África, Ásia e América Latina. Ronald Reagan foi o senhor das gafes. Confundiu Indonésia com Indochina, Afeganistão com Paquistão e disse que as árvores poluíam mais que os carros. Quando visitou Brasília, em 1982, fez um brinde ao povo da Bolívia. Os rivais aproveitavam seu passado de ator de faroeste para ridicularizá-lo como uma espécie de caubói inculto. Um quase idiota. Digo quase, porque nos governos dele, a burguesia ficou mais rica e poderosa ainda. Na sua cruzada anticomunista, diminuiu os impostos federais sobre as grandes fortunas e por outro lado, aumentou a taxa tributária e impostos para a população em geral. Em resumo, os dois governantes (Thatcher e Reagan) favoreceram um grave processo de concentração de renda e desigualdade social que repercute até hoje.

Mitterrand, primeiro presidente da república oriundo do partido Socialista, moveu-se durante um tempo em sentido contrário a Reagan e Thatcher. No seu governo, foi abolida a pena de morte na França, em 1981, criado o imposto sobre grandes fortunas, aprovadas as 39 horas semanais de trabalho e de uma quinta semana de férias pagas. Houve descentralização regional e a redução de 65 para 60 anos a idade legal para a aposentadoria. Também foram nacionalizados diversos setores da economia, ampliado o controle estatal do setor financeiro, bem como, realizado aumento dos salários e pensões dos trabalhadores.

O **terceiro roteiro** é sobre os anos 2000. Yvan é o apresentador. Ele chega do topo da lona em cima do mastro e mostra uma sequência de movimentos ao mesmo tempo em que anuncia o início do espetáculo. Ele continua a falar até que seus gestos diminuem e ele sobe por uma corda até o topo da lona. Este apresentador é bem diferente da figura do Mestre de pista que estamos acostumados. Em outro momento, Yvan está sentado numa cadeira suspensa e bebe e come tranquilamente, quando a luz o ilumina. Então ele desce (esta suspenso em um motor) e ao mesmo tempo ele anuncia o próximo numero de manipulação de objetos.

No discurso do apresentador chamado Yvan, aparecem fenômenos históricos como a globalização, a transformação da Europa com a chegada do Euro e a formação do bloco, atualmente com 27 países.

Embora, os pesquisadores ainda não tenham chegado a um consenso sobre o conceito de globalização, é fato que em termos gerais, ela aumentou a desigualdade e a pobreza no mundo. Tem significado também um processo de expansão da cultura ocidental e do sistema capitalista sobre os demais modos de vida e de produção. Apesar das contradições entre os pesquisadores, há certo acordo de que globalização aumentou os riscos globais de transações financeiras e a rapidez com que as epidemias se alastram a todos os pontos do globo. Quase todos apontam a perda de parte da soberania dos Estados nacionais.

A globalização tornou a “Aldeia Global” de McLuhan algo palpável. Isto é, uma

aldeia onde a rede de conexões deixam as distâncias cada vez mais curtas, facilitando as relações culturais e as inovações se propagarem entre países e continentes com acesso bem mais amplo à informação e aos bens (para quem pode pagar). Por outro lado, problemas como o aquecimento do planeta, a destruição da camada de ozônio e a poluição atmosférica, não distinguem fronteiras, podendo originar-se em um país e afetar países vizinhos ou até mesmo distantes. Assim, o processo em curso tem propiciado lidar de uma maneira mais eficiente com estes problemas transnacionais, ou seja, que ultrapassam as fronteiras dos Estados.

Dentro deste processo econômico, muitos países se juntaram e formaram blocos econômicos, cujo objetivo principal é aumentar as relações comerciais entre os membros. Neste contexto, surgiram a União Europeia, o Mercosul, a Comecom, o NAFTA, o Pacto Andino e a Apec. A União Europeia é o maior bloco econômico do mundo, conhecido pela livre circulação de bens, pessoas e mercadorias e pela adoção de uma moeda única: o euro. A origem remonta a fevereiro de 1992, mas sua criação esteve intimamente ligada a processos anteriores de criação de um grande bloco econômico europeu.

A EU (União Europeia) atua através de um sistema de instituições supranacionais independentes e de decisões intergovernamentais negociadas entre os Estados-membros (Comissão Europeia, o Conselho Europeu, o Tribunal de Justiça da União Europeia e o Banco Central Europeu). A União Europeia instituiu um mercado comum através de um sistema padronizado de leis aplicáveis a todos os Estados-membros.

A partir de 2002 o Euro foi colocado em circulação, porém, alguns países, como Dinamarca e Inglaterra, preferiram manter suas moedas nacionais, outros foram adotando o euro de forma gradativa. O euro demonstrou um rápido crescimento e passou a ser um grande rival do dólar, que, no entanto, continua a ser a principal moeda utilizada em políticas financeiras internacionais.

Os **três roteiros** mostram temas que transcendem o âmbito pessoal e a abordagem psicológica. Temas sociais, econômicos, culturais com base em décadas (30, 80, 2000). O tempo estabelece o recorte e a estrutura. Buscam comunicar o conteúdo. Muito é só indicado, sugerido. O picadeiro é praticamente vazio. Por exemplo, no Cabaré 2000, há apenas um mastro central que todos os números usariam como apoio.

Através de cenas e ações inusitadas os roteiros fazem bastante uso da imaginação até mesmo como uma capacidade alargada para o espectador pensar, para encontrar soluções inteligentes para os problemas estéticos, para adivinhar o sentido de questões e fatos não muito evidentes. Através do uso da imaginação, os roteiros captam o essencial e o reúnem de uma forma inteligível até mesmo o sentido profundo e invisível de algumas situações.

Considerados em conjunto os roteiros apresentam uma perspectiva temporal bastante ampla, quase não tem limite. Reúnem muitas histórias e conciliam gêneros que na aparência se repelem. As narrativas agem também por meio de argumentos, aguçam o espírito crítico ao apreenderem longo itinerário cronológico.

Analisados individualmente ou em conjunto mostram o mundo em transformação. Vibram no mesmo diapasão da vida. Significam busca de novos processos. Ao invés de uma cena em função da outra e de uma progressão de acontecer retilíneo, apresenta-se na maioria das vezes, cada cena por si numa construção curvilínea ou por saltos.

Todos os roteiros são referentes a **cabarés** em diferentes tempos. Acontecem em instalações específicas, unem revista e variedade e têm na música (em seus vários gêneros) um forte apoio estrutural. Fazem uso de algumas técnicas épicas tradicionais

como apresentadores/narradores, alocações dirigidas ao público e comentários das mais variadas espécies, a própria estrutura (composta por cenas independentes e não contínuas), o desejo de não apresentar apenas reações inter-humanas individuais, mas também a história mais ampla, as forças em disputa. Isto é apostar na arte como conhecimento e ação transformadora. Não só como diversão e entretenimento.

O termo “cabaré” pode ser entendido como **o local**, a casa de espetáculos, normalmente de funcionamento noturno, que coloca no mesmo espaço/tempo possibilidades que geralmente acontecem de forma isolada. Nesse sentido, é onde se pode beber, dançar, fazer refeições, ver shows, números, entre outros. Nesta acepção tem sua origem no espanhol (*cabaretta* ou casa de diversões). Posteriormente, foi incorporada pelo francês (*cabaret* ou *taverna*). Casas noturnas como estas se espalharam por vários países europeus na primeira metade do século XX, como Rússia, Alemanha, Suíça, França, entre outros. Na Belle Époque parisiense seus shows com mulheres e travestis em apresentações sensuais faziam deles lugares frequentadíssimos.

O mais radical e inovador desses lugares foi o *Cabaret Voltaire*, em Zurique (1916-1917), onde Hans Arp e Tristan Tzara deram os primeiros passos do dadaísmo, que não demoraria a expandir-se como um movimento artístico independente. Após a Primeira Guerra-Mundial, os cabarés alemães, especialmente em Berlim, tornaram-se mais políticos, solo fértil para a dissidência e para a sátira.⁴⁰

Apesar das diferenças de propostas dos vários lugares e das diversas tradições (em alguns, por exemplo, as pessoas não se sentavam para que se comportasse mais pessoas e para que o público pudesse dançar) eles tinham em comum ser um espaço para algo mais libertário e inconformista. Não raro estiveram envolvidos em escândalos.

No Brasil, o termo “cabaré” também é usado para denominar locais onde ocorre a prostituição como zonas de meretrício, bordéis, prostíbulos, puteiros, entre outros. Além disso, segundo Ermínia Silva “na região Nordeste do Brasil, é comum toldos serem armados, como circos itinerantes, mas seus espetáculos se resumem a exibições de mulheres realizando striptease, por exemplo, sendo denominados cabarés”.⁴¹

Ainda de acordo com a pesquisadora, “há certo senso comum de definir cabaré como um espetáculo que inclui canções e cenas cômicas, apresentado por um mestre-de-cerimônias, que se desenvolve, geralmente, em um local de dimensões reduzidas, como um clube ou um café, no qual durante a representação se janta ou se bebem bebidas alcoólicas”.⁴² No entanto, como a própria autora reconhece, existe sob o termo “cabaré” uma grande multiplicidade e diversidade de significados em relação ao seu contexto histórico e geográfico. Mas, a definição é bem interessante porque traz outros elementos sobre a forma artística dos cabarés, a variedade de canções, a figura do apresentador, entre outros.

Assim, além do sentido que vincula o termo cabaré a um espaço há também o sentido de **uma linguagem cênica**, uma forma de conduzir o espetáculo cuja coesão era mantida geralmente por um mestre de cerimônias e a exploração das relações entre vida e arte, entre outros aspectos. É nessa acepção que percebo o espetáculo da Archaos.

Na Europa, pude assistir ao cabaré *The Hole*, na efervescente cidade de Sevilha.

40 Ver: The Cambridge Guide to World Theatre, 1988.

41 SILVA, Ermínia – “Histórias do aqui e agora - cabaré e a teatralidade circense”. In: www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/5213/3763

42 Idem.

A capital da histórica e musical Andaluzia. O espetáculo foi conduzido com maestria e muita graça pela performer *Terremoto de Alcorcón*. Encenação com um primoroso trabalho de iluminação em interação com o cenário composto de escadas laterais, uma plataforma em segundo plano e uma enorme boca no centro do picadeiro. Esta companhia valenciana de circo começou suas viagens *The Hole* em 2011. Quando chegou a Sevilha para a temporada já tinha conseguido alcançar mais de 700.000 espectadores nas outras diversas cidades espanholas por onde tinha passado. O que mostra como o gênero cabaré está bastante vivo e atuante em várias regiões.

Todavia, falando especificamente do espetáculo montado e apresentado no Festival é importante indicar que ele surge em grande parte como *uma síntese* dialética de ideias dos três roteiros e concepções específicas, como não ter a figura do apresentador. Nessa perspectiva, do primeiro roteiro sobre os anos 30, veio a concepção cenográfica baseada em mesas e cadeiras onde fica a plateia e os números de Parada de mão, Lira, Portagem coletiva e Duo de Trapézio em balanço. Do segundo roteiro, os *bouinax* (vestidos com mangas anos 70 e saias feitas com luvas amarelas de faxina), os números de Icários, Tecido, Acrobacia com tonéis e o figurino baseado na cultura punk. Do terceiro roteiro, vieram os números de Aéreo, Manipulação de objetos, Pole dance (Mastro pendular), Mastro chinês e todos agradecerem com uma coreografia no final.

Lendo os roteiros nota-se que envolveriam um elenco muito maior e uma série bem mais diversificada de atividades. Seria uma ação para envolver a Escola toda, com todos os alunos e professores participando. Mas, infelizmente (como acontece principalmente na área das artes e cultura), a realidade econômica posteriormente trouxe a necessidade de diminuir para uma só montagem, o que por sua vez reduziu drasticamente a quantidade números circenses e consequentemente, o número de alunos participantes. Então, já no final do ano de 2013, entre novembro e dezembro, estavam cientes que precisariam fazer uma seleção bem maior para ver o que efetivamente iria entrar no espetáculo:

“A gente ainda não tinha clareza dos números que iriam entrar e a gente já tinha feito até algumas reuniões com os alunos pra dar um pé da situação. Já havia feito várias reuniões de trabalho com os professores explicando o que é que era o espetáculo. Porque o espetáculo já veio com um roteiro pronto e com uma necessidade de números. Então, a orientação foi pra que a gente formasse esses números pro espetáculo. Alguns números foram desenvolvidos pra esse espetáculo, especificamente durante as aulas”. (Carlos)

Estas informações mostram que foi um projeto que tinha um diálogo com interfaces e foi elaborado para envolver, aglutinar, somar e não para isolar ou dividir. Era uma ação artística, pedagógica e cultural. A Raquel fazia sempre questão em todas as reuniões de estar com todos os professores da Escola e com a equipe pedagógica presentes. Então, foi um projeto compartilhado, discutido num processo que abarcou grande parte do corpo docente.

Sobre o processo criativo é importante ver como trabalham com o roteiro na perspectiva de um ponto de referência que estabelece conexões entre todos os elementos do espetáculo em sua totalidade:

*“escrevemos **um roteiro** antes e é em cima desse roteiro que vêm as modificações, ideias e contribuições. Partimos de algo preestabelecido e depois **deixamos livre** à imaginação. Mas é no confronto de ideias e universos diferentes que avançamos, do caos nasce a criação, na **dialética dos contrários** que deixamos fluir algo que foge ao nosso controle e que formará a totalidade do espetáculo. Mas, para isso é preciso ter muitos **anos de experiência**”.* (Raquel)

Apesar da existência do roteiro, Raquel e Guy não apresentaram o projeto de um espetáculo pronto e acabado, mas antes, uma montagem para ser criada em parceria. A Raquel pareceu muito cuidadosa nesse sentido. A figura da dialética implica saber que o conflito e a contradição são partes inerentes do processo. Mais do que tese, antítese e síntese. É uma postura de busca da totalidade em que tudo se relaciona e nada pode ser compreendido de forma isolada. Prevalece uma visão aberta à dúvida e ao devir.

Mas, sobre o processo é importante trazer algumas ações realizadas ao longo do tempo. Assim, foi numa segunda-feira, 25 de novembro de 2013, que a Raquel, esteve inicialmente conhecendo o trabalho técnico e artístico dos alunos selecionados com a colaboração dos respectivos professores.

Em dez de abril de 2014, aconteceu a primeira apresentação pública do processo. Por volta das onze horas da manhã. Dia quente, lona mais quente ainda. Raquel anda de um lado para o outro. Nota-se que os alunos ainda não acreditam muito nos seus papéis ficcionais. Falta a fé cênica. Ainda não desenvolveram ações físicas, marcações. Estão meio perdidos.

Nos ensaios e nesse dia quem operou a trilha sonora foi o Carlos Vianna. Apareceram alguns “buracos” como na marcação da entrada da Bicicleta. Ela deveria coincidir com uma música mais pesada e rock. Demorou um pouco e o volume do som estava muito baixo nesse momento. A entrada da Lira também foi lenta por não terem afinado a altura antes. Os últimos movimentos do número de Lira ainda estavam muito sujos e indecisos. Não tinham definido o final. No momento da dança em que as meninas são trazidas em segunda altura ainda faltava intenção nas ações. A coreografia estava completamente fora de sincronia.

Como o novo Quadrante coreano ainda não estava montado passaram apenas as marcações de balanços, saltos e movimentos de cima de uma plataforma de menos de dois metros de altura. Houve atraso na montagem da pirâmide dos tambores após o número de Quadrante e antes de entrar o número de Mastro pendular. Novamente um atraso para iniciarem o Quarteto de claves. O número do Mastro chinês começou no tempo. Silva fez várias brincadeiras enquanto Alice parava de mão em um tonel próximo aos espectadores. No final, ela sorriu. Ele disse: *“Alice no País do Circo”*. Os meninos que projetavam o foco de luz nos paradistas ainda estavam em dúvida para onde ir depois que eles saíssem. Perguntaram a Valérie. Nesta cena foi colocada a música que era do fim, pois, a trilha sonora ainda não estava inteiramente composta e gravada. Em seguida, o Doble trapézio também demorou a começar. A sonoplastia atrasou.

Sem o uso da luz como foco narrativo o espectador se perdia muito na apresentação durante o dia. Desconcentrava. Mas, já foi interessante ver essa linguagem narrativa de não esperar um número terminar completamente para começar o outro. Há uma

simultaneidade que é muito fascinante.

Enquanto a apresentação se desenrolava Raquel e Valérie davam instruções e orientações para o elenco sobre ritmo, andamento e marcações. Faziam comentários como “*eu não tô me sentindo num cabaré*”, “*é uma coisa mais urbana*”, “*ainda estão meio perdidos*”. A partitura com os tambores também não estava muito definida. Movimentos dispersos. A música do número do duo acrobático foi a mesma da primeira dança coletiva. Petit e César Augusto não conseguiram fazer o mortal atrás para o ombro partindo do chão.

As quatro caixas de som ficaram de um único lado do picadeiro numa plataforma elevada usada para números de arame alto. Foram feitos testes com algumas luzes mesmo estando de dia. Estavam presentes na plateia professores como Ângela, Walter Carlo, Alex Machado, Edson Silva e Alby Ramos. Alunos como Thaígor, Ayla e ex-alunos como Bruno Carneiro. Depois foram chegando várias outras pessoas.

Dos professores, o Papito (Alexis Reyes) pareceu o mais envolvido em todo o processo desde a montagem até a apresentação. Latur também ajudou no trapézio de balanço. Assim que terminou a apresentação do processo, Raquel pediu para os membros do elenco e equipe sentassem na borda do picadeiro. Chamou e apresentou o Júnior Perim, coordenador geral do Festival, depois o Marcos Teixeira. Comentaram aspectos da apresentação e do Festival.

Importante notar que a escolha dos números/modalidades que seriam mostrados em cena, foi da seguinte maneira. Alguns números foram mostrados para a Raquel e Valérie, outros números, Raquel e Guy tinham combinado com os professores no ano anterior para que eles preparassem em cima dos roteiros dos três cabarés e outros foram uma surpresa ou foram montados no ultimo momento. Alguns professores foram importantíssimos nesse processo.

Os exercícios contribuíram para que os alunos expressassem de uma forma mais satisfatória os movimentos, truques e o que deveriam apresentar em cena. Ajudaram a desenvolver a visibilidade dos corpos e rostos, a confiança de picadeiro, a construção de gestos, a concentração capaz de fazer com que doassem aos eventos imaginários de cena o mesmo nível de envolvimento inabalável, bloqueando as distrações, uma postura de picadeiro, a energia e expressão, enfim, auxiliaram a aprimorar as habilidades de atuação.

Frente às evidências apresentadas pelos participantes tudo indica que a maioria dos exercícios e ensaios constituíram-se em um recurso de eficácia comprovada no que se refere ao aprendizado de vários procedimentos necessários ao bom desempenho do elenco em cena.

Dando um salto de vários dias, mais especificamente na estreia, isto é, em 14/05, por volta das sete horas da noite, ainda há muito trabalho para fazer como instalar os pontos com cabos de aço onde ficariam os aparelhos aéreos como Tecido, Rede e Lira. Olavo, Demitri e César Rodrigues ajudam no trabalho técnico de afinação dos pontos de ancoragem para os aéreos. Eles que sustentam e descem o técnico do festival que está fazendo o trabalho nas alturas. Trabalho de afinação das luzes, melhorando o ângulo ou a posição. Samuel coloca calços em alguns dos tonéis que ficam ao pé do mastro chinês. Outros estão bastante envolvidos em posicionar os diversos tonéis azuis nas marcações anteriormente definidas. Outros da produção estão ocupados em colocar os forros nas mesas. As cadeiras tem espuma no assento e no encosto. Foram limpas durante a tarde pelas funcionárias da ENC.

Samuel e Carlos Petit sobem nos mastros frontais da lona para colocar a enorme cortina que é usada no início do espetáculo. Algumas duplas passam o básico de seus números. Depois há uma passagem coletiva do número de dança do final, ensaiam a sequencia dos agradecimentos.

O pessoal antes da apresentação além de fazer a maquiagem, vestir o figurino, aquecer, alongar, também fazia um lanche e tomava água. Havia uma mesa no camarim com uma cesta de maçãs, pães e suco de laranja para os artistas. Um clima alegre predominava neste ambiente, as pessoas faziam brincadeiras umas com as outras. A figurinista Kar La realizava os últimos acertos e retoques em figurinos já nos corpos de alguns artistas.

Mas, quais foram as principais dificuldades encontradas no processo?

“O tempo, o atraso do dinheiro, a equipe técnica. Tive muito pouco tempo pra trabalhar com tantos alunos, não pude dar a atenção e profundidade que eu gostaria de ter dado, mas ao mesmo tempo a vida artística é assim, nunca temos as condições ideais para criar. O atraso do dinheiro foi uma pancada no início, mas levantei a cabeça pedi dinheiro emprestado e fui em frente. A equipe técnica era muito complicada... fui abandonando sonhos no meio do caminho”.(Raquel)

Nem tudo são flores, mesmo na primavera. Apesar do planejamento e pesquisas, a realidade de escassez e dificuldade em receber os recursos reduziu muitos aspectos da proposta inicial evidenciando a necessidade da criação de um novo espetáculo na medida do *(im) possível*. Contudo, como pontua Raquel, é necessário saber enfrentar as adversidades e ir em frente.



Últimas passagens das movimentações. Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

A Apresentação do Espetáculo

O espetáculo se inicia com Aisha e Maria Clara escalando o mastro frontal do lado esquerdo. Samuel escala o mastro do lado direito. A iluminação vinda de baixo das estruturas treliçadas somada à música sedutora já de cara compõem uma cena distinta do que se é visto geralmente no Brasil. Os performers vão subindo lentamente, alternando movimentos para fora e para os mastros. As saias brancas feitas de camadas sobrepostas de filó refletindo a luz contrastam com a escuridão em volta. Eles sobem até o fim e a luz se apaga.

Quase ao mesmo tempo, na parte traseira do picadeiro uma luz em resistência vai subindo lentamente. É um vermelho escuro que ilumina Vanessa que faz movimentos ondulantes com os braços e depois com todo o corpo. De seu lado direito estão Jana, Demitri e Olavo e do lado esquerdo estão Alisson e Ciro sentados em tambores. A música muda e a luz também. Agora são sussurros envoltos em acordes com efeitos de chorus. A luz é roxa e vem do outro lado do picadeiro. Vanessa fica de costas e tira um dos lenços a plateia aplaude e assovia. Ela tenta subir na bengala usando o impulso e com as pernas carpadas afastadas, mas, só consegue na terceira tentativa. Normalmente, ela faria isto de olhos fechados, mas está nervosa e sentindo a pressão da estreia.



Vanessa no número de Parada de Mãos. Foto: Cláudio. Rio, 2014.

Depois de subir, junta as pernas em cima, faz a figura do quatro, faz o sapinho, a Parada para uma das laterais, cruza as pernas e imita uma caminhada com as pernas e pés, vai depois para a outra lateral, faz a caminhada novamente e desce do aparelho.

Dança graciosamente com movimentos sutis, coloca um dos pés sobre o taquinho da bengala, depois as mãos e sobe com o impulso na posição carpada afastada sem títubear, junta as pernas, caminha e vai para a Parada lateral direita e tira uma das mãos. O público aplaude. Ela então faz a mesma coisa do lado esquerdo. As pernas estão bem afastadas uma da outra. Ela cruza as pernas e fica equilibrando só na mão direita. Algumas pessoas aplaudem.

Essa posição era a deixa para Olavo e Demitri cada um de um lado carregarem Jana para o outro lado do picadeiro. O trio começa a se movimentar. A cena é de um triângulo amoroso cheio de idas e vindas, seduções, intrigas e tensões. Jana faz uma estrela por entre os braços de Demitri, depois é a vez de Olavo levantá-la por sobre a cabeça segurando em suas cristas ilíacas enquanto ela abre os braços na figura conhecida como avião. Depois ele transfere Jana para a sua mão direita segurando ela no lado esquerdo do quadril. Ela ajuda no equilíbrio apoiando com a mão no ombro dele. Em seguida ele a lança um pouco pra cima e a recebe deitada nos braços. Ela desce, faz alguns movimentos de dança e depois sobe para o pé mão com meio giro usando o impulso da estafa feita por Olavo. Ele anda com ela e depois ela pula de suas mãos nos braços de Demitri. Fazem o balanço. Primeiro ela fica em pé e depois faz um mortal para frente pousando sentada nos braços dos dois. Em seguida sobe na cadeirinha da canastilha a partir da barriga. Faz um mortal pousando em pé. Desequilibra-se um pouco.

Enquanto os três vão saindo, Alisson e Ciro sobem nos seus aparelhos aéreos. A música ainda é a mesma. Ciro faz o desenho de uma estrela com seu tecido vermelho. Alisson faz um espacate lateral na rede. Enfim, seria demasiado longo ficar descrevendo aqui todos os números. Este início é somente para termos uma ideia da riqueza de detalhes que compõem essa arte tão completa, versátil e rica que é a arte circense.

Quebrando com este clima onírico e até mesmo psicodélico entram Tonho fazendo acrobacias free style na bicicleta, Rafael e Sid (Danilo) fazendo passes de claves e César e Gisela na lira. A música agora é um rock com guitarras distorcidas e uma influência do estilo punk. Eles apresentam seus truques da seguinte maneira: Tonho passa pela frente do picadeiro (plano baixo), faz algumas manobras e depois sobe para um tablado mais ao fundo, onde continua realizando suas peripécias. Os malabaristas ocupam a frente do picadeiro e executam seus diversos tipos de câmbios de claves. O duo de Lira espera um pouco e começa a subir no aparelho. Assim que eles saem fazem diversas portagens e pranchas.



Número de Lira em Duo (Gisela na prancha). Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

Depois entra Samuel com sua Bola de cristal fazendo contato. Aisha e Maria Clara entram em cena, colocam faixas pretas nos punhos e vão atrás de Samuel. O número de Lira recomeça em sincronia com outro rock n'roll. O ponto alto do número são os giros da dupla na Lira. O público responde com gritos e assovios. Os giros coincidem com um solo de bateria nos tontons.

Mais uma quebra com o início da música numa levada rock e um número de dança. O figurino para alguns foi hilário. Os rapazes tem uma luva amarela no topo da cabeça e as moças usam várias luvas sobrepostas como minissaias. República das bananas?



Os dançarinos/ portôs. Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

Para o Cabaré, as perneiras verdes, as saias feitas de luvas amarelas com enchiamentos de espuma foram feitas pela Karl La, a figurinista do espetáculo. Raquel doou sua coleção de meias americanas para as meninas do elenco fazerem suas blusas. Quase todo o figurino foi feito a partir de roupas dos participantes que foram customizadas por Karl La Tavares (*Vedete encapuzadx na empresa Viemos do Egyto*).

Algo fundamental na definição do figurino foi ele não dificultar a movimentação, atrapalhar a visibilidade. A concepção dos figurinos veio da direção do espetáculo. Eles foram feitos coletivamente, customizados sob a orientação da figurinista. Com a escassez de verbas não tiveram muitas opções para a escolha dos materiais. A escolha das cores delimitou campos bem diferentes. Em um grupo predominou o vermelho e o preto e no outro grupo o verde e amarelo. Os figurinos dialogaram com a proposta geral da direção do espetáculo na medida em que tinham uma forte dose de espontaneidade, estranhamento e ironia.

Ana Júlia, Letícia, Luiza, Rosângela, Andrea, Dani, Rayssa e Alice dançam em cima dos tambores azuis, mandam beijinhos e vão descendo aos poucos em direção ao público, depois é a vez do Artur Caciolari, do Kleber, do Demitri, do Wallace, do César Augusto (José Culito), do Olavo, do Fabiano e do Artur Marques fazerem sincronizadamente um mortal para trás no último e mais baixo degrau de tambor es de

metal. A dança continua animada. Formam-se três grupos que se apresentam alternadamente. Todos sentam nos degraus dos tambores e fazem os mesmos movimentos alternados com palmas. Eles olham diretamente para as pessoas da plateia. Sorriem.

Entram Rafael, Sid (Danilo) e Tonho que faz o seu solo de Bike ao som do mesmo rock que serviu para a participação deles antes. Tonho desce para o nível do público e faz diversos truques neste plano conseguindo vários aplausos. No picadeiro é o Trio de Dândis feito por Gabriel, Sid e Rafael que arranca risos através de suas acrobacias e golpes de luta. De repente, o foco narrativo desloca-se para fora do picadeiro. A luz branca estabelece recortes na escuridão da lona. O número de Mastro Coreano feito por Sofy Pavón como volante e Olavo Rocha como portô foi um dos pontos altos do espetáculo. A música é lenta. Um solo suave de clarinete repete um leitmotiv entrecortado por gemidos femininos. Os truques variam entre piruetas e mortais. No final tentaram um mortal saindo da pegada nos pés da volante, mas escorregou no final e Sofy caiu nos colchões. Tentaram de novo e com as vibrações positivas e gritos de apoio do público conseguiram realizar o truque com precisão e beleza.

Mais adiante fazem mortal com pirueta e um mortal e meio (540). Os aplausos no final foram longos e intensos. Nesse momento, vários participantes vindos do espaço do público sobem no picadeiro gritando e batendo nos tambores. Depois montam uma pirâmide empilhando eles. Lá de cima é que o Sid (Danilo) faz o vértice de uma formação em “V” de passe de claves com o Toño e o Rafael em baixo. No caso, o Sid faz a alimentação do jogo com seus companheiros. Entra o Gabriel para participar do jogo. Ele joga uma clave tão alta que o Sid ao tentar pegá-la simula estar caindo de cima dos tambores. É um instante em que muitos deram risadas.



Aisha no Mastro Pendular.
Foto: Mídia Ninja. Rio de Janeiro. 2014

A “queda” é a deixa para entrarem em cena Aisha no Mastro pendular, Maria Clara na dança contemporânea e no Mastro pendular e Samuel fazendo malabarismo de contato. A vibração pulsante da música aliada a dinâmica da movimentação estabelecida fizeram deste número um dos momentos mais marcantes deste espetáculo. A leveza, a técnica e a presença cênica de Aisha e Maria Clara e a comicidade natural de Samuel empolgaram muitas pessoas da plateia.

O próximo número também acontece fora do picadeiro. Samuel inicia com uma dança pessoal envolvendo a Bola de contato até que sobe no Mastro chinês. O ritmo dessa música é bastante quebrado e predominantemente percussivo. Samuel apresenta uma sequência com uma linguagem bem própria e pessoal. Tem algo de poético.

Assim que ele senta no tambor e abaixa a cabeça entre as pernas muda-se o foco de luz para Vanessa, Letícia, Alisson, Andrea e Alice que vem do picadeiro em direção ao espaço do público sendo iluminados por refletores carregados por colegas de montagem. Após dançarem fazem paradas de mãos nos tambores (tonéis de 200 litros da cor azul) que estão posicionados em diversas partes.

Trapézio duo em balanço com Maria Clara e Aisha desenvolvendo várias figuras e portagens. No chão Samuel faz movimentos com dois malabares chamados Buugengs. São giros e manipulações que em alguns momentos criam uma ilusão de ótica conhecida como caleidoscópio. Mais uma vez predomina na composição da cena ações em mais de um espaço ocorrendo simultaneamente e cabendo ao público escolher qual deseja prestar mais atenção.

Ao som do bom e velho *rock n'roll* entram Danilo (Sid) e Rafael para roubar os *Buugengs* do Samuel e ele sair correndo atrás deles para as coxias. Em seguida voltam com um tecido preto e derrubam a pirâmide de tambores. Entram vários membros do elenco fazendo acrobacias de solo em volta, ao lado e até dentro dos tambores. No final Luíza e Vanessa saem levando Sofy e Alice respectivamente, na segunda altura.

O número de Duo acrobático de Carlos Petit e César Augusto (José Culito) teve grande impacto pela precisão com que foi executado. De fato, eles já ensaiavam a base desse número antes de entrar na ENC. Em certa altura, Petit com a ajuda do César faz

um mortal para trás aterrissando nos ombros do companheiro. A plateia responde com entusiasmadas palmas e sonoros assovios. Ao fundo Vanessa, Luíza, Rayssa, Letícia, Andrea e Gisela fazem uma coreografia. Aos poucos, já havia começado antes um número de Jogos icários com César Rodrigues e Serragem formando uma dupla e Fabiano e Gabriel como volante formando outra. Mostram corvetas, mortais a frente, piruetas e mortais para trás na saída.



Os revoltosos Sid e Rafael.
Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.



Número de Icários. Cesar e Serragem (volante). Foto: Mídia Ninja. Rio de Janeiro. 2014.

Na sequência, os tonéis são rolados de diversas direções sucessivamente sendo saltados com mortais a frente pelos diversos acrobatas como Olavo, Demitri, César Rodrigues, Fabiano e Petit. Fechando esta parte Sofy Pavon é lançada por Olavo e César Rodrigues de dentro de um tambor para as mãos de Demitri e Artur Marques. Número acrobático com os tonéis.



Mortal para trás em grupo. Foto: Mídia Ninja. Rio de Janeiro. 2014

É a vez do Duo de Artur Cacciolari e de Ana Júlia no aparelho chamado por eles de Pirâmide. O duo de grande plasticidade e sincronia explora este aparelho que consiste num quadrado de ferro sustentado por tecidos nas quatro extremidades e unidos no alto em um único ponto, formando assim o desenho de uma figura. Do outro lado da lona acontece outro duo. Trata-se do impecável Doble trapézio de Fabiano e Kleber. Fizeram parecer fácil truques de grande dificuldade. O ritmo e o *timing* perfeito dos dois foi um show a parte.



Duo de Trapézio: Fabiano e Kleber. Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

De volta ao picadeiro são feitas cinco formações de Banquine envolvendo dois portôs e um volante. A seguir, acontecem as diagonais de saltos como rondadas, flics, mortais, mortais com pirueta. Mais uma vez “invadem” o espaço da plateia com modalidades diversas como Malabares Swing poi no formato de uma meia lua e de um círculo feito por Luíza, monociclo com Artur Cacciolari e Ana Júlia, cubo com Rosângela e bambolê com Alice, entre outros.

Depois disso, infelizmente é o começo do fim anunciado pela bonita música que serve de base para a coreografia coletiva. Saem de costas batendo palmas no ritmo da música enquanto Sid e Rafael pixam “**C-A-B-A-R-É**” em seis tonéis dispostos em linha no meio do picadeiro. Tonho sobe em cima dos tambores e levanta sua bicicleta por sobre a cabeça. Todos os que estavam atrás vão correndo e de mãos dadas agradecem o público com prazer e alegria. Em seguida, vem os professores também de mão dadas: Jamelão, Juliana Berti, Teco, Alex Machado, Souto, Papito. Também sobem os diretores do espetáculo Raquel Rache e Guy. O coordenador pedagógico Carlos Viana é chamado da plateia e todos fazem uma grande festa no picadeiro comemorando efusivamente o sucesso estrondoso da estreia.

Durante a temporada, geralmente após as apresentações fiz entrevistas rápidas com pessoas da **plateia** perguntando sobre suas impressões do espetáculo. As falas foram unânimes em apontar o *fascínio* exercido pela encenação:

“Eu amo esse espetáculo! É sério. É um dos melhores do festival. É sério mesmo. Por isso que eu vim quatro vezes. Você acha que se não amasse, eu viria quatro vezes?” (Glauber Gonzales)

*“Apresentação **show**. Muito boa a produção. É isso aí!”
(Thiago Monteiro)*

*“**Incrível, incrível, parabéns pra galera! Eu vi como ralou no processo! Incrível, parabéns!**” (Elton Modesto)*

“Eu achei legal como ele foi construído. Os intervalos que tem e as amarrações são bacanas. É bem rápido! Quando você vê já acabou. Eu tive a sensação de quero mais.” (Greice Kelly)

Um dos motivos principais que levaram essas pessoas a fruírem as apresentações dessa maneira, é a sensação boa de prazer, deleite, gozo, gratificação. Algo oposto à dor, numa sociedade mais preocupada em diminuir o sofrimento e as privações do que obter e cultivar o prazer ao máximo. Esta foi uma das magias desta montagem circense?

A relação exposta por integrantes do público evoca um princípio de solidariedade, um jogo, uma adesão, uma participação, sobretudo. Para os artistas a receptividade da plateia jogou o espetáculo para cima, em termos de entrega e compromisso. Sentiram a energia emanada do público nesta forma viva e completa de comunicação. Uma comunicação direta e humana, provocando e sentindo a reação da plateia.

“O público reagiu de forma fantástica, a aceitação do Cabaré foi total e o sucesso foi enorme. Esse encontro tão íntimo entre os alunos e o público foi o momento tão esperado, tão trabalhado e que

*deu certo. Quanto ao público: ele **respondeu 'presente!'** e lotou no último dia. Se tivéssemos feito uma temporada maior acho que iríamos ter que fazer dois espetáculos por dia... Imagina que deliciosas Críticas existiram e existirão sempre, faz parte da profissão e elas **nos fazem avançar, se questionar e questionar o mundo em que vivemos. Mas, que foi uma experiência gratificante, foi sim, em todos os sentidos**". (Raquel Rache)*

O que falar da reação do público? Superou todas as expectativas. Além de lotar todos os dias foi um público vivo, atento e intenso. Dessa maneira, possibilitou uma maior presentificação e que o espetáculo renascesse no momento de sua execução. Toda atuação constituiu em última instância, uma nova criação. Apesar das marcações e músicas dando a base para movimentações e entradas de personagens o Cabaré não se apresentou duas vezes igual. Cada vez que os artistas atuaram realizaram um novo ato de criação, variaram os matizes subjetivos, o estado de ânimo, saúde, humor, etc; possibilitando a cada instante leves variações.

A Dança

Agora, vamos discutir alguns aspectos e dimensões do espetáculo. Como foi visto na descrição da apresentação a dança cumpriu um papel fundamental. Ela aparece em vários momentos e de uma forma crucial.

*"A dança foi **muito importante** para os alunos e para o espetáculo. Foi uma decisão que tomei sozinha: deveríamos contratar 2 atores profissionais para participar e falar um texto que havíamos escrito, mas desisti após 2 semanas de ensaios, achando que era melhor para os alunos e para o espetáculo eles **trabalharem a dança**, foi um momento onde realmente priorizei os alunos, mais do que o espetáculo. Por isso liguei para o Creso e perguntei se ele toparia embarcar na aventura. Conheço o Creso **ha mais de trinta** anos, temos uma cumplicidade enorme no trabalho e na vida. Fiquei **muito feliz** quando ele disse que topava essa loucura tão rápida e intensa!" (Raquel)*

Em entrevista, Creso também afirmou que foi ótimo trabalhar com amiga. Principalmente, porque recebeu carta branca para fazer o que quisesse. Entenderam-se bem no processo. Ele cedeu no que podia, ela também e chegaram num acordo. Mas, segundo o artista ele trabalhou em função das necessidades e indicações da diretora: "A palavra final era sempre a dela". Respondendo sobre como foi a criação das coreografias ele confirmou que foi:

*"Super corrida. Rápida e de **efeito** dentro do possível. Não havíamos **muito tempo para criar** e ensaiar. Tudo foi coreografado*

*em cima das músicas que me foram apresentadas. Se eu via que ia complicar, que a rapaziada não estava fazendo como eu gostaria, mudava logo para uma coisa **mais simples**, um movimento mais fácil. Não dava para confiar no **tempo de aprendizagem e adaptação** da moçada às minhas propostas”. (Creso Filho)*

As coreografias relacionam-se com a concepção geral da direção. Raquel passou os temas, explicou por e-mail e telefone o que era cada cena, o que ela pretendia com cada coreografia e ele seguiu esse caminho sempre pedindo a opinião, o conselho e as sugestões dela. Para não trabalhar em vão, ele ia criando e mostrando, para saber se estava no rumo certo.

Mas, houve alguma intenção específica na escolha dos movimentos? Como por exemplo, para fugir dos clichês de sensualidade dos cabarés?

*“Houve, sim... até porque o conceito de ‘sensualidade de cabaré’ mudou muito. A **apelação ao sexo** atualmente, principalmente no Brasil, é **muito explícita**, deslavada, até bastante vulgar, acho. Como tenho mais intimidade com o hip hop e a streetdance, tentei buscar sensualidade dentro desses estilos. Da tradicional sensualidade dos cabarés usei alguma coisa, mas acho que de uma maneira mais chique e debochada ao mesmo tempo”. (Creso)*



Dançarinas boinax: Leticia, Luiza e Rosangela. Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

O espetáculo como um todo trata a dimensão da sensualidade de uma maneira surpreendentemente sutil. Nada de cenas muito diretas. Muito é só sugerido ao público que completa as alusões com sua própria imaginação. Paradoxalmente, isso reforçou a dimensão erótica com o atrativo do mistério, da possibilidade e da descoberta.

É interessante como apelação sexual explícita que fala o ator, dançarino e coreógrafo Creso Filho dialoga bastante com o que alguns escritores percebem na contemporaneidade como o “desaparecimento do erotismo”, isto é, a sexualidade banalizada ao extremo e tratada com completa vacuidade e vulgaridade. Em outras palavras, o sexo reduzido a uma atividade fisiológica trivial, puramente instintiva e “animal”, sem a esfera do simbólico, portanto, dissociado de afetos ou paixões amorosas.



A base de Cresco é o teatro. Como coreógrafo ele parece primar pela teatralidade do gesto. Ele consegue o unir o teatral ao movimento dentro de um ritmo, uma música singular. A escolha por esta via tornou a dança mais criativa e compartilhada intensificando o prazer estético da composição geral, cercanda-a de movimentos e gestos artísticos. O resultado foi bastante satisfatório considerando o pouco tempo e a dança ter sido executada por alunos de uma escola de circo e não por profissionais de dança.

Segundo ele, adora o pessoal da ENC, mas considera que tenham faltado mais dedicação e disciplina aos alunos do elenco. Ele cita como exemplo, nunca ter conseguido ensaiar com todos. Estava sempre faltando um, dois ou três. Acreditava até que faltassem por motivo justo. Todavia, esse não era o seu jeito de trabalhar. Afinal, já tinha mais de 100 espetáculos nas costas. Cada um deles importante na sua época e por algum motivo:

*“Enveredei-me pela dança porque gosto, porque rolou, porque quis **ampliar os meus horizontes e possibilidades**. Coreografei desfiles, shows, clipes, espetáculos de teatro, de circo... espetáculos de dança, nunca coreografei. Embora eu dê oficinas de Street Hip Hop”**pelo mundo inteiro**, não sou um militante da dança. Já fiz tanta aula com tanto professor, que acabei me tornando um **ator que dança**, (mas que não faz mais musical). Enfim, desenvolvi a **minha própria técnica** ao longo desses quase 25 anos de Hip Hop, seus estilos e tendências”. (Cresco)*

O artista trabalhou em vários países com diretores teatrais fantásticos como Peter Greenaway (*Rosa, A Horse Drama*), Bob Wilson (*Madama Butterfly*), Dario Fo (*Il Barbiere Di Siviglia*) e nosso brasileiro, Augusto Boal (*O Corsário Do Rei*). Sempre como ator físico, digamos, já que possui formação em mímica, dança e circo.

Trilha Sonora

A trilha sonora original foi composta, executada, gravada e mixada por Arturo Cussen. No Cabaré a música foi usada para expressar estados de espírito, sentimentos e emoções correspondentes a diferentes momentos. Ela conseguiu estabelecer contrastes, intensificar cenas e estabelecer climas.

A música que toca na abertura do espetáculo (“Prévia”) é marcada por uma melodia singela feita num saxofone. A formação é simples: baixo, guitarra e base percussiva eletrônica. Compasso 4/4, andamento com 93 a 90 batidas por minuto (bpm). Andamento próximo do ritmo do andar humano, agradável e compassado (andante). Fá maior é a tonalidade. A sequencia harmônica é composta pelos seguintes acordes em cifras: (F Em Dm) (G F D#).

Quando os artistas sobem até o alto dos mastros começa a música do número de Parada de mãos da Vanessa. Música composta por acordes espaçados de guitarra com efeito chorus com sustain, sussurros, gemidos de prazer (tom em ré menor) e único acorde dedilhado. Coincidindo com as portagens acrobáticas de Jana, Olavo e Jimi

entram baixo e base percussiva aos poucos, guitarra em flanger. Os acordes variam (Dm Am). Contrabaixo sobe em *A C D*. O número de aéreos de Alisson e Ciro também se desenvolve com essa música, com maior destaque para os solos de guitarra. É um rock progressivo e com uma pegada psicodélica suave. Na parte final o ritmo vai saindo e fica só o acorde da guitarra. Com 92 bpm, andante moderado e tonalidade em ré menor.

Contrastando com este clima entra o leitmotiv do espetáculo, o rock de guitarras distorcidas (Rock 3 mins) na chegada dos malabaristas e das acrobacias na bike. A primeira parte do número de Lira duo também usa essa música. São 130 bpm. Andamento allegro. Compasso 4/4. Sequencia de acordes (*A G A C - A G A D C*) (*D C D C*). Esta segunda parte lembra a levada de Desordem dos Titãs e Soldados da Legião Urbana. Influência nítida do punk estilo anos 80. Quebrando o andamento entra uma música eletrônica enquanto Samuel faz isolamentos e dança com a bola de contato. Compasso 8/4. Aproximadamente 94 bpm. Esta música parece simbolizar os anos 2000 por seu caráter exclusivamente eletrônico. Junto com o Duo de Lira volta o Rock 3 Mins com guitarras distorcidas. Nesta parte predomina um estilo heavy metal final dos anos 70. Lembra um pouco as bases do Black Sabbath (*D C D C*) (*D C F E*). Um momento muito interessante de sincronia da música com o número é no solo de bateria simultâneo aos giros da dupla na Lira. Encerrando esse número entra a música Rock Coreografia para a dança dos boinax (número de dança coletiva). O compasso é 8/4. Sequencia de acordes: (*G C G C*) (*D C D C G D*). Todos acordes são maiores. O ré às vezes é com sétima. A progressão é a tradicional: I – IV – I – V- IV. Do blues e do rock. 132 bpm. Tonalidade em sol maior. É um rock influenciado pela pegada rápida e direta do country.

Na volta dos malabaristas e do acrobata da bicicleta entra um heavy metal mais pesado. Número de **bike** do Tonho em baixo do picadeiro e dos dândis em cima. Inicia a música do Mastro Coreano. Base do contrabaixo e bateria. Solo de clarinete. Andamento lento. Clima mais suave e introspectivo. Música em ré menor. (*Dm Gm*). Aparecem os revoltosos. Momento sem música gravada. Os sons são apenas os vindos dos performers. Quando sobem no picadeiro volta o leitmotiv rock, enquanto empilham os tonéis formando uma pirâmide. Troca de claves em diferentes planos. O início da música do mastro é a deixa para o começo do número de Mastro pendular. É a música mais diferente da trilha sonora. A única com unidade de tempo ternária. O compasso é 12/8. 132 bpm (allegro). Chama-se Mastro Oscilante. A progressão de acordes é a clássica do flamenco: *E – F – G- E*. A divisão das notas da percussão em colcheias dá um sabor mais latino. A progressão dos acordes não é tão marcada como no flamenco. É sutil e se mescla muito bem com a percussão.

Entra o rock novamente enquanto empilham os tonéis numa formação mais alta. Isso é rápido. Começa a base eletrônica para o número de Contato e Mastro chinês. É a mesma usada na outra aparição do Samuel com o contato. Tem início a música das paradas feitas nas mesas da plateia. Solo de guitarra. Bateria, baixo e guitarra na base rítmica e harmônica. Tonalidade de Fá maior. (*F Am F Am Dm*). Compasso 4/4. 92 bpm. *Andante Moderato*. Música dos sussurros e gemidos do início do espetáculo no número de Doble Trapézio em balanço, no piso do picadeiro Samuel faz o buugeng. Volta o rock, derrubam os tambores. Acrobacia coletiva com os tonéis.

Entra um *rock estilo anos 50* com um andamento rápido (133 bpm) para o número de Duo acrobático de Petit e César, Icários e Dança das meninas sobre os tonéis. Tom ré maior. Sequencia harmônica: (*D G D A G D A*). O contrabaixo faz um desenho

melódico tradicional deste período do rock. Formação em bateria, baixo, guitarra e guitarra solo.

Volta o *Rock 3 Mins*, leitmotiv distorcido para continuidade do número acrobático com os tonéis. Música tema do duo na Pirâmide e do Doble Trapézio fixo. Volta o rock, número Canastilha e Acrobacia de Solo. Tocam novamente o rock com influencia do country e os números acontecem no mesmo plano dos da plateia e no picadeiro.

Após o mortal atrás em linha tem início a coreografia do fim do espetáculo. A música traz um pouco de melancolia e mistério. O solo é do teclado. A percussão é bem discreta. É a mesma música que toca no momento que os paradistas atuam em meio ao público sobre as mesas. A diferença básica é que ao invés da guitarra é um teclado que faz o solo. Outra menos perceptível é que nessa versão usa-se percussão e não a bateria. Volta o rock (*leitmotiv*) enquanto pixam os tambores e todos gritam e correm para a frente do picadeiro para os agradecimentos.

Este rock que fecha o espetáculo é utilizado na trilha sonora como o *leitmotiv*. Mas, o que significa isso? Significa que ele funciona como um modo de condução da narrativa colocando a ideia do contraste, da contradição, do conflito, enfim. Além disso, através da repetição serviu como uma maneira de ligar os diferentes números.

Todavia, acredito que ele envolve uma significação *especial*. Marca momentos de revolta como a “invasão dos punks” no início, a derrubada da pirâmide de tonéis (derrubada do poder, já que a pirâmide é um grande símbolo de poder), protesto vindo da plateia com pessoas batendo nos tambores, falando alto e gritando; pixação nos tonéis quase no fim.

Diante dos cenários opressivos (recessão, doutrina Reagan, Dama de Ferro, globalização, etc) este ROCK tem o caráter simbólico de um sentimento de incômodo com o modo de vida padrão, oficial, estruturado e institucionalizado. Ele é um tema associado, no decurso do espetáculo a personagens **rebeldes** que possuem um modo diferente de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas. Um outro universo de significados e valores, com suas regras próprias. O mundo ainda é marcado por esta linguagem internacional da juventude que a acompanhou e expressou todas as novas atividades de prazer, assim como o seu comportamento transgressor. Desde os anos 50 até hoje o rock é um estilo de vida e de comunicação, mas nos anos 60, o rock foi, senão a maior, uma das principais fontes inspiradoras das **mudanças** de comportamento da juventude. Ou melhor, de uma parcela significativa da juventude no Ocidente, inclusive no Brasil. Como afirma Paes, “no sentido de que as mudanças daí advindas nos acompanharam, nos abriram novos caminhos e significados”.⁴³ No quadro da contracultura, o rock foi um tipo de manifestação que estava bem longe de ter sentidos e repercussões apenas no plano da música. Conseguindo um destaque e um envolvimento social surpreendente, foi “um fenômeno verdadeiramente cultural, no sentido mais amplo da palavra, constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas”.⁴⁴ Sem dúvida, um período em que mundialmente a juventude aparecia como um foco de **recusa radical** da ordem política, cultural e moral, empenhada numa luta contra o *establishment* reivindicando uma inteira reversão do modo de ser da sociedade.⁴⁵ Assim, o rock no espetáculo aparece não apenas como efeitos, intensificações, mas como a própria *estrutura* da criação. Ele é a base.

A trilha sonora foi capaz de irradiar influenciar bastante a percepção global do espetáculo. A disposição das músicas obedeceu a ideia de contraste e isto foi bom para compor uma atmosfera que tornou os espectadores particularmente receptivos à

apresentação. A música também teve o poder de nos tocar no irracional, na esfera do sensível, do indizível, do inconsciente, enfim.

No espetáculo prevalece um rock mais ao estilo dos anos 80. Um rock brasileiro, curado da *purple-haze* psicodélica-progressiva dos anos 70 que tirou o gênero musical do gueto e conseguiu sua naturalização, como lembra Dapieve.⁴⁶

A sequência musical construída pelo Cussen e o uso pelos diretores a partir de alternâncias e contrastes garantiu um melhor ritmo geral da encenação, unificando os diversos materiais, dispondo-os no tempo sob a forma de ações cênicas. Nota-se como o ritmo da encenação não esteve só nos contrastes de mudanças de velocidades, mas também em algumas acentuações (como no giro do duo na Lira simultâneo ao solo de bateria). O encadeamento das ações físicas articulados às músicas aumentou o ritmo e o sentido do tempo, de sua ductibilidade e elasticidade sob o efeito da composição artística dos diretores.

Toda a trilha sonora foi operada a partir de programas de áudio pelo próprio Arturo Cussen junto à equipe técnica na cabine com a mesa de som e de luz. A música do espetáculo foi projetada por caixas colocadas nas laterais do picadeiro. Colocaram também caixas de retorno voltadas para o picadeiro. Mas a maior parte das caixas de som ficou nas laterais ao fundo e voltadas para a plateia. O resultado final foi de qualidade. O que mostra que foram usados bons equipamentos para processar e projetar a trilha.

Como vimos, no Cabaré, a música é presente praticamente o tempo todo. Ela não está localizada apenas em alguns momentos. Sendo que o ROCK desempenha um papel central. O uso da guitarra elétrica em todas as músicas também é um indicativo deste universo, uma vez que este é o instrumento musical mais comum e representativo na história do rock, sempre presente nas bandas, podendo possuir um único instrumentista, ou dois com funções diferenciadas (guitarrista base e solo). Dessa maneira, a própria forma musical já se constitui num dos aspectos que dialogam com a concepção geral do espetáculo. A execução das músicas estava prevista para acontecer ao vivo, mas devido aos cortes orçamentários foi inviabilizada.

Arturo Cussen é chileno, nascido na capital, Santiago. Fez a trilha original para o espetáculo *Inversus* com direção de Glaucy Frágoso. Morando no Rio de Janeiro há alguns anos é um dos cofundadores do Circo da Silva, um coletivo de artistas que se reúnem em diversos formatos para realizar espetáculos que mesclam circo, teatro físico e música. Segundo informações do próprio grupo, o repertório do Circo da Silva vai desde espetáculos infantis como *HumAnimal* e *Violeta TV* ao Cortejo-cênico-musical *Banda de Muvuca*, considerando também o show do disco do coletivo.

43 PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60 - Rebelião, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1993, p. 08. 44 Idem, p. 43.

45 MUGGIATTI, Roberto. *Rock, o Grito e o Mito*. Petrópolis: Vozes, 1983.

46 DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. p.195.

Cenografia

Na entrada do pátio, do lado direito funcionou um bar que vendeu bebidas e comidas um pouco antes e durante as apresentações. Ao entrar no espaço da lona o espectador percebe que os lugares para assento não são nas fileiras convencionais, mas agrupados em torno das mesas. A disposição geral em relação ao picadeiro é semicircular.

O espaço da plateia foi dividido em mesas ou tonéis e cadeiras em volta como se fosse um bar. Antes de começar o espetáculo tocava um jazz antigo para receber as pessoas. As mesas tinham um forro vermelho. A iluminação deixava o ambiente na penumbra.



Disposição espacial e plateia. Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

O espaço cênico, lugar no qual movimentam os artistas não se limitou ao picadeiro. A área de atuação propriamente dita e seus prolongamentos se estenderam para a plateia e outros lugares. Houve uma multiplicidade de espaços onde ocorreram diferentes números. Isto por sua vez aumentou a amplitude do olhar do espectador através de um foco narrativo construído pela posição cênica e os deslocamentos sucessivos dos atores pelo espaço.

Como já foi dito anteriormente, em alguns momentos os artistas buscavam interagir com o público. Assim a plateia pôde responder com bastante intensidade, e não só ao nível dos risos, dos assovios, do aplauso, mas também com falas, gestos, posturas e atitudes. Não mais apenas um diálogo físico com o espectador, mas também o intuito de provocá-lo, de instigá-lo a atos de envolvimento. O prazer da performance circense nesses momentos em boa parte, vem também da reação da própria plateia.

Houve também um contato próximo entre os circenses e a plateia, através de um relacionamento espacial diferente do picadeiro fechado em si mesmo e cenocrático. Espacialmente esta escolha pode significar a vontade de não mais separar o picadeiro da plateia, de aproximar artistas e espectadores, de mostrar um mundo de mais igualdade, contato e troca de energias.

A lona e o pátio formaram em sinergia o espaço completo. Dentro da lona as pessoas se agruparam em esferas de espaços, espaços dentro de espaços. A lona foi um espaço que conteve e envolveu vários ambientes menores que se relacionaram

numa perspectiva de totalidade.

No picadeiro o que prevaleceu no espetáculo foi uma cenografia circense compacta e reduzida a um mínimo de elementos concretos: cortinas, tambores e plataformas. No caso dos tambores esse conjunto cenográfico teve como função primordial representar um meio físico, um objeto de uso e um meio estético.

A cenografia teve a intenção de organizar visualmente o lugar para que nele se estabelecesse a relação cena/público. A qualidade esteve tanto em ser integrado à proposta central da encenação (afinal, é um cabaré) quanto na inventividade e no uso adequado dos elementos e materiais propostos.

Houve unidade na concepção do espetáculo. Cada elemento foi pensado como necessariamente interligado ao outro. O cenário dialogou com o figurino, iluminação, etc. Os tonéis foram utilizados sob o princípio brechtiano que em cada objeto há vários objetos. Serviram tanto como objetos de manipulação (para saltar sobre, dentro, andar sobre, etc) quanto como cenografia móvel. Enquanto objetos cênicos estiveram associados a um conjunto, a uma dinâmica que levou em conta seu uso material, mas também simbólico. Os toneis figuraram como sistema integrador e como ponto de referência espacial e temporal. Com suas diferentes disposições em filas diagonais, horizontais ou sobrepostos eles estruturaram o espaço do picadeiro em vários números.

Em suma, Guy e Raquel buscaram a estilização, a simplificação, a busca do essencial da cenografia. Ela não chamou a atenção do espectador sobre si em detrimento da atuação. Assim, sua beleza esteve na simplicidade e adequação dos elementos plásticos em função da encenação.



Letícia na Parada de mãos sobre um tonel.
Foto: Cláudio Alberto dos Santos. Rio, 2014.

Iluminação

A iluminação tornou os números circenses visíveis em seus diferentes espaços, coloriu os ambientes, aparelhos e figurinos. Além disso, a luz foi o foco narrativo que substituiu a figura do apresentador. Diante da multiplicidade de espaços que se desenrolaram em sucessão temporal, a luz teve o poder de editar, narrar, dirigir a atenção do público para a cena desejada.

Os refletores permitiram selecionar, enfatizar, aproximar ou distanciar os artistas e aparelhos dos olhos da plateia. Na medida em que iluminaram determinada área ao mesmo tempo esconderam outra com a escuridão enquanto faziam os preparativos para a próxima cena. A intensidade da luz destacou a presença do performer, revelou detalhes das superfícies, texturas, volumes, diferenciando as áreas claras e escuras das coisas, a altura, o perfil, os contornos, a profundidade.

No espetáculo pôde ser vista grande quantidade de luzes espalhadas nos mais diferentes espaços e incidindo nos mais diferentes ângulos. Luzes PAR 64, fresnel, planos convexos, move lights, set lights, a maioria de led. Luzes de ribalta, luzes de pino (zenitais), luzes de contra (sobre a cortina vermelha) nas laterais do picadeiro, nas laterais fora do picadeiro, spots dentro dos mastros frontais, luzes no alto dos mastros traseiros apontando para o centro do picadeiro, refletores nos aparelhos fora do picadeiro como o Quadrante Coreano, o Mastro Chinês, a Pirâmide e o Trapézio Fixo. As luzes elipsoidais, com seus focos e recortes acentuados, criaram territórios em números como o Duo de Trapézio Fixo e a Pirâmide, por exemplo. A luz Fresnel e PAR 64 foram usadas para efeitos abertos difusos, espalhamento e uniformidade no conjunto da luz do picadeiro.

João Franco foi o responsável pela iluminação. Isto é, o iluminador, o designer, encarregado de conceber o projeto capaz de definir equipamentos, localização de fontes, estabelecer combinações, calcular quantidade de quilowatts, definir focos e ângulos, além de analisar o espetáculo e propor um estilo e um modo adequado de iluminá-lo. Como lembra o grande mestre Roberto Gill Camargo “*o design implica planejamento, organização e estruturação das diversas etapas da iluminação cênica*”.⁴⁷

Em grande parte, foi por meio da luz que as unidades visuais da cena se organizaram, estabelecendo equilíbrio, clareza, ritmo. Além de modificar a aparência física das coisas e dos ambientes que iluminou, ela nitidamente teve também o poder de agir sobre as pessoas, alterando seu estado de espírito, seu humor, por meio das impressões psicológicas que causou.

Direção

Na última noite de apresentação da curta, mas intensa temporada, por volta das 21:30, portanto meia hora antes do começo previsto para o espetáculo, Raquel Rache e Guy Carrara chamaram todos para irem ao camarim. Comunicavam alegremente que estava lotado enquanto convidavam todos para entrar. Tinham umas “coisinhas pra falar”. Todos fizeram um grande círculo na medida do possível. Ficaram em volta das araras. Sorrisos. Shhhhh silêncio... Raquel foi quem começou:

*“É hoje... **explode coração**. O quarto dia é o dia que tem que ter muita **atenção**. Já começaram os machucadinhos aqui e ali, então galera **M-U-I-T-A atenção**! Circo é perigoso. Não é para relaxar não. Sempre tem que ter um medinho. **Nunca confiança demais**. Confiança demais não é bom não. Então aquela atençãozinha tem que ter, entendeu? Guardar a atenção entre vocês, os olhares. **Trocar mais olhares**. Não esquecer e ficar só consigo mesmo, entendeu? Realmente trocar, olhar, prestar atenção em tudo, em vocês, no público, em tudo. **Hoje o espaço inteiro tem que ser amigo. Tá bom? E muita merda! Vocês estão lindos!**” (risos, gritos, urros)*

Depois foi a vez de Guy, o outro diretor que não gastou muito o seu português:

*“Por favor, é a última (pausa) mas não faz piadinha. Nada de piada. **Concentracion. Espetáculo. Muito sério. Melhor espetáculo do festival! Ok?**” (Guy Carrara)*

No final, juntamente com um gesto de levar o punho fechado a frente do corpo ele chamou um “uêêêê.” que foi prontamente respondido em coro por todos os outros participantes daquele momento. Uma animada salva de palmas.⁴⁸ Todos continuaram com os últimos preparativos antes de entrar em cena. Mais próximo do início da apresentação rezaram coletivamente o Pai Nosso. Gritaram e deram um abraço coletivo empolgadíssimo. Depois pularam juntos gritando *Cabaré, cabaré, cabaré!* Em seguida iniciou a última apresentação.

Interessante notar como nem sempre houve tamanha energia e entrega por parte do elenco e equipe técnica. Quem mostra isso com precisão e uma boa dose de sinceridade são acrobatas integrantes do elenco Demitri e Cesar:

*“Cara, tá massa! Surpreendeu, pelo menos pra mim **surpreendeu** bastante. No início eu **não botei muita fé**, mas a resposta foi super positiva e aí veio **contagiando** o elenco assim. Com a resposta da galera. **Aconteceu!** Eu confesso que eu não depositaria minhas fichas no sucesso do espetáculo não, cara. Mas **a resposta foi muito bacana**. Acho que o conjunto todo agradou e a galera curtiu. Fico feliz. Rolava essa tensão por conta do **figurino excêntrico** demais e por muita gente em cena, né? Trinta e dois! Mas, **conseguiu com esse jogo de iluminação, com essa divisão dos espaços do circo conseguiu harmonizar o processo. Gostei! Todo mundo se surpreendeu com o resultado final.**” (Demitri Manaf)*

*“Toda vida nossa é um aprendizado e esse espetáculo foi um aprendizado **bem maior** do que eu esperava. Sobretudo, a convivência com essa galera de tantos lugares diferentes, galera **tudo unida pra construir uma coisa só. Foi muito bom!**”*

47 CAMARGO, Roberto Gill. Função estética da luz. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 24.

48 Estas falas e outros momentos dos bastidores do espetáculo podem ser vistos no vídeo síntese que publiquei na época: <https://www.youtube.com/watch?v=Ndclo5FglvM>. O espetáculo inteiro está dividido em duas partes: <https://www.youtube.com/watch?v=SJUy9zsE0W4> e <https://www.youtube.com/watch?v=D7P-vbZl5h8>.

*Muita energia positiva nessa hora quando entra no picadeiro. **No começo** eu tava meio por fora do negócio, não queria entrar muito, **não tava enturmado**, mas depois que eu vi a parada pegando fogo, eu falei: **vou meter a cara nesse negócio aí!**" (Cesar Rodrigues)*

Eu me lembro de que durante o processo boa parte dos alunos/artistas não estava acreditando muito no espetáculo. Como já foi discutido anteriormente, os cortes no orçamento vindos da direção do Festival provocaram consequências que minaram o terreno, em certos aspectos. Por experiência própria em várias direções cênicas descobri que uma das principais qualidades de um diretor é **ACREDITAR** no potencial do trabalho. Mesmo que esteja sozinho nesta, em alguns momentos. Nisso assemelha-se um pouco ao profeta. Fala com convicção de um futuro que muitos têm dificuldade de visualizar o impacto. Mas, como Raquel lidou com essa situação? O que fizeram diante disso?

*"Enquanto não existe **a estreia e o sucesso**, muitos ficam assim, é normal, faz parte do processo. Para alguns eu dei uma atenção maior, mas com todos tínhamos a preocupação de dar à eles o que era importante: o **processo pedagógico da criação**, onde frustrações, dúvidas, posicionamento em relação à profissão (mesmo se esse posicionamento ficava ligado somente na sensibilidade), alegrias, e tantos outros sentimentos que um grupo de 32 alunos podem viver. Além disso era importante eles viverem a experiência de trabalhar com **diretores de circo contemporâneo**. Muitos **não sabiam** o que era isso". (Raquel)*

Como era de se esperar de uma experiente diretora, lidou com a situação com tranquilidade reconhecendo as especificidades do processo e as diferentes visões de circo e mundo. Nesta perspectiva de direção aberta às dúvidas e frustrações dos participantes chega ter um caráter pedagógico deliberado a paciência de esperar que a lagarta complete sua muda transformando-se aos poucos e sair da crisálida uma borboleta. As mudanças ocorrem em momentos decisivos como a estreia e o retorno positivo do público, mas também com sutilezas e lentamente:

*"Em **vários momentos** houve mudanças em cada um deles, sem eles perceberem. Foi a soma de todas **as pequenas mudanças** que desenharam e permitiram **a melhoria**. Isto é, um salto qualitativo? (Afinal, pude presenciar que nos dias das apresentações que o grupo estava visivelmente bem mais unido e intenso). Cada elemento novo que aparecia, dava à eles um alimento, o primeiro foi a música. O segundo foi a chegada do Creso, foi o primeiro pata-mar. Eles tinham que aprender num tempo recorde 3 coreografias. A chegada do Guy acalmou muitos deles, foi outro pulo, a presença masculina na direção foi importante- nosso duo funciona (ainda bem!rsrs), os figurinos foram essenciais no aprendizado da modéstia e da solidariedade, a produção funcionou muito bem, os tonéis e as cortinas deram uma força incrível e com a chegada da luz o espetáculo estava vestido e a roupa era linda. Foi no dia da estreia que*

*eles entenderam que é com um conjunto que se faz um espetáculo e não existe **aprendizado melhor!**(...) O grande mistério que ficará sem resposta sempre é: a partir de que momento **todos resolveram que virariam um grupo, que a linha invisível que liga seres tão sensíveis existiria? Sem grupo, sem solidariedade não existe circo possível.... Eu vi essa linha se desenhar no dia da estreia. Nunca fico angustiada ou nervosa se não vejo a linha, pois pra mim faz parte do mistério**". (Raquel)*

A *potência transformadora* do circo talvez seja a grande sabedoria que se possa extrair deste processo. A sua eficácia simbólica, a sua magia consistiram na alteração profunda do estado emocional e intelectual das pessoas diretamente envolvidas. Pode ser que esta transformação tenha sido pelo resto da vida. A partir do momento que se inicia o processo de montagem dos aparelhos no picadeiro e a organização do espaço parece que ocorreu uma mudança que resultou não só na transformação das coisas, mas, principalmente, das pessoas, sejam os artistas, seja o público. Isto dialoga com o que escreveu Rocha *"quando se abre a cortina, é outra pessoa quem entra no picadeiro (...). Na verdade, o espetáculo, enquanto ritual, tem a eficácia de produzir a reunião do que está separado: essa é a magia do circo"*.⁴⁹ Sim, esteve presente nestas apresentações a mudança de estado em que o ser humano restabelece o contato consigo mesmo, ao reunir, magicamente, espiritualidade e animalidade, racionalidade e emotividade, corpo e espírito, sexo e erotismo, concretude e simbolismo, arte e vida.

As evidências apontam para o fato de que Raquel Rache e Guy Carrara exerceram a direção do espetáculo de uma forma predominantemente democrática. Eles estimularam no elenco a imaginação - que inventa a si mesma e se abre para as novas possibilidades. Deram ao Cabaré um cheirinho de alguns momentos dos espetáculos do Archaos dos anos 80 e criaram outros diferentes.

*"A participação de **muitos professores** foi simplesmente incrível e surpreendente. Os alunos são maravilhosos, pois eles estão na fase de **sede e fome** do aprendizado, leves, **abertos** mesmo que não estejam entendendo ou acreditando. Ainda estão verdes, isso é muito gostoso, pois estão dispostos a dizer sim. Por outro lado, a minha **responsabilidade é maior**, pois não tenho direito de pedir à eles o que peço a um profissional tarimbado. Então, tive que **dosar minhas exigências**". (Raquel)*

A compreensão do que se pode extrair de um artista cênico de melhor implica em reconhecer seus limites, características e qualidades. Nesse sentido, tanto Raquel quanto o Crespo apontaram exatamente essa compreensão na relação com os alunos. Por outro lado, o Cabaré contribuiu para que os alunos entrassem em maior contato com o universo de aprendizados do espetáculo circense, com instituições apoiadoras e com o próprio Festival. Sem falar, evidentemente da oportunidade de trabalharem com diretores significativos como o casal Raquel e Guy. Puderam ver como diretores circenses decidem quais os números vão entrar e sair. Como estabelecem a colaboração com a equipe técnica (qual música, figurino, onde a luz vai focar, e que cor vai ser).

49 ROCHA, Gilmar. A magia do Circo –Etnografia de uma cultura viajante. Rio de Janeiro:. Lamparina & FAPERJ, 2013. p.210.

Raquel e Guy atuaram como diretores e ao mesmo tempo como roteiristas. Eles são os autores do espetáculo. Escolheram o tema e seguiram a inspiração orientadora do roteiro sem amarras. Nele há claramente uma dimensão teatral, existem personagens. As ações tem um significado que transcendem a concretude do movimento. Elas simbolizam, expressam, comunicam sentidos.

Isto dialoga com o fato já discutido por Albrecht de que hoje em dia os diretores de espetáculos contemporâneos de circo são mais do que guardas de trânsito, movimentando pessoas, ou ensaiadores.⁵⁰ Ultimamente o trabalho deles vai além de selecionar os números e arranjá-los na ordem em que vão ser apresentados. Como no caso discutido, os diretores são também responsáveis por descobrir e selecionar as imagens e sons que a plateia vai experimentar. Em termos gerais, esta geração de diretores busca explorar todas as possibilidades que a produção circense pode oferecer sem as restrições esmagadoras do peso da “tradição” e com um grau de aventura e criatividade que nunca foi vista antes no circo.

Houve uma divisão dos trabalhos entre Raquel e Guy Carrara durante o processo. Além disso, uma estratégia de direção baseada na cumplicidade e na complementaridade. Quando organizaram a direção, combinaram que ele viria para o Brasil nas últimas semanas de montagem quando a Raquel provavelmente não teria mais objetividade alguma. Isto é, *“estaria totalmente envolvida com o espetáculo, sem ter distanciamento algum”*. De fato, ele chegou no momento certo, fez o trabalho dramático de estabelecer as costuras e ligações das cenas, deu o ritmo que estava faltando, e embarcou com Raquel nesse espetáculo que foi um sucesso de público. Isto é, conseguiram vencer o desafio de levar os alunos e os professores à participar desse Festival de corpo e alma.

*“Fico sempre frustrada após uma direção, pois sempre gostaria de ter tido **mais tempo, mais aprofundamento, mais tudo**. Mas sempre digo também: é da frustração que nasce o desejo... Adorei viver esse processo e dei a minha colaboração na construção da idéia de **um circo contemporâneo brasileiro e carioca**. Quero agradecer à todos que participaram do projeto, **TODOS**. Graças à Junior e Isabel, Marcos e Carlos, parceiros de primeira concluímos esse projeto **com sucesso**, e espero que sementinhas brotem nos corações e corpos desses alunos cheios de talento, e em todos que estavam conosco, e que a estrada circense nos reserve surpresas inesperadas. E profundamente solidárias”. (Raquel)*

As mentes multifacetadas, inquietas e com tendência para a totalização de Raquel e Guy Carrara superaram a especialização, a separação dos ramos do conhecimento e a divisão do trabalho. Souberam respeitar e lidar com os participantes. Transformaram diferenças em somas. Eles passam por um caminho antagônico ao caminho onde a produção volta-se contra o ser humano. A produção está a serviço do homem, e não o homem a serviço da produção. Ou melhor, dizendo, o ser humano não desaparece por trás de um mundo de coisas, de mercadorias, para tornar-se uma coisa a mais. Pelo contrário, humaniza-se no seu fazer. Os diretores são seres profundamente solidários.

⁵⁰ALBRECHT, Ernest. The Contemporary Circus: Art of the Spectacular. Scarecrow Press, Inc. Maryland, 2006.

Outros Encontros, Outras Possibilidades: espaço ARCHAOS/CREAC (Marselha)

Quando estava no trabalho de campo realizado na Europa para conhecer escolas de circo, visitei o espaço da Archaos em Marselha, na França. Luiza e eu fomos recebidos por Flávio Franciulli (fundador do Grêmio da Escola), profissional de circo na França há mais de 16 anos. Foi ele quem gentilmente nos hospedou em sua casa em Marselha. Ele foi ótimo e hospitaleiro. Levou-nos ao espaço Archaos, bem como, nos guiou pelas salas explicando o que víamos e respondendo as nossas perguntas.

Começamos pela Sala 01 do Archaos, a sala de ensaio dos artistas. Nesse espaço viam-se aparelhos circenses como trapézios, faixas, corda volante (marinha), quadrante americano, roda alemã, bola de equilíbrio, arame baixo, colchões de tamanhos e formatos diferentes, linóleos, vários sistemas de lonjas, cadeiras e mesas de um dos lados posters espalhados pelas paredes, o cartaz do plano de evacuação da sala, uma estrutura em andaime com rodas para instalação, manutenção e desinstalação de aparelhos aéreos, (na França é proibido o uso de escadas) lonjas, lâmpadas e spots de luz. Além disso, numa estante próxima a parede esquerda de quem entra encontramos diversos livros interessantes para a nossa pesquisa.

Depois fomos para a sala dos artistas em que guardam os materiais, objetos, aparelhos e pertences pessoais que estiverem trabalhando na ocasião. Havia várias prateleiras de metal ocupadas por bolsas de claves, sacolas e caixas. Flávio mostrou sua cadeira em que faz aéreos. Primeira vez que vimos uma pessoalmente. Em seguida, vimos o vestiário e banheiro, a garagem para deficientes físicos (pois na França em espaços onde se faz espetáculo é necessário uma licença que exige que haja vagas de estacionamento para deficientes físicos).



Sala 01 do espaço ARCHAOS/CREAC. Foto: CAS. 2014.

Após conhecer a garagem fomos para a Sala 2 – onde os artistas, companhias, trupes e grupos de fora fazem suas residências artísticas. Além disso, é o espaço de apresentações. Vem todo um sistema de arquibancadas, som e luz por ocasião dos espetáculos. As paredes são todas num preto fosco, para melhorar a qualidade da iluminação. A estrutura do teto permite montar nessa sala inclusive o trapézio de voos. Nas paredes laterais há ganchos para instalar as espias. Atrás dessa sala tem um depósito com os materiais da Archaos. Na grande sala ainda há uma cozinha onde o pessoal pode fazer suas refeições. Foi tudo pensado em função das necessidades e especificidades das artes do circo: *“aqui é uma sala de residência, aqui é uma sala de criação de espetáculo, aqui não é uma sala de formação”*. Fala de Flávio Franciulli se referindo a Sala 02.

A Archaos teve e tem algumas subvenções públicas que permitiram reformar e adaptar este espaço que alugam desde 2001. Faltam algumas coisas, mas, aos poucos estão resolvendo. Marselha é a segunda maior cidade da França. Nela existem muitas companhias para disputar as verbas públicas. Tudo é muito suado. Nada vem fácil.

Foi um tempo bom que passamos ali, com muitas lembranças e risos. Depois fomos visitar também os escritórios da companhia e reencontramos Guy Carrara. Fomos apresentados aos vários funcionários que estavam trabalhando ali naquele momento, fotógrafa, designer gráfico, secretária, entre outros. Estavam todos atarefados, inclusive o Guy Carrara com a organização da Bienal Internacional de Artes Circenses Provence Alpes Côte d’Azur de 2016. Mesmo assim conversamos um tempo sobre a Archaos e outros assuntos. No final da conversa nos deu dois livros sobre a Archaos, sendo um de sua autoria.

Depois dessa agradável visita fomos para a casa do Franciulli onde de noite recebemos o Bruno Carneiro para um jantar. A lua cheia estava linda vista da janela. Lua sagrada dos ciganos. A comida e o papo uma delícia. Luiza e eu partimos na manhã seguinte para o CNAC. Assim, graça a generosidade e solidariedade dessas pessoas, dessa família chamada ENC, chamada CIRCO, nossa viagem para Marselha se tornou uma realidade bem prazerosa e pudemos conhecer um desses raros espaços de criação profissional de circo na Europa, e, sobretudo, saber um pouco mais sobre o modo de trabalho desses artistas.



Da esq. para a dir. Bruno Carneiro, Raquel Rache, Luiza Fernandes, Cláudio Alberto dos Santos, Guy Carrara e Flávio Franciulli.
Foto: Louise Bloom. Marselha, 2014.