

Título: Pré-expressividade Circense

Autor: Rafael Santos de Barros¹

RESUMO

O presente trabalho pretende refletir sobre uma possível pré-expressividade já contida nos treinamentos circenses, pensando assim nessa “pré-expressividade circense”. O termo pré-expressivo vem da pesquisa do Teatro Antropológico de Eugenio Barba, onde o teatrólogo e diretor, considera que existe um trabalho anterior a qualquer relação que o ator venha a ter com o texto, o personagem, ou o que quer que ele vá fazer na encenação. O que significa que existe um trabalho anterior, que o ator, a pessoa que está em cena passaria. Tendo contato com essa reflexão, no trabalho de pesquisa, no próprio trabalho em atuar com grupos circenses e no trabalho de observação, noto que existe também nas técnicas circenses um treinamento anterior a qualquer cena, o aprendizado da técnica que esse artista irá desenvolver. Esse artigo busca levantar o questionamento se esse treinamento não acaba por construir essa pré-expressividade circense.

RESUMEN

Este artículo busca reflexionar sobre una posible preexpresividad ya presente en la formación circense, reflexionando así sobre esta "pre expresividad circense". El término "preexpresividad" proviene de la investigación sobre Teatro Antropológico de Eugenio Barba, donde el dramaturgo y director considera que existe un trabajo que precede a cualquier relación que el actor pueda tener con el texto, el personaje o lo que sea que vaya a hacer en la obra. Esto significa que existe un proceso previo por el que pasa el actor, la persona en escena. A partir de esta reflexión, a través de la investigación, de mi propio trabajo con grupos circenses y de la observación, observo que las técnicas circenses también incluyen el entrenamiento previo a cualquier escena, el aprendizaje de la técnica que el artista desarrollará. Este artículo busca plantear la pregunta de si este entrenamiento, en última instancia, construye esta preexpresividad circense.

Palavras-chave: Pré-expressividade, Treinamento Circense, Criação em Circo

¹ Rafael de Barros é Doutorando em Artes Cênicas pela USP. Conclui seu mestrado também pela USP, onde teve sua dissertação publicada com o título “Palhaço de Rua – A Experiência de um Artista Latino Americano – Um Estado de Risco”, (2022) com a primeira edição esgotada. Em 2019 venceu o prêmio NASCENTE USP, com seu solo de palhaço “El General”. É fundador do Grupo Circense Ejército Contra Nada, onde atua como palhaço, equilibrista, músico e produtor geral do grupo. Contato: rafael.debarros@usp.br

INTRODUÇÃO

Quando um artista está em cena, existe uma presença que foi construída antes daquele momento. Existe um trabalho que transcende a atuação, um trabalho anterior à cena. No teatro, Eugenio Barba, desenvolveu, tanto na prática como na teoria, o termo pré-expressividade, para nomear esse aspecto que era construído antes mesmo do ator ter em mãos o que iria trabalhar em seu próximo espetáculo. Buscava assim um corpo treinado, que construiria uma presença cênica energizada, com a tendência de atrair o olhar do espectador com mais eficácia.

Então o diretor praticava exercícios em que o corpo do ator se colocaria em cena com uma maior expressividade. Esse trabalho seria um treinamento independente de qualquer aspecto que a cena poderia propor. Antes mesmo de decidirem qual espetáculo iriam montar, um trabalho que quase independia dessa decisão. Vamos ao exemplo do trabalho de enraizamento²², onde são conduzidos exercícios para as práticas como pisar no chão com maior firmeza, promovendo um corpo que tem uma base firme e, por estar firme no chão, tem a capacidade de gerar um estado de prontidão em cena, um estado pulsante. Sendo assim, essa qualidade que é explorada com o enraizamento e esse aprendizado que estará incorporado, poderá ser utilizado em qualquer personagem, cena, que o ator for fazer. Nesse sentido que o treinamento pré-expressivo poderá ser utilizado em qualquer trabalho, porque ele irá formando uma base, é dessa forma que podemos notar que “a pré-expressividade precede o desejo de expressar” (BARBA, 1995, p.203)

Veja se o treinamento pré-expressivo, como coloca Eugenio Barba, é anterior a qualquer cena e traz qualidades corporais para a cena, não seria o treinamento de uma técnica circense, também um treinamento pré-expressivo?

Um malabarista, que irá praticar incessantemente sua manipulação de três claves para o momento de sua apresentação, terá em seu corpo esse registro pré-expressivo, construído pelos momentos de treinamento que ele construiu antes mesmo de saber o que iria “representar em cena”.

Sendo assim, esse artigo tem o objetivo de investigar o conceito de pré-expressividade, se existe um diálogo possível com a cena circense contemporânea, e como essa pré-expressividade se manifesta no corpo do artista circense. Nota-se que

²² Enraizamento é um exercício onde o pisar no chão é fragmentado. Entendendo assim cada parte do pé que toca o chão, qual a ordem dessas partes e como tornar isso algo natural. Uma técnica que tem como ideal não ser vista em cena. Com o passar do treinamento, é uma possibilidade de correr em cena amortecendo o impacto no chão, tornando uma caminhada que pode ser firme e pesada em cena, mas não gera ruído no chão com o bater dos pés, já que o enraizamento amortece essa caminhada.

estamos entendendo o circo como uma linguagem que cria múltiplas possibilidades de leitura, e que, é possível analisarmos uma presença que é construída anteriormente a expressão, uma presença que comunica ao público por meio de estados de prontidão desse corpo que passou por diversos momentos de treinamento.

A PRÉ-EXPRESSIVIDADE SEGUNDO EUGENIO BARBA.

Segundo Eugenio Barba em sua obra “A Arte Secreta do Ator”, a pré-expressividade é um elemento trabalhado anteriormente a qualquer necessidade que o ator venha a ter para compor o seu personagem. Podemos entender que a pré-expressividade é um trabalho de composição do próprio ator.

Se formos pensar em um pianista. Seria a necessidade de aprender a tocar as notas, aprender os tempos, aprender a intensidades, os locais das notas no instrumento. Para aí sim tocar alguma música. No caso das artes da cena, o corpo do ator é que precisa ser explorado nesse sentido, ou seja, é um trabalho anterior a construção da cena, anterior ao estudo da personagem.

O conceito de pré-expressividade pode parecer absurdo e paradoxal, visto que ele não leva em consideração as intenções, sentimentos, identificação ou não-identificação dos atores com a personagem, emoções...isto é, psicotécnica. A psicotécnica tem, de fato, dominado a formação profissional do ator e pesquisa correspondente no teatro e na dança, pelo menos nos últimos séculos. A psicotécnica guia o ator para um desejo de se expressar: mas o desejo de se expressar não determina o que ele deve fazer. A expressão do ator, de fato, deriva – quase apesar dele – de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa. (BARBA,1995 p.187)

Vale ressaltar que os próprios estudos sobre a Antropologia Teatral foram notando em diferentes culturas uma decodificação corporal anterior a representação. Ou seja, esse conceito foi algo que nomeou uma maneira de trabalhar anterior a cena que já acontecia em diversas culturas, em diversas manifestações culturais. Dessa maneira, a proposta de uma pré-expressividade circense caminha nessa mesma construção. Onde não existe uma nova técnica que está sendo colocada em pauta, mas sim um trabalho que já acontece anterior a cena, que se busca um diálogo sobre ele para que possamos trabalhar e aprofundar ainda mais esse conhecimento.

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral. Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este

nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo pensa desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator. (BARBA, 1995, p.188)

Por fim, podemos ressaltar que esse trabalho pré-expressivo permaneceria em constante construção, não sei algo que teria como um ideal a ser alcançado e quedaria sua prática nesse ponto. Essa é uma prática possível de ser cultivada e que tenha constante aperfeiçoamento e descobertas; assim como são com as técnicas circenses.

E aqui chegamos no momento de tentarmos estabelecer um diálogo com algumas técnicas circenses e tentarmos entender se o fato de treinarmos uma técnica que iremos levar para a cena não acaba gerando um treinamento pré-expressivo desse artista circense.

A PRÉ-EXPRESSIVIDADE CIRCENSE

Diversos autores abordam a questão da necessidade de treinamento por parte dos atores. Podemos dizer que a grande maioria dos que publicam sobre questões técnicas desse ofício afirmam ser necessário um treinamento sistematizado ou, ao menos, continuado, para melhor atuação. É muito comum encontrar atores e atrizes que tem como rotina um treinamento sobre 5 “si próprios”. Possuem treinamentos cotidianos que muitas vezes não possuem vínculo com uma obra específica a ser encenada, mas que buscam aperfeiçoamento e domínio do próprio corpo. Diferente do que alguém fora das artes cênicas possa pensar, o treinamento para esses artistas não se dá visando uma montagem de espetáculo, mas sim uma preparação corporal para atingir princípios como a presença cênica (NAVARRO, SILVA, 2023, p.04-05)

Como citado acima, Barba não é o único teatrólogo que propõe um trabalho do ator que anteceda a cena, tampouco o único que torna possível um diálogo com as artes circenses. Porém a ideia do artigo não é trazer um insight de exclusividade sobre o tema, mas sim demonstrar como existem termos que já foram desenvolvidos e que podem nos auxiliar nas criações circenses contemporâneas.

Então podemos tomar como exemplo um malabarista. O treino que ele desenvolve com bolinhas, pode ser considerado um trabalho pré-expressivo. Esse treino acaba por desenvolver um corpo que condiz com esse treinamento, que condiz com a técnica, e que ao invés de limitar o artista da cena em seus movimentos, pode ser tomado como parte da cena.

Tenho visto muitas cenas circenses atuais que estão buscando diluir o momento do truque como um momento que não exija uma tensão especial durante a cena. Também estão procurando diluir o momento do aplauso. Como se fossemos pensar que a preparação – execução – finalização, já não sejam acompanhadas de tensão – concentração – relaxamento/agradecimento. Por vezes, como opção estética tem-se optado por essa forma de execução.

Porém, se pensarmos no trabalho pré-expressivo, não iremos pensar apenas no momento da execução da técnica, mas sim desde o primeiro momento que o artista está em cena. Mesmo que esse artista não seja o foco da cena, mesmo que não seja o seu número e ele estiver em cena, isso irá comunicar, então também é necessário que haja consciência e um corpo que comunique.

Voltemos ao malabarismo, e aos diversos diálogos que são possíveis. Trago um exemplo de Jacques Lecoq que diz que utiliza tanto acrobacias como malabarismo para uma preparação corporal. No caso dos malabares ele diz que isso pode ser um treinamento para a manipulação de objetos e com as acrobacias ele sugere que existiria aí um corpo preparado para “pular uma janela” se a cena assim desejar. Ou seja, estamos aí no campo do trabalho pré-expressivo, onde os treinamentos terão a função de gerar materiais para a composição cênica que for necessária.

A acrobacia dramática começa por piruetas e cambalhotas, cuja dificuldade aumenta, progressivamente, para transformar-se em saltos pela janela, depois em saltos mortais, tentando liberar o ator, o quanto possível, da gravidade. Trabalhamos, ao mesmo tempo, a flexibilidade, a força, o equilíbrio (nas mãos, na cabeça, nos ombros...), a leveza, (todos os saltos), sem nunca esquecer, ainda aqui, a justificativa dramática do movimento. Uma cambalhota pode ser acidental – eu topo com um obstáculo, caio e saio rolando –, como pode ser um elemento de transposição da interpretação: “Arlequim, põe-se a rir, chegando a dar uma cambalhota”! Por meio do jogo acrobático, o ator atinge um limite de expressão dramática. (...) O *malabarismo* é complementar à abordagem acrobática. Começa com uma bolinha, depois duas, três, quatro, cinco ou mais...mas, principalmente, ele continua com objetos da vida cotidiana, pratos, copos, e se integra, para terminar numa sequência de interpretação dramatizada (o restaurante, a loja...) (...) o domínio técnico de todos esses movimentos acrobáticos, quedas e saltos, malabarismos e lutas, tem apenas um objetivo verdadeiro: dar ao ator uma maior liberdade de interpretação. (LECOQ, 2010, p.115-116)

Nesse trecho Lecoq deixa explícito que todo o processo de trabalho com acrobacias e malabarismo (vou me ater à essas duas técnicas, pois acredito que sejam suficientes para o que estamos elaborando como reflexão), tem o objetivo de trazer maior liberdade interpretativa para o ator na sua cena.

Porém, mesmo que Lecoq tenha esse objetivo no processo de formação em que ele desenvolveu, a sua utilização dos elementos circenses, como o malabarismo e a acrobacia nos confirmam a teoria de que são técnicas que trabalham uma pré-expressividade. Ou seja, o treinamento dessas técnicas desenvolve no corpo do artista elementos que auxiliam para que haja uma presença cênica expandida, com maior potência.

Sendo assim, o que trago como possibilidade de reflexão é que os treinamentos circenses sejam encarados como treinamentos pré-expressivos, gerando assim a pré-expressividade circense.

Mesmo que não haja uma história linear narrativa para ser contada através da técnica do malabarismo e da acrobacia, o desenvolvimento da técnica e o fato dela ser colocada em cena, já traz, por si só, um corpo que foi trabalhado pré-expressivamente com a técnica.

O que quero salientar é que tiramos aqui o foco do truque e expandimos esse olhar para o corpo do artista em cena. Dessa maneira, voltamos ao que foi já citado anteriormente, que poderíamos pensar que todos os passos, olhares, respirações, tensões, relaxamentos, que são realizados em cena, são “truques”. Devem ser encarados com a mesma dedicação de uma técnica de difícil execução. Porém, volto a repetir, que não acredito que seja para colocar o truque diluído num momento que faça não parecer que aquilo foi um truque, mas buscando o outro extremo: que toda movimentação em cena, é um truque.

Sabe-se que na década de 1970 no Brasil, grupos teatrais buscaram uma renovação nas técnicas circenses. Trazendo as próprias técnicas para a cena. Relatado em BOLOGNESI no texto “*O Circo e a Formação em Artes Cênicas*,”(2016) e aprofundado na obra “*Salimbancos Urbanos*” (2018) de Elienne Benício. Notamos diversos exemplos de grupos teatrais que perceberam nas técnicas circenses, elementos que poderiam compor a sua cena. E, como discorro aqui nesse trabalho, esses elementos também trariam para a cena corpos que estão em outras condições de trabalho, que suscitam outro tipo de atenção do espectador, já que são corpos que passaram pelo treinamento circense antes mesmo de estarem em ensaio para as cenas que apresentam.

A proposta de trazer o exemplo da utilização de outras linguagens, como o teatro, utilizando as técnicas circenses, é também porque noto na cena contemporânea, quase

que uma aversão à essas técnicas. O trapézio precisa ser figurativo, os malabares precisam ter significados restritos, definidos. Ao invés de expandirmos os sentidos dos corpos em cena, das possibilidades de leitura que a própria técnica nos traz, estando indo para o que temos de mais narrativo possível. Na ânsia em criar uma “dramaturgia”, estamos criando histórias lineares, com significados restritos e esquecendo essa potência cênica, criativa e essa expressividade circense, que até mesmo o teatro buscou para se renovar nos anos 80 no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creio ser de extrema importância que cada vez mais possamos ter encontros como o Seminário de Circo que aconteceu em 2025 na Universidade Federal da Bahia. Acredito que necessitamos falar sobre linguagem, sobre subjetividade, sobre como estamos construindo a nossa atualidade no circo. Obviamente, respeitando todas as pessoas que trouxeram essa arte até aqui, mas também entendendo que estamos nesse momento e que precisamos cultivar isso aqui e agora. Digo isso porque acompanho muitas conversas sobre o Circo que acabam por ser saudosistas, e muitas vezes melancólicas, como se o grande momento do circo tivesse passado.

Acredito que o Circo segue se reinventando, se renovando, e muitos momentos maravilhosos passaram! E sou agradecido por todas as pessoas que construíram as pontes e bases para que chegássemos aqui. E creio, que honrar essas pessoas, é seguir construindo firmemente, assim como eles fizeram: se renovando ao seu tempo, questionando, refletindo e buscando maneiras de seguirmos nesse cultivo.

Creio que o tema da pré-expressividade circense busca valorizar a técnica circense por si só. Dizer que não necessitamos, “contar histórias”, para assim termos uma dramaturgia. Nossos corpos em cena, que passaram pelo treinamento da técnica, estão expandidos e contando muito mais do que histórias lineares.

A ânsia por trazer exemplos do teatro, é também para ilustrar que existem reflexões e trabalhos de treinamentos para a cena que viram nas técnicas circenses elementos de grande potência para essa construção. E se utilizaram delas. Assim, creio que essa pré-expressividade circense possa expandir nosso horizonte, mas não para mirarmos longe, mas para vermos que já desenvolvemos diversas qualidades cênicas durante os nossos treinamentos, e precisamos dar conta e valorizar isso que estamos fazendo.

Acredito que dessa forma também teremos mais confiança no que construímos. E já que estamos construindo uma linguagem circense contemporânea, podemos também potencializar aspectos que já fazem parte da nossa linguagem. Podemos entender elementos que já estão sendo cultivados, para assim termos consciência, valorizarmos esses aspectos e coloca-los, cada vez mais, em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo – SP. É realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

BENICIO, Eliene. *Salimbancos Urbanos*. O circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000. 1ª Ed. São Paulo . Editora Perspectiva, 2018.

NAVARRO, Grácia Maria. SILVA, Tiago Marques da. Presença Cênica e Estado de Palhaço. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas - LUME e PPG Artes da Cena . UNICAMP . 2023

LECOQ, Jacques. O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo – SP. Editora Senac, edições SESC SP, 2010.