



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

PEDRO CASTRO MARTINS

**GESTAR:
EXPERIÊNCIAS DE GESTÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO PÉ DIREITO E SUAS
RELAÇÕES COM AS ATIVIDADES CIRCENSES**

BRASÍLIA

2024

PEDRO CASTRO MARTINS

GESTAR:

**EXPERIÊNCIAS DE GESTÃO ARTÍSTICA NO ESPAÇO PÉ DIREITO E SUAS
RELAÇÕES COM AS ATIVIDADES CIRCENSES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. César Lignelli

**BRASÍLIA
2024**

Gestar: Experiências de gestão artística no Espaço PÉ DiReitO e suas relações com as
atividades circenses

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. César Lignelli

Data: 14 / 11 / 2024.

Banca Examinadora:

Orientador: Dr. César Lignelli

PPG-CEN – UnB

Examinadora Externa: Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

PPGAC – UNIRIO

Examinadora: Dra. Giselle Rodrigues de Brito

CEN – UnB

Examinadora Suplente: Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira

PPG-CEN – UnB

Brasília, 2024

Agradecimentos

“Eu desde já agradeço, agradeço desde já!”

Aprendi essa saudação com minhas amigas e mestras Márcia Duarte e Márcia Lusalva durante o processo do espetáculo Húmus Kaos. Essa frase era utilizada para celebrar o momento, a vida, os excessos, os encontros e acontecimentos, e eu não poderia começar de forma diferente.

Agradeço a Márcia Duarte por todo seu suporte, paciência e encorajamento na escrita do pré-projeto para meu ingresso na pós-graduação, assim como pelas trocas artísticas e humanas que temos desde 1999.

César Lignelli, meu orientador, parceiro de pesquisa e, acima de tudo, amigo. Agradeço por todo cuidado, franqueza, cafés, disponibilidade, conhecimento, inquietações, apoio. E por ser o principal catalisador dessa empreitada. Se não fosse você a acreditar na importância de compartilhar essa experiência de gestão, eu nunca teria coragem de dar o primeiro passo na escrita da dissertação, nem da publicação de nosso artigo.

A minha família que dividiu com essa escrita o nosso escasso tempo juntos. Que comprou mais este sonho e acreditou que eu daria conta. Hanna Reitsch, Erak e Thirza, eu amo vocês mais do que tudo neste mundo! Ana Castro, obrigado por ter me dado educação, autoestima e por curtir cada nova empreitada desse seu filho. Gratidão à minha sogra Maria que me abrigou quando eu precisava assistir aulas ou escrever, e cuidou dos meus pequenos diversas vezes para que isso ocorresse.

Aos professores e colegas do PPG-CEN da UnB pelas trocas, informações e provocações. Em especial à professora Fabiana Lazzari que, durante a disciplina de Seminário Interdisciplinar, foi essencial na organização do trabalho a ser apresentado.

Aos artistas que passaram pelo Espaço PÉ DiReitO, por dividir energias, credos, angústias, técnicas, soluções e problemas. Em especial aos integrantes da Trupe de Argonautas, Coletivo Instrumento de Ver e Trupe Por Um Fio, por participarem ativamente desta pesquisa.

Aos amigos e parceiros do Espaço, Adriano Roza, Súlían Princivalli e Daniel Lacourt. Este sonho não seria possível sem vocês. Ana Sofia e ASCETUR pela força durante a pandemia. À Guinada Produções que cuidou do Espaço durante minha estada no exterior. À Márcia Gomes que cuida dos projetos do Espaço e me ajuda a viabilizar meus sonhos.

Agradeço aos artistas que vieram, aos que ficaram e aos que passaram. Ao público e aos vizinhos, moradores da Vila Telebrásília. Aos espaços independentes, que resistem e me dão forças.

Por que será que é tão difícil voltar o pensamento para o processo, para a pesquisa, para o experimento e para a necessidade de registrar nossa caminhada?

J.C. SERRONI

... a primeira ideia que aparece quando pensamos no edifício teatral é a de uma casa: Casa de espetáculos.

Gianni Ratto

Segura sua mão na minha, para que juntos possamos fazer aquilo que não posso fazer sozinho. Eu sou o que sou e já desfruto disso. Merda!

ORAÇÃO PRATICADA ANTES DE ENTRAR EM
CENA – AUTOR DESCONHECIDO

Resumo

Este trabalho apresenta um espaço cênico alternativo e as adaptações, constantes e necessárias, por meio das escolhas e ações de sua gestão para acolher as obras que ali são criadas ou performadas. Reflete-se sobre como o local é transformado pelos seus frequentadores, pela sua forma de gestão e como essas relações afetam mutuamente o ambiente, o rider e as obras e aqueles que ali transitam. Trata-se de um estudo de caso, através de relatos que acompanham na medida do possível imagens e referências de outra ordem acerca de deste pequeno teatro localizado na Vila Telebrasilíia, região periférica da capital do país, o Espaço PÉ DiReitO. Criado em 2012, com a vocação para receber espetáculos de artes cênicas e circo, que vislumbra desde a formação de artistas, passando pela criação de espetáculos até a performance para o público. Este foi o ponto de partida desta pesquisa, um olhar sobre as experiências práticas e afetivas vividas em um espaço cênico, uma perspectiva criada e observada de dentro de casa. Assim também, esse texto é escrito.

Palavras-Chave: Espaço Cênico; Teatro; Artes Circenses; Gestão Cultural; Produção Cultural.

Abstract

Title: Gestar: Experiences of artistic management at Espaço PÉ DiReitO and its relationships with circus activities

This work presents an alternative scenic space and the constant and necessary adaptations, through the choices and actions of its management to accommodate the works that are created or performed there. It reflects on how the place is transformed by its visitors, by its way of management and how these relationships mutually affect the environment, the rider and the works and those who travel there. This is a case study, through reports that accompany, as far as possible, images and references of another order about this small theater located in Vila Telebrasília, a peripheral region of the country's capital, Espaço PÉ DiReitO. Created in 2012, with the vocation of hosting performing arts and circus shows, which ranges from the training of artists, through the creation of shows to performance for the public. This was the starting point of this research, a look at the practical and affective experiences lived in a scenic space, a perspective created and observed from inside the home. This text is also written in this way.

Keywords: Scenic Space; Theater; Circus Arts; Management; Cultural production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Royal Circus de Charles Hughes – 1795, Londres, Inglaterra.....	24
Figura 2: Interior do Amphitheatre de Astley – Nova York, E.U.A.....	25
Figura 3: Mundo do Circo – São Paulo, SP.....	25
Figura 4: Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, RJ.....	26
Figura 5: Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, RJ.....	26
Figura 6: Municípios com circos no Brasil.....	28
Figura 7: Locais que acolhem o ensino das atividades circenses dentro e fora das lonas.....	29
Figura 8: Amphithéâtre Anglois, em Paris.....	31
Figura 9: Rickett’s Circus – Filadélfia – E.U.A.....	32
Figura 10: W.C. Coup Circus.....	34
Figura 11: Barnun & Bailey Circus – Nova York, E.U.A.....	35
Figura 12: Poster do Ringling Brothers e Bailey & Barnun Circus shows combinados. 100 vagões de atrações.....	36
Figura 13: Franconi Circus Show.....	37
Figura 14: Circo Metro- São Paulo, SP.....	41
Figura 15: Circo de lona com dois mastros.....	41
Figura 16: Usina, Foto de divulgação de espetáculo – Brasília, DF.....	65
Figura 17: Usina, projeto Teatro Multiuso.....	66
Figura 18: Usina, folder disponibilizando o espaço.....	67
Figura 19: Usina, teatro vazio.....	68
Figura 20: Ensaios espetáculo O Baile – Lagos Sul, Brasília, DF.....	77
Figura 21: Mapa das Regiões Administrativas do DF.....	79
Figura 22: Localização espacial Vila Telebrasil – Brasília, DF.....	82
Figura 23: Localização espacial Espaço PÉ DiReitO.....	83
Figura 24: Planta baixa Espaço PÉ DiReitO.....	84
Figura 25: Fachada Espaço PÉ DiReitO.....	84
Figura 26: Espetáculo MOBAMBA, Cia Márcia Duarte, foto de Martins.....	85
Figura 27: O Baile, da Trupe de Argonautas.....	87
Figura 28: O Baile, da Trupe de Argonautas.....	88
Figura 29: Estudos para uma Odisséia, do Coletivo Instrumento de Ver.....	88
Figura 30: Estudos para uma Odisséia, do Coletivo Instrumento de Ver.....	89
Figura 31: Estudos para uma Odisséia, do Coletivo Instrumento de Ver.....	89
Figura 32: Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do DF.....	90

Figura 33: Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do DF.....	91
Figura 34: Formatação de palco com plateia frontal.....	92
Figura 35: Apresentação Trupe Por Um Fio.....	107
Figura 36: Termo de ciência Projeto Incubadora, Trupe Por Um Fio.....	107
Figura 37: Apresentação Projeto Incubadora, Trupe Por Um Fio.....	108
Figura 38: Carta de intenção do Projeto Incubadora de Grupos, do Espaço PÉ DiReitO, Trupe Por Um Fio.....	109
Figura 39: Exemplos de portagem.....	122
Figura 40: Exemplos de portagem.....	123
Figura 41: Exemplos de portagem.....	123
Figura 42: Exemplos de portagem.....	123
Figura 43: Uso da corrente como material acrobático, Cyntia Carla da Trupe de Argonautas	129
Figura 44: Uso da corrente como material acrobático – Cyntia Carla em Paradoxo Zumbi, da Trupe de Argonautas.....	130
Figura 45: Mariana Camargo na corrente.....	131
Figura 46: Mariana Camargo e Pedro Martins na aula de circo da Trupe de Argonautas.....	131
Figura 47: Workshops de acrobacias.....	132
Figura 48: Workshops de acrobacia.....	133
Figura 49: Uso do bambu.....	134
Figura 50: Espetáculo O Baile, mastros.....	135
Figura 51: Espetáculo O Baile, mastros.....	135
Figura 52: Espetáculo O Baile, 2013.....	136
Figura 53: Espetáculo O Baile, 2013.....	137
Figura 54: Ensaio (2017) e apresentação (2021), O Baile.....	137
Figura 55: Ensaio (2022) e apresentação (2021), O Baile.....	138
Figura 56: Oficina de mastro circense.....	138
Figura 57: Aisha Brito, campeã de pole dance.....	140
Figura 58: Super Senpai.....	141
Figura 59: Super Senpai.....	141
Figura 60: Super Senpai.....	142
Figura 61: Super Senpai.....	142
Figura 62: Teatro dos Ventos – Águas Claras, Brasília- DF.....	164

Figura 63: Galpões utilizados para atividades circenses 1 Spasso Escola de Circo – Belo Horizonte – Minas Gerais.....	165
Figura 64: Galpões utilizados para atividades circenses 2 Escola Pernambucana de Circo – Recife - Pernambuco.....	165
Figura 65: Galpões utilizados para atividades circenses 3 CircoCan – Curitiba - Parana.....	166
Figura 66: Galpões utilizados para atividades circenses 4 Escola Nacional de Circo Luiz Oimenchá – Rio de Janeiro – RJ.....	166
Figura 67: Galpões utilizados para atividades circenses 5 Escola de Circo Casa Branca – Santo André – São Paulo.....	167
Figura 68: Galpões utilizados para atividades circenses 6 Divertidamente Escola de Circo - São José dos Campos – São Paulo.....	167
Figura 69: Galpões utilizados para atividades circenses 7 Aplauso Centro Artístico – Maringá - Paraná.....	168
Figura 70: Galpões utilizados para atividades circenses 8 Galpão Bambu Córrego do Urubu – Brasília - DF.....	168
Figura 71: Exemplos de peças de box truss linha pesada.....	174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Aspectos que tangem a vocação histórica de cada empreendimento cultural de Brasília ligado às artes circenses.....	58
Tabela 2: Aspectos inerentes à lona de circo de cada empreendimento cultural de Brasília ligado às artes circenses.....	58
Tabela 3: Pisos usados no Espaço PÉ DiReitO em 10 anos (ordem de custo).....	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Espaço com E maiúsculo.....	17
LUGAR DE CIRCO É NA LONA?.....	24
O circo e os Espaços ocupados por esta linguagem.....	30
Espaços alternativos.....	45
Circo em Brasília, hoje.....	51
Vocação de um espaço cênico circense. Da lona para os Espaços alternativos.....	53
A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO.....	60
Relatos de EXPERIÊNCIAS.....	62
Os Donos do Pedaco (1985 - 2000).....	62
Usina Centro de Artes (1994-2023).....	64
Primeira Arte Stúdio de Dança (1996 - 2007).....	68
Complexo das Artes, UnB (2002 - presente momento).....	70
Trupe de Argonautas (2005 - presente momento).....	72
Espaço PÉ DiReitO.....	78
História, missão, vocação.....	78
Projetos e parceiros.....	97
Artistas envolvidos na Incubadora de Grupos e as trocas possíveis.....	102
GERIR + PRODUZIR = GESTAR.....	112
Gestar.....	120
Liberdade e Segurança.....	120
Compartilhamento de Materiais – correntes, mastros e oportunidades.....	128
Ambiente compartilhado e segurança redobrada.....	143
Sonoridades e outras perspectivas comuns.....	146
Equipamentos e espaços compartilhados (rider).....	150
Negócio? Custos, ganhos e vulnerabilidades.....	152
Relação com a comunidade, o circo e a periferia.....	159
UM AMBIENTE CIRCENSE.....	161
Espaço PÉ DiReitO.....	162
Espaço PÉ DiReitO, um ambiente circense?.....	162
Local, edificação e suas necessidades.....	163
Proposição de um programa de necessidades.....	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou reflexões futuras.....	179

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	183
Sites de Apoio Sobre o Tema.....	189
ANEXO I.....	190
Para saber mais sobre os grupos de Brasília.....	190
ANEXO II.....	191
Portfólio do Espaço PÉ DiReitO.....	191
ANEXO III.....	192
Bibliografia de apoio acerca de temas Circo, atividades circenses, cenografia e arquitetura teatral.....	192
ANEXO IV.....	197

INTRODUÇÃO

Ao questionar arquitetos, tanto da esfera privada como da pública, em busca de orientações acerca de elementos essenciais para construções e instalações de espaços adequados às práticas circenses, surgiu a informação de que essa pergunta ainda não possui resposta padronizada e oficial. Não existem orientações específicas, tanto em termos de segurança para a instalação dos equipamentos quanto em termos técnicos e funcionais para construções circenses na legislação local ou nacional.

Embora existam duas Normas Brasileiras (NBRs) específicas para o circo¹ recentemente publicadas, ambas tratam exclusivamente da lona circense, não havendo orientações para outros espaços de acolhimento das atividades circenses.

A única referência encaminhada pelo setor público² foi apresentada por uma arquiteta, que também atua nas artes cênicas como atriz, acerca de um livro³ de um arquiteto alemão chamado Ernst Neufert. Esse professor publicou um manual no qual orienta normatizações sobre diversos tipos de construção, inclusive teatros e circos.

Outras referências encontradas que oferecem sugestões construtivas vinculadas às normas vigentes, mas não explicitam quais seriam estas normas, podem ser encontradas no texto “Como projetar teatros de bom desempenho? Conheça desafios e soluções”⁴. Estes são frutos das pesquisas no buscador Google com as palavras-chave ABNT, NBR para Teatro, Circo.

Materiais como este auxiliam na compreensão da enorme quantidade de questões técnicas construtivas e de mobiliário que devem ser consideradas ao planejar ou construir um local que receba apresentações artísticas de qualquer linguagem relacionada à cena.

O objetivo geral desta dissertação é ampliar debates sobre as necessidades para implementação de atividades circenses em diferentes espaços. Não pelo olhar de um arquiteto ou engenheiro, mas a partir do ponto de vista de um artista, interessado no ensino, treinamento, pesquisa e performance circense, e principalmente do ponto de vista de alguém que atua na gestão de um espaço cênico que acolhe diversos profissionais da área, não apenas

1 (ABNT NBR 16650-1:2018 – Circos – Parte 1: Terminologia e classificação e ABNT NBR 16650-2:2018 – Circos – Parte 2: Requisitos de projeto) (ABNT, 2020).

2 Servidora da Administração de Brasília, da RA 1 Plano Piloto, responsável pela análise e aprovação de projetos na região. Sugestão dada por telefone e sem registro oficial.

3 Para acessar a versão 2013 online do livro “A arte de projetar em arquitetura”, ver link: https://www.academia.edu/42932040/Neufert_A_Arte_de_Projetar_em_Arquitetura.

4 Alguns termos utilizados em nossa escrita estão descritos nos links abaixo: <https://www.aecweb.com.br/revista/materias/como-projetar-teatros-de-bom-desempenho-conheca-desafios-e-solucoes/13519> e https://www.academia.edu/22225277/Dicas_de_Projeto_TEATRO_1

relacionados à sua própria produção cultural. Ao apresentar reflexões sobre as necessidades técnicas do local, sugere-se observar também as ações e o envolvimento dos participantes nesse processo.

Dados os desafios e considerando as limitações de prazo que são impostas aos projetos de teatro, é comum que arquitetos e escritórios busquem subsídio de profissionais especializados no ramo. “Um teatro com um bom desempenho certamente é resultado do trabalho coordenado entre o arquiteto e os consultores da área de acústica e iluminação”, afirma Barbour.⁵

O pesquisador Donald Schön sugere que artistas estudem suas experiências a fim de desenvolver um saber próprio ao seu domínio. Para o autor, estes profissionais possuem um conhecimento incorporado, encarnado, um saber que se encontra expresso através de comportamentos, emoções e atitudes, e que se atualiza na ação. “Em arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, então é desejável que eles sejam explicitados”. (SCHÖN, 1983, p.10).

Seguindo a sugestão, serão abordadas questões, soluções e situações ocorridas ao longo de 10 anos de experiências na gestão do Espaço PÉ DiReitO e de sua relação com grupos circenses de Brasília. Para atingir o objetivo desta pesquisa vislumbra-se as necessidades técnicas, humanas e operacionais necessárias e possíveis para melhor acolher as atividades circenses em locais alternativos à lona circense.

A diferenciação entre circo e atividades circenses é uma questão pautada por relevantes pesquisadores da área e foi debatida por importantes autores como Alice Viveiros de Castro (2005), Marco Antonio Coelho Bortoleto & Gustavo Arruda Machado (2003), Antônio Torres (1998), Ermínia Silva (1996) – in memoriam, entre outros.

Segundo Bortoleto & Machado (2003), o circo é conceituado como um espaço físico definido, com uma história e uma imagética vinculada à lona circense. Ele também é associado a um formato específico de performance, com apresentações independentes intercaladas por um apresentador e uma dramaturgia própria. Além disso, o circo está relacionado a uma realidade social ligada à itinerância.

Por outro lado, as atividades circenses englobam uma gama mais ampla de práticas. Elas envolvem vivências, ensino, pesquisa, treinamento e performances, e podem ser realizadas em diferentes locais, com diversas finalidades. Dessa forma, o termo "atividades circenses" é utilizado para abranger toda a diversidade de práticas relacionadas ao universo circense, indo além da lona circense.

5 Alberto Barbour, arquiteto e sócio-diretor da URDI Arquitetura, in: <https://www.aecweb.com.br/revista/materias/como-projetar-teatros-de-bom-desempenho-conheca-desafios-e-solucoes/13519>

Portanto, o circo é entendido como um local mágico e simbólico que permeia o imaginário coletivo quando se trata de performances circenses dentro da lona. Já as atividades circenses abrangem um escopo mais amplo, incluindo todas as práticas relacionadas ao circo, independentemente do espaço físico onde ocorrem.

É importante salientar que a imagem da lona de circo no Brasil está também atrelada ao aspecto da itinerância, da forte relação familiar e do modo de produção específico.

Ao longo da história o circo formou não somente artistas do picadeiro, mas também gestores, vendedores, divulgadores, adestradores, veterinários, performers, criadores de histórias, de roteiros, de números artísticos, figurinos, maquiagens, equipamentos e tecnologias. Criou mercados de trabalho, conhecimentos e diferentes formas de ensino e transmissão de saberes, sendo a mais famosa e que se instaurou no imaginário coletivo, a tradição oral passada de geração em geração.

A pergunta sobre o que é o circo nos coloca de frente com um forte imaginário que ronda sua identidade. Se fechamos os olhos com a indicação de imaginar um circo, provavelmente visualizamos uma tenda de lona, com um picadeiro ao centro. Isso porque o circo vem assim sendo convencionalmente conhecido desde o início do século XIX: redondo. O próprio nome, circo, viria dessa característica circular. (PIEADADE, 2018, p.24).

Sobre a escrita deste texto, gostaria de evidenciar que existem premissas subjetivas ligadas a vivências e perspectivas pessoais e particulares deste autor que, diversas vezes, projetam uma escrita realizada em primeira pessoa do singular. Afinal essa pesquisa se trata, em grande parte, de um relato de experiências, exitosas ou não.

Buscou-se apresentar questões, situações e soluções ao observar demandas recorrentes na implementação de locais para acolher as atividades circenses baseadas em experiências prévias e que possam auxiliar na construção de futuros empreendimentos culturais.

Para tratar destes locais, suas características, estruturas e necessidades, será utilizado como exemplo de caso um espaço cênico alternativo criado por este autor. Um pequeno teatro multiconfiguracional⁶ com uma década de existência, e sua relação com as práticas circenses locais desde então. O recorte foi realizado através da observação das mudanças no ambiente e de sua relação com 3 grupos artísticos ligados ao circo, assim como das ações da gestão do empreendimento para viabilizar e acomodar o trabalho destes artistas.

Reitero que pode soar desafiador, e talvez prepotente, transpor as próprias experiências de implementação e gestão de um espaço cênico que considero minha própria casa, construído com minhas próprias mãos, para ambientes com os quais não possuo relação afetiva.

6 Ver capítulo III: Gestar.

O fato de terem sido propostos ou geridos por outros agentes culturais e empreendedores com diferentes trajetórias e interesses define as características do empreendimento. Ainda assim, acredito na partilha de experiências e trocas de informações para a construção de locais cada vez mais acolhedores, estruturados e seguros.

Essa questão emerge com o intuito de enfatizar uma característica bastante relevante às práticas e tradições circenses: a transmissão e troca de saberes entre os pares para a sobrevivência da família circense. Família essa que nos dias atuais possui configurações diferentes e relações econômicas e afetivas distintas de uma família consanguínea ou ligada por laços matrimoniais.

Outras vivências que estimularam essa forma de divulgação são oriundas do projeto Incubadora de Grupos Artísticos, oferecido pela Universidade de Brasília, na qual o grupo do qual faço parte, a Trupe de Argonautas, participou em 2009, assim como do curso em “Economia Criativa e Empreendimentos Culturais” realizado junto ao SENAC em 2012 e 2013. Tais formações estimulavam a troca de saberes entre os participantes, uma vez que experiências singulares compartilhadas ampliavam a percepção de oportunidades e auxiliavam na quebra de paradigmas dos outros projetos.

A premissa de que o circo abriga uma família, e funciona como um trabalho e como lar pode ser transposta também para o edifício teatral. O cenógrafo e diretor teatral Gianni Ratto afirma que “a primeira ideia que aparece quando pensamos no edifício teatral é a de uma casa: Casa de espetáculos” (SERRONI, 2002, prefácio)⁷. Este foi o ponto de partida desta pesquisa, um olhar sobre as experiências práticas e afetivas vividas em um espaço cênico, uma perspectiva criada e observada de dentro de casa. Assim também, esse texto é escrito.

ESPAÇO COM E MAIÚSCULO

Retornando ao tema, a primeira etapa desta dissertação se constituía de um relato de experiências que se apresentou, com o perdão do trocadilho, mais como um relato de casos, uma vez que não havia diálogo com outras pesquisas ou perspectivas teórico-metodológicas que corroborassem tal visão. Após debater com outros pesquisadores nas disciplinas do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília e meu orientador César Lignelli, foi

7 O texto utilizado se encontra em plataforma virtual e não possui numeração de páginas.

tomada a decisão de aprofundamento em aspectos específicos através do recorte sobre a criação, implementação e gestão do Espaço PÉ DiReitO e as atividades circenses ali realizadas. Assim é proposto, então, o estudo de caso como ferramenta metodológica.

O estudo de caso é uma estratégia bastante disseminada devido à amplitude de suas possibilidades pedagógicas. Trabalhar com casos proporciona situações de aprendizagem muito significativas, devido à característica investigativa que possuem, permitindo a resolução de problemas reais do campo profissional e, também, da vida pessoal. O estudo de caso é um instrumento pedagógico que pode ser utilizado, principalmente, em duas situações: (1) no envolvimento de problemas reais ou (2) em situações de cunho reflexivo. O caso pode ter caráter real ou fictício. Destaca-se pela capacidade de suscitar questões para debate e ter elementos que permitam a tomada de posição e definição de soluções diferenciadas. Um bom caso não apresenta uma única resposta, mas possíveis soluções para o mesmo problema. (DINIZ, 2024, p.20).

Esclareço que será utilizada a palavra Espaço, com letra maiúscula, para tratar não somente do nome do empreendimento, e não abarcando apenas os sentidos de área ocupada, extensão, recinto, ou lugar que ocupamos, mas para que se entenda o Espaço nessa escrita como um agente, e de forma poética, tratando-o também como ambiente, como elemento simbólico, vivo e poroso que dialoga com o fazer e com os fazedores de artes circenses que ali atuam. Essa conceituação é permeada pelos conceitos de linha, malha e ambiente de Tim Ingold (2012, 2013) e que serão retomados no capítulo III.

Voltando a essa não tão breve introdução, a metodologia da pesquisa proposta se dá através de um estudo de caso e se aproxima de uma abordagem qualitativa, exploratória, baseada nas propostas da etnografia crítica, apresentadas por Fortin & Gosselin, por estar “relacionada ao desejo de transformação, ao desejo de uma maior equidade ou ao desejo de valorizar as contribuições de cada um” (2014, p.09). Aspectos destacados pelos autores, como o envolvimento prolongado do pesquisador no campo de pesquisa e a possibilidade de transferência de resultados para diferentes contextos se mostram pertinentes a esse trabalho.

Acerca do estudo de caso, encontramos na obra de Marli André relevantes considerações que endossam a escolha por tal abordagem.

[...] o contato direto e prolongado do pesquisador com os eventos e situações investigadas possibilita descrever ações e comportamentos, captar significados, analisar interações, compreender e interpretar linguagens, estudar representações, sem desvinculá-las do contexto e das circunstâncias especiais em que se manifestam. Assim, permitem compreender não só como surgem e se desenvolvem esses fenômenos, mas também como evoluem num dado período de tempo. (ANDRÉ, 2013, p.97).

Ao refletir sobre o exemplo do Espaço PÉ DiReitO foi necessário pensar para além das relações entre Espaço e artistas que ali atuaram, tratando também de um estudo sobre as demandas técnicas, ações e valores fundamentais necessários para estruturar um Espaço

alternativo destinado a acolher as artes circenses. Nesse sentido traz-se à tona temas que dialogam com a criação e utilização do Espaço cênico, circense e teatral, ao questionar processos ali gestados, e observar seus possíveis formatos, sua dimensão acústica, seus programas de necessidades, suas propostas de residência artística e de capacitação profissional.

Sob essa perspectiva, trago a seguinte questão: Uma visão artística, afetiva e sensível dos agentes que operacionalizam o acolhimento de propostas de criação, fruição e ensino é fundamental e determinante no processo de transformação de um rider técnico⁸ de um Espaço cultural assim como da missão deste empreendimento? Esta visão e missão podem provocar modificações estruturais nas trupes circenses e suas obras?

Como já mencionado, o Espaço PÉ DiReitO é inaugurado em 2012, com a missão de acolher e potencializar criação, pesquisa, formação e a fruição artística para o desenvolvimento das artes cênicas e circenses na cidade de Brasília. Com a vocação de suprir demandas técnicas, estimular encontros, capacitar artistas, promover trocas e principalmente ser um local de treinamentos, ensaios, pesquisas e apresentações de espetáculos circenses em um formato alternativo à lona.

Desde sua idealização já se vislumbrava atuação no desenvolvimento de um mercado de trabalho em seus diferentes aspectos; educacional, operacional, político e econômico.

Dois pontos que precisam ser levados em consideração para a leitura desse texto são que o empreendimento não visava solucionar somente um problema privado da ausência de local para desenvolvimento de carreira artística pessoal. E o outro fator foi a sustentabilidade da ação que não visa apenas a obtenção de lucro ou a eficiência produtiva cada vez maior. Estes aspectos definem questões econômicas que regem o setor produtivo tradicional e que foram colocadas em segundo plano em detrimento de uma função social do empreendimento citado.

A construção da missão do Espaço PÉ DiReitO visa uma abrangência coletiva e não estritamente ligada à produção cultural de seu gestor. Essa perspectiva de ampliação do usufruto de um espaço privado e a reflexão sobre os possíveis usuários e beneficiários deste local, leva a tomadas de decisão, engajamento de parceiros e investimentos particulares bastante distintos da resolução de demandas particulares ou meramente econômicas.

A perspectiva de envolvimento artístico, econômico, afetivo, de acolhimento e que visa a formação, criação e fruição, indica posturas que influenciam nos investimentos e nas práticas cotidianas a serem tomadas. Assim como a perspectiva tradicional circense visava a

8 Rider técnico é o conjunto de informações relevantes sobre determinado local, projeto, objeto ou ação que inclui dimensões, equipamentos, medidas, materiais, relação de pessoal, capacidade, localização, acervo etc.

criação de todo um sistema de formação, consumo e estratégias para a sobrevivência da linguagem e de seus artistas. O olhar artístico aqui relatado, parte desta perspectiva holística.

Quando a visão holística passa a fazer parte da rotina da empresa, o gestor começa a realizar uma análise global e integral da empresa, sem fazer distinções por áreas. Isso contribui para que o campo de visão seja mais amplo e macro. [...] derivada do grego “holo” e que pode significar completo, inteiro. É um conceito que valoriza a totalidade das coisas, onde tudo está interligado. Esse conceito foi criado em 1926 na obra “Holismo e Evolução” do africano Jan Christiaan Smuts. (TIME PONTOTEL, 2024).

Nesse ambiente, o papel do gestor não é exclusivamente de se ocupar com a programação e gerenciamento dos recursos disponíveis. Sua função, o agir artisticamente aqui proposto, consiste em dialogar e colocar a mão na massa em questões técnicas, operacionais, logísticas, de formação, políticas, filosóficas, de mercado de trabalho, pesquisa e performance. Para isso, é necessário construir agendas, ações e rider condizentes com tal perspectiva.

E quem é o responsável pela criação, implementação e manutenção desse rider em um espaço cênico alternativo e independente? Na realidade de escassez que nos perpassa: o gestor.

Faremos novamente o exercício de chegar ao local onde serão realizadas a montagem e as apresentações. O que você vê?

- a) um técnico com as mãos sujas, em cima de uma escada a 6 metros do chão, acenando e dizendo que resolveu adiantar o serviço;
- b) o gestor do local, uniformizado, de cabelos ainda úmidos, que oferece um café passado naquele instante, demonstrando que ele não só se preparou para te receber, como dá a devida importância à sua presença;
- c) um produtor descabelado com dezenas de sacolas nas mãos, pedindo desculpas por estar 5 minutos atrasado e justificando que precisou buscar fluido de máquina de fumaça, um cabo específico, ou qualquer outro item de última hora, que achou ser necessário para sua montagem, e que nem havia sido solicitado.

Todas as respostas acima são passíveis de acontecer no Espaço PÉ DiReitO e se remetem à mesma pessoa, o gestor de um espaço cênico alternativo e independente. Este profissional se desdobra em diferentes funções para viabilizar que as obras sejam ali performadas da forma mais aproximada tal qual foram idealizadas. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.13).

O texto acima ilustra a característica encontrada também na tradição circense em que os integrantes das trupes deveriam estar aptos a conhecer e participar das etapas e processos para a criação, ensaios e circulação de seus espetáculos. Esse modo de produção foi alterado com a chegada do novo circo e as especializações que o mercado profissional e a formalização da formação técnica circense foram adquirindo no Século XX.

[...] Guinada rápida para 1970, na França. Um grupo de jovens diretores de teatro está à procura de formas mais acessíveis e populares de se fazer teatro, fiéis às suas crenças de maio de 1968, em que a arte deve ser trazida para o povo. Nessa busca, eles trabalham com o Circo na sua disponibilidade imediata, na linguagem física e no uso dos espaços públicos e populares – a rua e a lona. Inicialmente, eles inserem

técnicas circenses em suas performances teatrais, mas o seu trabalho logo influencia o próprio Circo.

A educação circense, que era passada tradicionalmente de pai/mãe para filho/filha, sai do contexto familiar e em 1985 está pronta para ser institucionalizada na primeira escola de educação circense financiada pelo governo, o Centro Nacional das Artes do Circo (CNAC) em Châlons-en-Champagne. Nessa escola de prestígio, as técnicas circenses são combinadas com as narrativas do (principalmente) teatro francês e da dança daquela época. (LIEVENS, 2017).

Ao longo de vinte anos de carreira transitando entre as linguagens da dança, teatro e circo, nas funções de artista, técnico, gestor, professor, e pesquisador, reflito acerca das ações gestadas no Espaço PÉ DiReitO e como elas afetaram, e foram afetadas, pela comunidade circense que frequenta o ambiente.

Investigo como pequenas ações da gestão estimularam a modificação de comportamentos, métodos de treinamento, produção, ensino, pesquisas estéticas, resultados artísticos e diálogo entres os pares.

Partindo da premissa de que as artes circenses nacionais sempre foram realizadas no âmbito do possível e não do ideal⁹, sejam pelas adversidades financeiras, culturais ou logísticas, propõe-se então a criação de um ambiente compartilhado visando possibilitar não somente a pesquisa, mas também a fruição e o ensino deste fazer artístico. Assim como o ato de gestar esse ambiente a partir de uma vocação pautada em dar suporte e promover encontros e diálogos, potencializando transformações éticas e estéticas.

Os objetivos dessa pesquisa incluem levantar subsídios teórico-práticos para refletir não somente sobre os parâmetros técnicos necessários, como também os valores e ações que devam ser levadas em consideração quando se pretende alocar e estimular as artes circenses e seus processos composicionais da cena em determinados locais. Também pretende tornar explícitas as necessidades específicas em ambientes alternativos¹⁰ para a prática dessa arte, em conformidade com as demandas atuais dos contextos socioculturais nos quais se insere, e assim, contribuir para transformar nossa realidade insatisfatória. Reitero as palavras da diretora de um dos mais longevos grupos de circo do Brasil, a Intrépida Trupe¹¹, nas quais Vanda Jaques afirmava que

9 Desde 2010, atuo politicamente lutando por igualar recursos, destinação de espaços físicos, verbas em editais, e locais de fala, como por exemplo uma cadeira específica do Circo no Conselho de Cultura do DF ou com o intuito de equiparar a linguagem circense ao teatro e à dança junto à Secretaria de Cultura do Distrito Federal em suas distribuições de recursos, assim como da criação de um curso de ensino superior na área.

10 Alternativo no sentido de não planejado para tal.

11 Grupo de extrema relevância para as artes circenses no Brasil, desde 1986. Para maiores informações, consultar <https://www.intrepidatrupe.com.br/>.

É chegada a hora de pensar o circo com excelência e aproximar todos os seus sujeitos – empresários, donos de circo, diretores (artísticos e técnicos), coreógrafos, artistas, mestres, capatazes, técnicos de montagem, aprendizes, fabricantes de equipamentos, órgãos públicos e privados, universidades e demais instituições que pensam e oferecem programas e atividades circenses. É chegada a hora de conscientizar a todos sobre a responsabilidade de cada segmento desse universo para o desenvolvimento de uma arte circense brasileira de excelência. (in FERREIRA, 2005, p.15).

Para tal, tratarei de aspectos artísticos, risco, segurança, rider técnico e também de perspectivas econômicas, pois a relação de todos estes fatores propicia um conjunto limitado de decisões a serem tomadas pela gestão a fim de garantir a qualidade e não somente a lucratividade desse modelo de negócio.

O recorte desta pesquisa se dá pela singularidade do Espaço PÉ DiReitO ao acolher grupos circenses dentro de um espaço teatral e refletir sobre o papel artístico da gestão e da produção dentro da criação e execução de obras artísticas em pontos como; pautas, sonoridades, rider, viabilidade financeira, e pesquisa de linguagem a partir do olhar do profissional, que de forma sensível e afetiva, gere o ambiente.

No capítulo I será tratada a transição espacial dos circenses das ruas e praças para locais fechados, posteriormente para as lonas itinerantes e, por fim, para os teatros. Apresentarei brevemente a história do circo, nomearei grupos locais da cidade de Brasília, assim como dos espaços brasilienses ocupados por essa linguagem, além de refletir sobre a vocação de um espaço circense. Apesar de breve e sucinta essa apresentação, acredito que esta poderá ser útil para futuros pesquisadores ao condensar referências, enaltecer os pesquisadores atuais e fortalecer esse campo de estudos e, por fim, questionar o imaginário da lona como o local ideal para as práticas circenses.

No capítulo II farei um relato de experiências, utilizando da memória afetiva para explicitar como se deram as relações com espaços culturais e grupos artísticos até culminar na criação do Espaço PÉ DiReitO, e assim, atualizar o leitor sobre do que se trata esse empreendimento e sua relevância para as artes cênicas e circenses locais, entre 2012 e 2023 na cidade de Brasília, Distrito Federal.

O capítulo III será dedicado a apresentar o termo “gestar”, conceito operacional que norteia esta pesquisa. Tratará de abordar temas como ambiente, tomando emprestada a noção de Tim Ingold (2013), aspectos de segurança no circo observados por Diego Leandro Ferreira (2015), Ferreira, Bortoleto & Silva (2017), e Daniel Lacourt, artista e rigger¹² circense de extrema relevância da capital e ex-integrante do Coletivo Instrumento de Ver. Serão abordadas

12 Rigger é o profissional dos bastidores responsável pelas montagens, manutenção e movimentações dos equipamentos circenses durante os ensaios e apresentações artísticas, assim como das montagens e inspeções dos equipamentos utilizados em cursos, aulas ou atividades lúdicas e recreativas.

questões acerca de sonoridades em espaços alternativos relatados por Martins & Lignelli (2022), e temas como rider técnico¹³, viabilidade e vulnerabilidades deste modelo de negócio.

Por fim, questiono se o Espaço PÉ DiReitO é um ambiente circense e quais as necessidades arquitetônicas e rider se fazem necessárias para elaborar uma proposta para a criação e manutenção de espaços que acolham as artes circenses. Para tal, será utilizado o manual do arquiteto Ernst Neufert (1976) a fim de observar questões relevantes para construção de Espaços cênicos, além da tese de Duprat (2014), que realizou extensa pesquisa acerca de centros de ensino e formação para as artes circenses apontando itens como infraestrutura, localização, recursos humanos e realidade do cotidiano.

Distante das grandes reflexões filosóficas da linguagem cênica, pretende-se nesta pesquisa se relacionar com a prática cotidiana, propondo um diálogo com pessoas que lidam diariamente com questões mundanas e pragmáticas, que viabilizam a prática cênica e circense em diferentes locais e com diferentes funções.

Para tal, esta escrita gostaria de ser dividida em forma de encontro, presencial, próximo, sincero, com uma bebida quente em um dia frio. De forma acolhedora e apaixonada, já que se trata de dividir experiências, exitosas ou não, que perpassam o cotidiano de estudantes, professores, artistas, criadores e público. E, por que não dizer, de gestores públicos e privados que vislumbram nas artes circenses um bem em potencial para nossa sociedade.

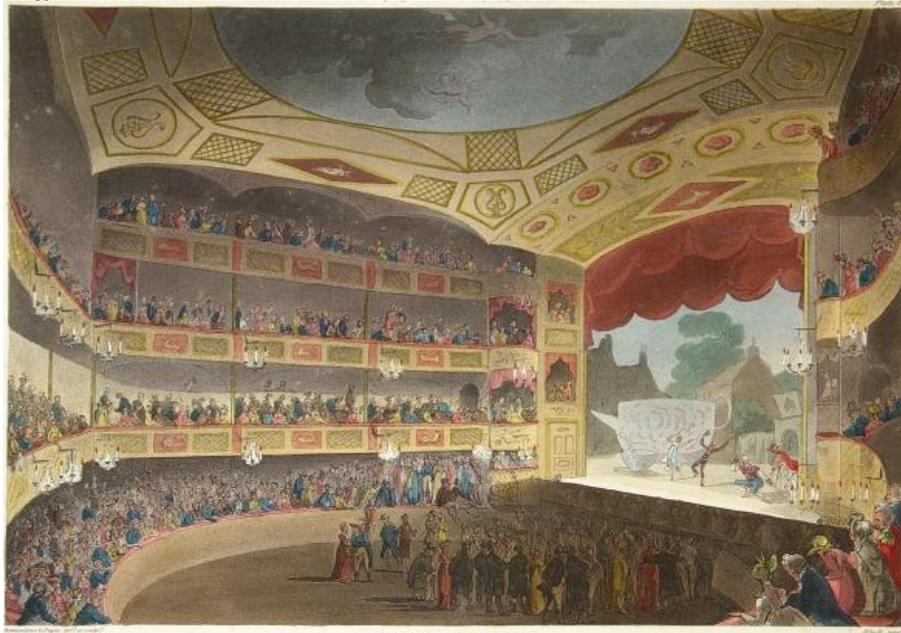
13 Rider técnico é o conjunto de informações relevantes sobre determinado local, projeto, objeto ou ação que inclui dimensões, equipamentos, medidas, materiais, relação de pessoal, capacidade, localização, acervo etc.

I. LUGAR DE CIRCO É NA LONA?

Para iniciar nossa jornada parte-se do pressuposto de que as artes circenses ocuparam diversos Espaços ao longo da história, com distintos formatos, como pode ser observado nas figuras 1, 2, 3, 4 e 5. e diferentes repercussões como elucidam Ermínia Silva (2011 *in memorian*), Marco Antônio Bortoleto (2021), Silva & Bortoleto (2017), Rodrigo Mallet Duprat (2014, 2015, 2016, 2017), Elis Ilkiu (2011) e Zecarlos de Andrade (2006, 2010).

Os autores acima são essenciais na construção de tal perspectiva e na divulgação científica das artes circenses no Brasil¹⁴. Importante também citar o portal Circonteúdo que agrega extenso acervo sobre o tema circense, o estudo de Gilmar Rocha (2010), que realizou pesquisa sobre o estado da arte acerca do Circo no Brasil, disponível no portal acima, e o trabalho do Grupo Circus da Universidade de Campinas¹⁵.

Figura 1: Royal Circus de Charles Hughes – 1795, Londres, Inglaterra



Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Surrey_Theatre

14 Estes podem ser acessados no maior portal brasileiro de conteúdo especializado sobre o tema no endereço <https://www.circonteudo.com/>

15 O Grupo CIRCUS é parceiro da Rede do Circo do Mundo Brasil, possui um acordo oficial de Cooperação Técnica com FUNARTE / Escola Nacional de Circo (RJ); integra a Rede Latino-americana de Escolas de Circo e colabora com a Lista de Discussão do Centro Esportivo Virtual (CEV) sobre Atividades Circenses. [https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/apresentacao#:~:text=O%20Grupo%20CIRCUS%20%C3%A9%20parceiro,\(CEV\)%20sobre%20Atividades%20Circenses](https://www.fef.unicamp.br/fef/posgraduacao/gruposdepesquisa/circus/apresentacao#:~:text=O%20Grupo%20CIRCUS%20%C3%A9%20parceiro,(CEV)%20sobre%20Atividades%20Circenses)

Figura 2: Interior do Amphitheatre de Astley – Nova York, E.U.A



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Astley%27s_Amphitheatre_MET_DP874013.jpg

Figura 3: Mundo do Circo – São Paulo, SP



Fonte: <https://www.portalr3.com.br/2022/12/05/governo-do-estado-inaugura-o-projeto-mundo-do-circo-sp/>

Figura 4: Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, RJ



Fonte: <https://www.tocirculando.com.br/noticia/circo-da-alegria-amplia-parceria-com-escola-nacional-de-circo>

Figura 5: Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro, RJ



Fonte: <https://odia.ig.com.br/nilopolis/2024/07/6875944-escola-nacional-de-circo-sediou-formatura-das-tumas-do-curso-de-arte-circense-do-ifrj-nilopolis.html>

Outra referência necessária parte das “Carta Aberta ao Circo para os Circenses do Mundo”¹⁶ (2015), de Bauke Lievens, onde a artista não questiona apenas o fazer circense contemporâneo, como faz apontamentos sobre relações entre circo e teatro que me provocam há anos.

O nouveau cirque (novo Circo) nasce e a visão do homem expressa pelo Circo tradicional é aparentemente substituída por outra coisa: a persona dramática e a história linear. Na raiz do novo Circo então, encontra-se a ideia de que forma e conteúdo são duas entidades separadas, que podem de alguma forma ser divididas sem que nenhum dos lados perca: as habilidades circenses tradicionais (forma) são isoladas, a fim de combiná-las com as narrativas do teatro da década de 1980 (conteúdo). Comum à todas as formas de arte, no entanto, é o entrelaçamento da forma (como?), do conteúdo (o quê?) e do contexto (por quê?). Os três estão intimamente ligados e inseparáveis. Em outras palavras: a escolha da forma e/ou da mídia exprime sempre uma visão ou conteúdo, a qual, por sua vez, está sempre ligada ao contexto no qual um artista faz o trabalho e a questão de porque ele faz o trabalho. (LIEVENS, 2017).

Voltando ao tema do local, neste capítulo será questionado se a lona deveria ser nosso referencial de Espaço para a prática circense, e se essa questão no imaginário brasileiro pode ser revista em pleno século XXI. Abaixo apresento um levantamento dos circos e de locais de ensino de práticas circenses em território nacional para ilustrar a grande quantidade de empreendimentos no setor.

Em estudo realizado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte)¹⁷ é possível verificar um gráfico com 696 circos espalhados pelo território nacional, contabilizando somente os circos de lona através do link¹⁸ <https://www.nexojournal.com.br/grafico/2022/07/28/O-mapeamento-dos-circos-e-dos-artistas-circenses-no-Brasil>

16 A tradução da carta pode ser acessada em <http://www.instrumentodever.com/poeticas/category/pesquisa>

17 A Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/institucional>

18 Já que o site de dados do governo acima relacionado foi retirado do ar em 15 de dezembro de 2022, <https://dados.gov.br/dataset/mapeamento-dos-circos-no-brasil-por-macroregioes>

Figura 6: Municípios com circos no Brasil

O mapeamento identificou 423 municípios com circos no momento do levantamento. É importante salientar que boa parte dessas companhias são itinerantes, sendo a localização válida para o período analisado.

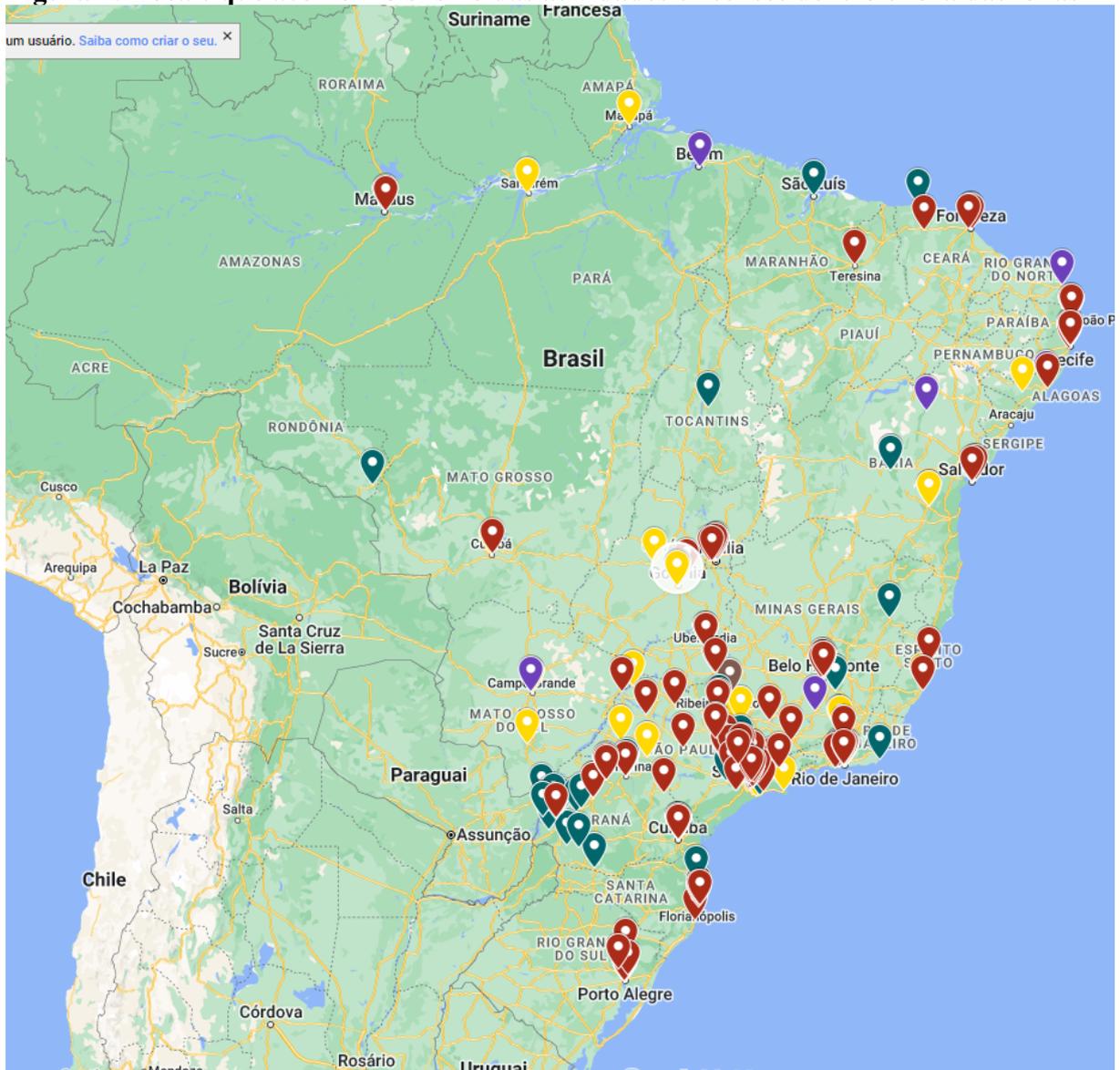


Fonte: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2022/07/28/O-mapeamento-dos-circos-e-dos-artistas-circenses-no-Brasil>

Para além das lonas de circo, fixas ou itinerantes, existem escolas, centros de treinamento, academias e empreendimentos que atuam na formação de circenses, profissionais ou amadores. Desde 2010, o Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS), da Faculdade de Educação Física da Unicamp, realiza diferentes mapeamentos¹⁹ acerca de locais que acolhem o ensino das atividades circenses dentro e fora das lonas. Tal informação pode ser observada na figura abaixo.

19 <https://www.circonteudo.com/colunista/mapeamento-de-espacos-formativos-em-atividades-circenses/>

Figura 7: Locais que acolhem o ensino das atividades circenses dentro e fora das lonas



Fonte: Google Maps: [mapeamento CIRCUS: Espaços de ensino de circo no Brasil](#)²⁰

Com o intuito de explicitar a quantidade de ações e empreendimentos circenses no Brasil na atualidade, inserimos a figura 6 que trata das lonas de circo e a figura 7 que apresenta Espaços alternativos à lona. Para melhor aprofundar essa diversidade de ambientes trataremos de apresentar fatos e estudos embasados na história do Circo para correlacionar a linguagem a diferentes locais para sua performance.

²⁰ A coloração nas demarcações do mapa define se a iniciativa ocorre em universidade, educação básica, curso livre, profissionalizante, espaço cultural ou circo social e não incluiu os circos itinerantes de lona.

1.1 O CIRCO E OS ESPAÇOS OCUPADOS POR ESTA LINGUAGEM²¹

Apresenta-se aqui um apanhado histórico, sintético, sobre as lonas circenses e outros espaços ocupados pelo circo utilizando os estudos de Duprat (2014), Andrade (2006, 2010) e Ilkiu (2011), no qual é possível iniciar uma retrospectiva que aponta para artistas circenses sendo representados em obras da antiguidade ao redor do mundo como China, Egito e Roma (ANDRADE, 2006), porém, esta pesquisa parte da relação com os espaços e não somente dos artistas. Para tal, vamos tratar sobre o circo sendo apresentado em diferentes locais, tais como feiras, praças, casas de pessoas abastadas, mercados e festas durante a Idade Média e o renascimento, como aponta Duprat.

Os artistas circenses transitaram por diferentes formas de espetáculos, desde as apresentações nas ruas, festas e festivais, passando pelos music-halls, vaudevilles, cabarés de variedades, teatros e circos estáveis, até circos de lona itinerante, estes últimos os espaços circenses de maior impacto simbólico. A mesma dinâmica cultural e histórica que permitiu o surgimento dessas várias possibilidades de manifestação da arte do circo também gerou importantes transformações conceituais, estéticas, arquitetônicas e econômicas.

O picadeiro, que entre o final século XVIII e o início do XIX se tornou o espaço circense por excelência, foi palco de um intenso diálogo com a sociedade, incorporando novas tecnologias e projetando importantes inovações artísticas, muitas delas ainda vigentes na contemporaneidade. (DUPRAT, 2014. p.44).

Nesse mesmo período, Andrade sugere o aparecimento da imagem da lona.

Partindo das sobras de uma memória ancestral que remonta aos tempos do circo romano, os artistas do picadeiro, no momento em que optaram por procurar um ponto para fincar suas bases, vão levantar uma grande tenda coberta. Obedece-se ao mesmo modelo latino com a área de representação no centro do espaço, que traz de volta a imagem da praça, e cadeiras dispostas de forma concêntrica, compondo um anel em torno da arena. (ANDRADE, 2010, p.35).

Para fins históricos citaremos o inglês Philip Astley que, por volta de 1770, inaugurou o Astley's Royal Amphitheatre of Arts, em Londres como observado na figura 2. Um espaço ao lado do Rio Tâmis composto por uma arena de 13 metros de circunferência rodeada de bancadas de madeira e com fechamento nas laterais que tornavam viáveis as cobranças de ingressos. Essa medida específica era necessária para permitir os truques acrobáticos sobre o dorso de cavalos em movimento, que precisavam de área para realizar um círculo perfeito durante a cavalgada. 9 anos mais tarde, em 1779, foi introduzida uma cobertura nesta arena

²¹ A linguagem circense pode ser considerada uma prática artística e uma linguagem de pesquisa. A arte circense, atualmente, pode estar presente através do circo, da palhaçaria hospitalar, da pesquisa acadêmica ou dos espetáculos de Dança e Teatro. O circo é pesquisado por meio da subárea das Artes Cênicas, assim como a dança e o teatro.

circular. Tal cobertura já torna possível estabelecer relação com os temas conforto e sonoridades que serão tratadas no capítulo III.

Há que se considerar igualmente que o fechamento do teto, além de oferecer mais conforto à platéia, criou uma ressonância acústica melhor, ouvindo-se com mais clareza não apenas o tropel dos cavalos e as palavras de ordem dos cavaleiros, como também a música instrumental, que já há algum tempo acompanhava as apresentações. (ANDRADE, 2010, p.42).

Posteriormente verificam-se relatos da construção do Royal Circus de Londres, criado por Charles Dibdin Hughes, visto na figura 1, e replicando o modelo de Astley, apresentado na figura 2. O projeto foi o primeiro empreendimento a utilizar o nome circo.

Figura 8: Amphithéâtre Anglois, em Paris



Fonte: <https://alchetron.com/cdn/amphithtre-anglais-b0043fd0-4f38-402d-b82b-cff891cad14-resize-750.jpg>

Nessa época, Astley inaugurou ainda o Amphithéâtre Anglois em Paris, a convite do rei Luis XV da França, como visto na figura 8. Reproduzindo seu show com toques mais sutis, delicados e sensuais característicos das origens gaulesas. Tal informação corrobora para a premissa inserida na pergunta que norteia este estudo de que a gestão de um Espaço dedicado às artes do circo pode transformar esteticamente as práticas realizadas nesses locais.

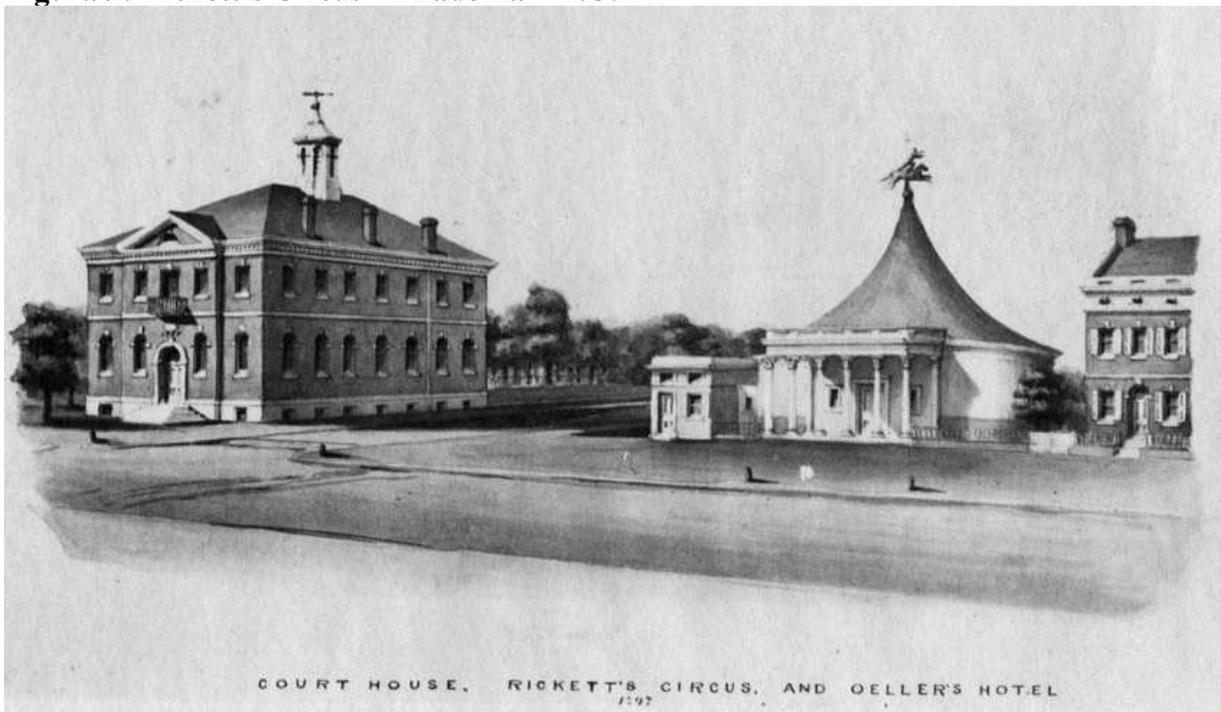
Também ilustra exemplo de experiências prévias de formas já consolidadas para a construção de novos ambientes que acolham as artes circenses.

Como visto acima, em um primeiro momento, as construções desenvolvidas para as apresentações circenses eram fixas, não itinerantes. Avançando um pouco no tempo vemos a expansão do circo europeu para os Estados Unidos da América, como resume Lievens.

O circo europeu moderno apareceu pela primeira vez no século XVIII na Inglaterra, onde o militar Philip Astley combinou suas habilidades com cavalos com uma variedade de atos visuais e acrobáticos. Inicialmente trabalhando em arenas ao ar livre, mais tarde ele se mudou para anfiteatros cobertos de pedra ou madeira, onde ele fundiu o círculo do picadeiro com o retângulo do palco. Isso deu origem ao modelo europeu de circos de pedra: edifícios circulares ou poligonais onde a classe média podia ser acolhida mediante o pagamento de uma substancial taxa de entrada. Naquela época, o circo estava firmemente ancorada nas vilas e cidades. Ele não saía em turnê. Os primeiros circos nômades, que viajaram de comboio ou em vagões de madeira apareceu na América pouco menos de um século mais tarde (cerca de 1850). As tendas e carroças eram, por sua vez 'exportados' para a Europa e, desta forma o circo tornou-se também uma atividade nômade na nossa parte do mundo. Gradualmente ele foi saindo dos anfiteatros dos centros das vilas e cidades e armou suas tendas temporárias na periferia.²² (LIEVENS, 2017).

A lona circense é atribuída ao artista equestre John Bill Ricketts que, em 1792, incluía números de montaria, entradas cômicas e números de dança nos shows, possibilitando aos bailarinos mostrar suas habilidades com o laço e a corda.

Figura 9: Rickett's Circus – Filadélfia – E.U.A



Fonte: <https://www.circusesandsideshow.com/circuses/rickettscircus.html>

22 O MITO CHAMADO CIRCO*, Bauke Lievens - March 07, 2017 in <https://www.instrumentodever.com/poeticas/tag/bauke+lievens> tradução de Julia Henning – acesso em agosto 2024.

Além de levar um espetáculo de grande porte em turnê pelo território americano, Ricketts enriquecia sua programação com números descobertos entre as manifestações culturais das comunidades locais visitadas.

A Ricketts é atribuída a ideia de se apresentar em um local coberto diferente da estrutura proposta por Astley. Temos aqui uma referência à lona circense como a conhecemos hoje. Uma estrutura móvel, de grande porte, que era montada e desmontada repetidamente.²³ Apesar de origem britânica, é considerado como o primeiro grande empresário circense dos EUA, pois percorreu com sua lona a costa do nordeste americano.

Se a carreira de Ricketts não foi assim tão extensa, a influência de sua inovação fez-se notar em todos os demais circos que surgiram após a sua passagem. Em 1820 a grande maioria dos circos americanos adota a cobertura de lona quase como um símbolo, transformando-a em sua imagem mais conhecida até os dias atuais. (ANDRADE, 2010, p.54).

Nos Estados Unidos da América os espetáculos de circo se transformaram e atualizaram-se para esse novo continente. Citaremos os espetáculos de Buffalo Bill²⁴ que, apesar de não serem considerados circenses, trouxeram inovações estéticas e culturais para o fazer da época ao trabalhar somente com cowboys profissionais e apresentar habilidades e destreza com cavalos sem uma preocupação em construir uma narrativa ou um universo estético como nos circos europeus.

23 Não foi possível anexar imagem da lona de Ricketts. Para imagem interna de seu anfiteatro acessar <https://explorepahistory.com/displayimage.php?imgId=1-2-DBC>

24 Não foi possível anexar imagem da lona de Buffalo Bill

Figura 10: W.C. Coup Circus



Fonte: https://travsd.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/08/401577847_320e15da46_z.jpg

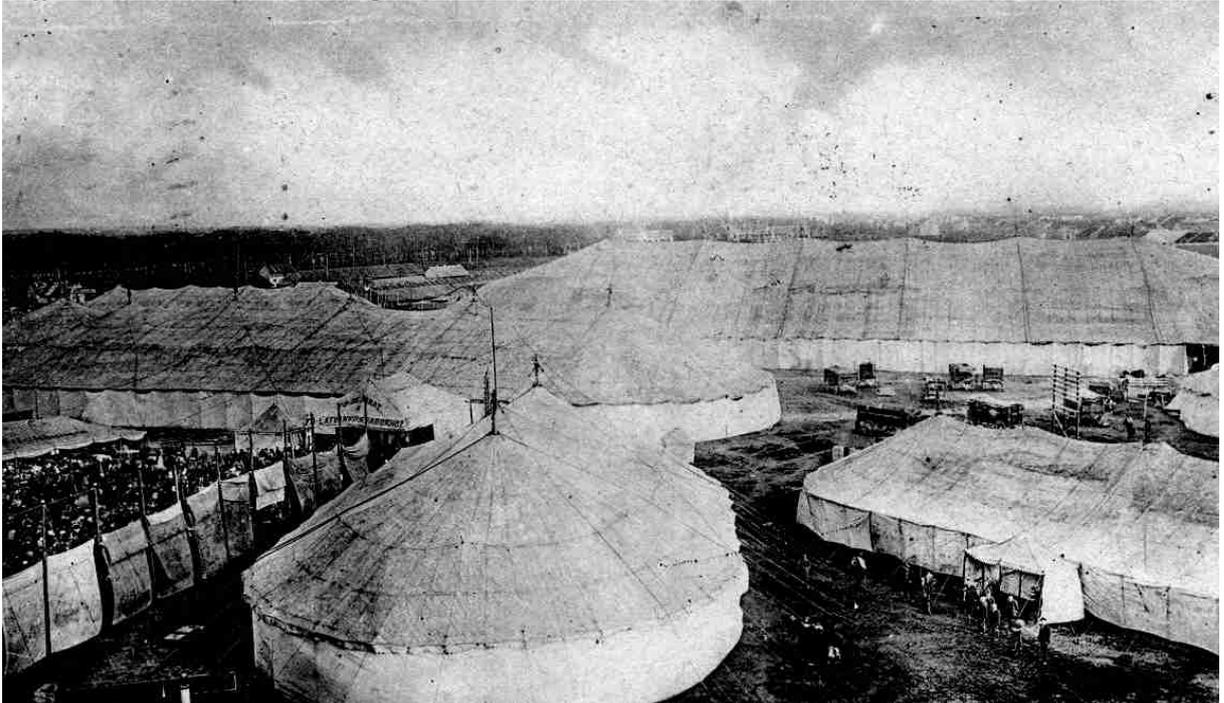
Já o inglês William Cameron Coup²⁵ tornou-se notável pelas grandes proporções e se apresentou para público superior a mil pessoas em três picadeiros de forma simultânea. Seu circo, de estrutura desmontável, se apresentou por grande parte do território americano.

Em 1881 temos a história do empresário James Anthony Bailey e do famoso Phineas T. Barnum, que foram retratadas no filme O Rei do Show,²⁶ onde desenvolveram na cidade de Nova York um show em local fixo, com 3 picadeiros utilizados simultaneamente no Barnum e Bailey Circus.

25 Não foi possível anexar imagem da lona de William Cameron Coup

26 Ver: <https://www.google.com/search?q=o+rei+do+show&oq=o+rei+do+show&aqs=chrome..69i57j46i512j0i512l8.4247j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

Figura 11: Barnun & Bailey Circus – Nova York, E.U.A



Fonte: <https://www.circusesandsideshow.com/images/barnumandbaileycircus4large.jpg>

A imagem da figura 11 demonstra o tamanho do empreendimento. Posteriormente o empreendimento levou seus shows em formato de picadeiro móvel pelo mundo, inclusive se associando a outros circos famosos.

Deve-se a Barnun a introdução de animais exóticos na arena circense e, segundo o que nos conta a história, o primeiro a ser exibido diante de uma platéia deslumbrada foi um velho elefante. Poucos sabem que, depois de ter vislumbrado no paquiderme a possibilidade de transformá-lo em atração, o empresário circense o adquiriu por alguns poucos dólares, que vieram render-lhe muitos outros. Devido ao sucesso alcançado pelas apresentações do elefante, Barnun foi ampliando os exemplares da fauna de outros continentes, repetindo o modelo dos generais vitoriosos das campanhas romanas. (ANDRADE, 2010, p.56).

A ampliação da quantidade de atrações e de feras exigia Espaços cada vez maiores e muitas vezes anexos às áreas de palco, já que cada vez mais jaulas, tratadores e equipe eram assimilados ao show. Nesse momento temos os circos itinerantes em lonas e os circos em espaços fixos como visto nas figuras 1 e 2, similares a grandes teatros e casas de ópera que, além de possuir uma grande área para exibição, exigia uma área ainda maior para acomodar animais, cenários, maquinário e pessoal.

Figura 12: Poster do Ringling Brothers e Bailey & Barnun Circus shows combinados. 100 vagões de atrações



Fonte: <https://i0.wp.com/circushistory.org/wp-content/uploads/2021/05/Marquee-RBBB-trains.png?resize=960%2C643&ssl=1>

Temos no final do Séc XIX uma forte presença do circo nos EUA que inclusive veio a se transformar em modelos de negócios exitosos. Como visto na figura 12 os Ringling Brothers, Barnun & Bailey se uniram e utilizaram o transporte ferroviário assim como Buffalo Bill, para levar seus grandiosos espetáculos a atravessar o país inteiro e posteriormente se tornaram o maior circo itinerante do mundo, apresentando seus espetáculos aos quatro cantos do planeta, com o uso de trens como na imagem acima e posteriormente de navios.

Quando o poder aquisitivo das companhias aumenta, é possível então adotar o modelo americano, levando os números para ocupar dois ou, mais raramente, três picadeiros, debaixo de uma mesma lona [...] [...] No momento em que, pressionadas pelas constantes crises econômicas e mudanças no sistema de governo, as companhias não tiveram mais condições de continuar importando animais para encher os olhos dos espectadores, foi preciso pensar em uma solução rápida que substituísse as atrações em extinção e mantivesse o público interessado no espetáculo. (ANDRADE, 2010. p.63).

Figura 13: Franconi Circus Show



Fonte: <https://alchetron.com/cdn/antonio-franconi-e71fa4a9-5cb3-40d8-b84d-c10983af8b4-resize-750.jpeg>

Na França, o domador de feras Antoine Franconi construiu sua versão de circo inspirado no show de Astley. Ele fez parte do show do artista norte americano em Paris, mas quando esse retornou aos EUA, Franconi assume a direção artística e se transforma na grande estrela parisiense ao adaptar seu show com mais atrações musicais e cenas curtas.

Nos permitindo um salto geográfico e histórico, saindo da Europa para o Brasil, e após apresentar as artes circenses nas ruas, praças e feiras, de forma nômade, passando para as construções que deram origem à lona circular, seguimos para a ocupação de formatos que se aproximam dos palcos teatrais ainda no século XIX.

É nesse instante que nasce o circo-teatro, encontrando no Brasil o solo mais fértil para a multiplicação de sua arte. [...] Para abrigar o espetáculo de teatro, os artistas circenses reproduziram o modelo criado por Franconi em Paris, aproveitando uma parte da platéia, em frente ao picadeiro, onde se instalou um palco, italiano por excelência [...] (ANDRADE, 2010. p.63).

Há tempos o circo vem se transformando. Historicamente as configurações espaciais circenses sofreram mudanças por questões políticas, sociais, artísticas e econômicas ao longo dos anos e transformaram inclusive a própria linguagem. Como, por exemplo, no caso do circo-teatro²⁷.

²⁷ As encenações podiam acontecer no picadeiro ou num palco montado atrás deste. Durante grande parte do século XX, o circo-teatro representou a segunda parte do espetáculo, sendo precedido pelos números de variedades (acrobacias, magia, equilibrismo, malabarismo, doma, etc.).

O circo-teatro representa o apogeu de uma época em que, movidos por circunstâncias adversas, sejam elas a extinção das feras, a gripe espanhola ou o rastro de sangue deixado pela I Guerra, atores e artistas circenses superaram dificuldades e acabaram por criar um novo código de linguagem cênica. (ANDRADE, 2006, p.141).

Observa-se que, no Brasil, o circo-teatro foi acolhido com muito entusiasmo, se tornando referência tão importante em nosso imaginário quanto o espetáculo de feras e picadeiro. Tal vertente se apropriou da qualidade dos artistas e das fusões de linguagens tão caracteristicamente circenses.

[...] no circo-teatro não há “a divisão explícita do espetáculo entre as atividades circenses e o espetáculo teatral, muito menos a presença de espetáculos teatrais estritamente dialogados, não havendo, portanto, a supremacia do texto teatral como definidor de um gênero teatral circense”. A mediação tornou-se um indicativo da própria originalidade histórica e especificidade cultural do circo no Brasil. Nesses termos, o circo pode ser visto como um espaço de mediação cultural e, como tal, deve ser entendido como espaço simbólico (real e imaginário), por meio do qual se desenvolvem trocas, simbioses, bricolagens, hibridismos, enfim, circularidades culturais entre expressões culturais populares, eruditas e de massa, e entre manifestações culturais distintas, como cinema, teatro, dança, ópera, esporte etc (ROCHA, 2020, p.56).

Andrade reflete sobre a organização em grupos menores que, buscando alguma coesão e boas relações internas, acabam por se reunir em torno de um núcleo familiar. Essa formação também privilegiou a transmissão de saberes específicos de forma oral e possibilitou especializações por conta dos envolvidos, ambientes trilhados e costumes locais. Aspectos encontrados até os dias de hoje nas tradições circenses.

Foi no Séc. XIX também, que os circos se afastaram dos temas militares, das demonstrações de força e poder sobre um inimigo, e das celebrações das vitórias sobre estes.

O que vemos agora é um aglomerado de homens, mulheres, velhos e crianças, de origens diversas, compartilhando de um mesmo saber adquirido. Esse bando traz como resultado do intercâmbio, sob a forma de encenação, uma mostra de múltiplas habilidades, Esse produto foi conjugado com o ritmo, intencionalmente estetizada e dilatada graças à interferência da sempre providencial e insubstituível criatividade humana[...] Apesar do espaço continuar repetindo a primitiva forma circular, ele encontra-se distante da arena romana e vale-se dessa configuração com o único objetivo de centralizar as atenções da plateia. (ANDRADE, 2010, p.52).

Encontra-se ainda pouca documentação sobre os circos no Brasil. Como aponta Elis Ilkiu, ao afirmar que a história do circo começa aos poucos a ser redescoberta.

A produção intelectual acerca do circo no Brasil vem crescendo significativamente nos últimos anos. Entretanto, esses estudos ainda são de caráter reduzido se comparados aos dos demais segmentos e linguagens artísticas. O próprio circense brasileiro teve pouca preocupação em deixar registradas sua história e sua arte, o que é preocupante do ponto de vista da preservação de uma linguagem artística que é parte integrante da nossa cultura. (ILKIU, 2011, p.81).

Existem relatos sobre a prática circense trazida por ciganos em feiras, praças, mercados e até nas tendas que utilizavam como moradia. Andrade (2010) cita um livro de Antônio Torres para apresentar documentos que atestam a preocupação da Igreja, para com os ciganos e suas apresentações já em 1727. Já em 1837, observamos a exibição de um elefante no Circo Olímpico no Rio de Janeiro.

Só no último quarto do século XIX, durante a vigência do Segundo Império, é que temos notícia da vinda para o Brasil de companhias itinerantes inteiras, oriundas de diversos países da Europa. Eram elencos esgotados em seus países de origem, que buscavam abaixo do Equador um hálito de esperança que revitalizasse suas representações. (ANDRADE, 2010, p.61).

No período que se segue em nossa história nacional observa-se a presença de famílias circenses ocupando regiões menos abastadas do país, uma fusão dos artistas tradicionais europeus, incorporando ciganos, escravos e talentos locais de outras áreas para compor espetáculos ainda de forma nômade, como já havia proposto Ricketts nos Estados Unidos da América.

Esses artistas exibiam como especialidades a doma de ursos, o ilusionismo e as exibições com cavalos. Viajando de cidade em cidade, apresentavam seus espetáculos e à medida que viajavam agregavam novos artistas. Isso fez com que o circo se apropriasse da cultura de cada região visitada. (SILVA, 2003).

Ermínia Silva explica que alguns historiadores alegam que o circo chegou ao Brasil em 1770, outros que foi entre 1820-1830, mas somente em 1834 temos o registro da chegada de um circo formalmente organizado no país, o de Giuseppe Chiarini. (SILVA, 1996).

Este circo pode ser considerado um ponto de referência para se compreender o encontro do circense europeu com os artistas e as experiências locais, através dos espetáculos que apresentam claramente o modelo europeu de fazer circo, mas por outro lado sofre mudanças na produção do espetáculo pela incorporação, assimilação e mistura de novos elementos vivenciados (SILVA, 1996, p.38).

Sabem-se de outras companhias exitosas que viriam a se apresentar para membros ricos da população e, antes de partirem para outras cidades, abriam sessões para outros públicos, assim como de grupos menores de estrutura diferenciada que se exibiam para um público menos abastado, construindo assim uma relação entre os circos e a periferia.

Instalando-se na periferia das grandes cidades e voltado para as classes populares, os nômades usavam tendas e nas festas sacras, havia bagunça, bebedeira, e exibições artísticas, incluindo teatro de bonecos. A modernização do circo não se deu em termos de espaços e equipamentos, mas sim no elemento humano, suas habilidades e criatividade. (HENRIQUES, 2006, p.01).

Sobre o formato predominante do Espaço circense utilizado no Brasil, Andrade afirma que

O espaço do circo brasileiro é uma réplica do europeu, fazendo do picadeiro central o ponto de convergência das atenções em torno do qual distribuem-se as cadeiras. Até mesmo os circos mais pobres reproduzem esse modelo, convictos de que essa é a melhor maneira de apresentar suas atrações aos olhos do público [...] (2010, p.63).

Se, por um lado, um formato alternativo à lona não foi uma preocupação relevante no Brasil, nos países europeus tal fato ocorria desde o século XVIII.

No dia 12 de outubro de 1813 (na mesma data em que se comemorava o aniversário real) inaugurou-se, com muita pompa e circunstância, contando com a presença não apenas da nobre família, mas também toda a corte, o Real Teatro de São João. Infelizmente, não se tem notícias de um único circo local tenha passado lá, contrariando o modelo europeu, que há mais de 40 anos já acolhia exibições circenses em seus palcos convencionais. (ANDRADE, 2010, p.30).

Talvez, pelo nomadismo, a marginalização dos artistas circenses pelos nobres e clero, ou a perseguição dos jesuítas citada por Andrade (2010), que os circenses tenham sido impedidos de ocupar os Espaços da Igreja e das liturgias associadas, além dos palcos, ou talvez pelo fato dos artistas se apresentarem mais para as classes menos abastadas da sociedade, tal infraestrutura não se mostrava uma prioridade nos quesitos de aprimoramento e modernização.

A modernização do circo brasileiro, ao contrário do que ocorreu em outros países, não é notável no que diz respeito aos espaços utilizados para as representações, ou aos equipamentos empregados como suporte técnico do espetáculo. O circo brasileiro, por tradição, valoriza e investe no elemento humano, pondo em evidência suas destrezas, habilidades e, acima de tudo, a inquestionável criatividade nacional. (ANDRADE, 2010, p.62).

Figura 14: Circo Metro- São Paulo, SP



Fonte: <https://revistapaulista.com.br/wp-content/uploads/2023/09/Circo-Metro-V4-21-1024x768.jpg>

Figura 15: Circo de lona com dois mastros



Fonte: Natinho Rodrigues em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/50-dos-circos-de-lona-em-atividade-no-ceara-recebem-apoio-de-projeto-para-requalificar-estruturas-1.3108719>

O modelo mais encontrado nos circos itinerantes brasileiros é muito semelhante ao das figuras 14 e 15, acima. Circos possuem lonas proporcionais aos seus recursos, e o tamanho da estrutura e da equipe pode variar, mas o formato e modelo tendem a ser os mesmos.

Importante salientar que para Ilkiu, além dos elementos presentes no espetáculo circense e seu grupo social, os circenses, é preciso atentar também para o grupo social dos espectadores e o processo cumulativo de experiências e do meio cultural onde estes estão imersos.

O circo é uma linguagem artística plural e não apenas o seu espetáculo tem esse caráter. O pluralismo está presente desde seu surgimento como linguagem artística, que sempre dialogou com diversas formas de expressão humana. (ILKIU, 2011, p.82).

Observa-se atualmente que, para além do pluralismo da linguagem e da diversidade de espaços físicos ocupados, apresentam-se hoje no Brasil diferentes funções sociais pertinentes ao circo nos quesitos de entretenimento, educação, arte, cultura, pesquisa, prática desportiva, pedagógica e comunitária observados na figuras 2, 3, 14 e 15 por exemplo, e pesquisados por Rocha (2010), Duprat (2014), Tucunduva (2020) e Duprat & Bortoleto (2016).

[...] Sem pretender inventariar historicamente as inúmeras formas de circo, tais como circo de variedades, circo de rodeio, circo pavilhão, circo-teatro, circo-família, agora, parece ter chegado a hora e a vez do “circo-escola”. Um expressivo número de artigos, dissertações e teses de doutorado em diversas áreas (educação, educação física, psicologia, antropologia, entre outras) têm destacado o papel que o circo vem desempenhando no cenário contemporâneo como instrumento educativo. [...] No cenário atual, de um lado tem-se as escolas que acabam incorporando, mesmo que temporariamente, atividades circenses à sua rotina (Duprat, 2007; Rodrigues, 2007); de outro lado, encontram-se os projetos sociais que veem o circo como mecanismo de inclusão social, instrumento de políticas públicas, utilizado por iniciativas privadas e oficiais, como ONGs, prefeituras, escolas e outras instituições de natureza filantrópica, na promoção da cidadania das crianças e adolescentes em situação de risco social. (ROCHA, 2010, p.60).

Em razão desta expansão para diferentes mercados e públicos observa-se o crescimento de locais e ambientes que acolham tais atividades. No senso comum ou no imaginário coletivo a lona colorida é símbolo cultural e representação arquetípica das artes circenses, entretanto, seus saberes, sua estética, sua cultura e seus benefícios associados se encontram hoje também nas escolas, universidades, academias, centros de treinamento profissional, empresas de entretenimento, espaços culturais e organizações que atuam na formação de cidadãos, como no caso do Circo Social (DUPRAT, 2014).

É necessário ressaltar que no Brasil a lona circense abrigava não somente o espetáculo, mas também o modo de fazer circense. Os treinamentos, os ensaios de repertório, o aprendizado de novas técnicas, a implementação de novas tecnologias para montagens e segurança dos artistas assim como a composição de cenas e números artísticos aconteciam todas ali dentro. Isolados do público, mas em contato constante com seus pares, os artistas circenses experienciaram uma maneira muito singular de compor e criar.

Durante um ensaio de dança ou de teatro imagina-se a necessidade intrínseca de não se compartilhar o Espaço físico com outros grupos ou artistas de outras produções naquele

momento. Seja pela utilização da música, da necessidade de compreensão da fala ou pela ocupação e utilização espacial como parte integrante de determinada linguagem artística. No caso da linguagem circense essa necessidade não se coloca como fator indispensável. É inclusive bastante comum ouvir dos artistas circenses de Brasília a distinção entre ensinar, treinar, ensaiar e criar. Sendo que ensinar, treinar e ensaiar não costumam exigir privacidade ou exclusividade no uso do ambiente.

Apondo que a restrição espacial utilizada por determinadas técnicas circenses, concentradas em um equipamento que será disposto no centro do picadeiro, como no caso das bengalas de equilíbrio²⁸, escadas e demais variações das técnicas de funambulismo, pode apontar para uma possível resposta acerca dessa divisão de Espaço como parte da linguagem circense.

Retirei as 3 figuras de objetos

Para além das apresentações de técnicas individuais ou em duplas no centro do picadeiro, existem as técnicas acrobáticas que envolvem a utilização de grandes áreas, como nos casos do trapézio de balanço e dos vôos orbitais em tecidos, pêndulos ou das técnicas coletivas de acrobacias, trampolins, canastilha e barra russa²⁹. Estas atividades coletivas comumente são realizadas por um grupo especializado, mas agregam os demais artistas na cena para compor um coral, auxiliar na segurança, ou realizar truques de menor complexidade para agregar tempo e dinâmica ao número circense.

Tais atividades acrobáticas são diferentes das habilidades de faquirismo, ilusionismo, malabarismo, palhaçaria e contorcionismo que dependem de treinamento de habilidades individuais muito específicas e se diferenciam no uso do Espaço. As acrobacias de solo e aéreas tendem a reunir grande número de pessoas, compartilharem técnicas, preparações e equipamentos de segurança em comum, e por utilizarem toda a área do picadeiro. Talvez por isso acabem por coletivizar o uso do Espaço gerando, inclusive, um ambiente de ensino informal.

As técnicas que mais se difundiram fora da lona de circo no Brasil, desde a década de 1970, são conhecidas como aéreas estáticos, entre elas o tecido acrobático, a lira, o trapézio fixo e a corda lisa.

28 Bengalas, manjotas, mão jotas.

29 Para maior conhecimento sobre as diferentes técnicas sugerimos a leitura dos capítulos traduzidos pelo projeto de circo Crescer e Viver do manual de instrução básica da Federação Européia de Escolas Profissionalizantes de Circo - FEDEC encontradas no endereço <https://circocrescereviver.org.br/conteudos/manual-de-instrucoes-das-artes-circenses/>

[...] estudos recentes indicam existir um aumento exponencial dos locais de prática das modalidades aéreas circenses, como tecido, trapézio, lira, entre outras (BORTOLETO, 2007; SOARES; BORTOLETO, 2011). Essas modalidades se caracterizam pelo emprego de aparelhos que estão, majoritariamente, suspensos e instalados em diferentes tipos de estruturas, utilizando sistemas de ancoragens que congregam diferentes equipamentos (cintas, mosquetões, manilhas etc.) e que requerem conhecimentos e competências específicas dos profissionais responsáveis (NUNES; BORTOLETO, 2020).³⁰ (BORTOLETO, FERREIRA & NUNES, 2022 p.123).

Tais técnicas exigem menor necessidade de área horizontal e podem ser realizadas em locais com altura de pé direito menor do que o proporcionado pela lona. Em geral são praticadas com menor investimento financeiro, menor risco físico e são as mais encontradas nos cursos livres oferecidos por companhias e escolas de circo do país.³¹ Trataremos mais sobre esse tema no capítulo III.

Para além das modalidades e variações de formatos estabelecidos para o circo, Bortoleto e Machado (2003) já propunham que os movimentos circenses, ligados às técnicas de habilidades e estéticas diferenciadas, como especialidades onde o corpo é o protagonista, e nas quais os artistas se expressam por meio de suas ações e gestos ensaiados, antecedem os próprios conceitos de circo ou artes circenses. Essa perspectiva ganha força quando se observa a enorme quantidade de perspectivas que a linguagem possibilita.

Como apresentado na introdução, o circo ocupa atualmente diversos espaços públicos e privados em nossa sociedade (SANTOS, 2016). Para além de sua forma de arte, espetáculo e entretenimento, é utilizado na promoção da saúde (SILVA, 2012), inclusão social (GALLO, 2010a e 2010b), lazer (SILVA, 2009), atividade física e cognitiva (TUCUNDUVA, 2020) e a cada ano esses números vêm aumentando, como explicita Duprat:

A multiplicação de estabelecimentos e projetos que se dedicam a ensinar circo, principalmente com um crescimento acentuado nos anos 2000, certamente vem influenciando o mercado de trabalho, ampliando os diversos usos do circo e promovendo a inclusão de diferentes agentes formadores, advindos de diversas áreas do conhecimento. (DUPRAT, 2014 p.139).

Apesar de ocupar diversos ambientes em diferentes funções, as artes circenses seguem vinculadas ao imaginário da lona. Mesmo quando não há disponibilidade para os recursos físicos, técnicos e humanos que uma lona de circo exige, como citado no artigo de Nunes & Bortoletto (2021), ainda assim ela é tradicionalmente um referencial de estrutura física para fomentar tais atividades. Porém, este símbolo foi desenvolvido tecnologicamente com o

30 INCOMUM REVISTA – V. 3, N.2, 2022 Revista de Arte, Educação, Profissionalização e Comunidades Instituto Federal de Goiás – IFG <https://revistas.ifg.edu.br/incomum/index>

31 A palhaçaria vêm sendo bastante desenvolvida dentro das instituições formais de ensino de artes cênicas, assim como as técnicas de malabarismo encontraram seu Espaço nas praças, convenções e festas eletrônicas sem a necessidade de institucionalizar ou formalizar seu processo de ensino.

passar dos anos para viabilizar itinerâncias e formatos de apresentações de shows com atrações diversas. A própria origem do termo circo é atrelada a um local fixo, como visto anteriormente.

Com as práticas circenses ocupando outros papéis e lugares na sociedade, novas perspectivas de Espaço podem ser consideradas não somente no que diz respeito às necessidades arquitetônicas, como aos aspectos que estimulam sua evolução técnica, estética, pedagógica e seus processos de criação. Partindo da lona para espaços alternativos a ela vamos tratar de locais de criação, treino, ensino e performance.

Como apontado anteriormente o Circo ocupou os palcos de grandes teatros. E assim como o Teatro foi se modificando e buscando novos locais para ocupar, o mesmo se deu com as artes circenses. Aqui começa nossa jornada pelos Espaços alternativos.

1.2 ESPAÇOS ALTERNATIVOS

Nosso princípio norteador acerca do conceito de espaço alternativo é embasado pelo trabalho do arquiteto alemão Ernst Neufert (1976) que se tornou referência institucionalizada em relação às necessidades técnicas de espaços teatrais, circenses e espaços para performance cênica.

Pela perspectiva da arquitetura, Neufert vai chamar de circo o espaço da lona circense e suas áreas adjuntas e sugerir observar as características construtivas dos teatros.

Os circos, fixos ou ambulantes, são sempre de planta circular com plano central de trabalho também circular (pista) de 13,0 m a 14,0 m de diâmetro. Quanto à localização, dimensões de lugares, corredores, etc., continuam sendo válidos, duma maneira geral, as prescrições referidas para os teatros [...] (NEUFERT, 1976. p.344).

No capítulo destinado aos estudos de acústica, o autor trata dos teatros, “salas destinadas a audição da palavra” (IDEM p.88) e como espaço cênico, o prédio que vai receber performances cênicas, ou seja, o “local destinado a concertos, conferências, representações teatrais, etc” (IBIDEM p.87).

Para fins de contextualização histórica acerca da construção de espaços cênicos tradicionais dos grandes teatros do Brasil, recorri à pesquisa de Evelyn Furquim Werneck Lima. No artigo *Arquitetura teatral no Brasil: da Colônia às formas contemporâneas*³², Lima

32 Disponível em: http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/anexo/artigos/arquitetura-teatral-e-cidade/EvelynLIMA_Arquitetura%20teatral%20no%20Brasil.pdf. Acesso em: set. 2024.

aborda modificações estruturais e arquitetônicas nos teatros por questões estéticas, políticas e econômicas de forma interligada.

Ao longo da história nacional houve diferentes formatos para esses espaços de representação, inclusive no que tange à sua utilidade. Entre os anos de 1740 e 1780 foram construídos no Brasil diversos teatros de grande porte inspirados em modelos europeus que, além de palco para óperas, dança e representações teatrais, possuíam uma função social e política nas demonstrações de poder e status de seus frequentadores. Essas edificações grandiosas, muitas vezes monumentais, construíram o nosso imaginário do que seria um teatro, conjuntamente às imagens advindas do cinema norte-americano do século XX.

No Séc. XVIII muitos desses locais eram denominadas casas de óperas, e foram reconstruídos posteriormente com o nome de Teatro. Voltamos ao tema da casa apontado na introdução, propondo uma possível aproximação do teatro com a lona circense. As transformações do Espaço estavam relacionadas com a cultura da época e suas influências eram percebidas em todo o mundo. Com as mudanças nas estruturas de poder vigente as edificações foram se transformando. Uma burguesia ascendente e uma aristocracia decadente no final do Séc. XVIII provocaram alterações estruturais no comportamento, gosto do público e na estética das obras criadas.

As transformações ocorridas nas artes cênicas no período romântico levaram o edifício teatral a sofrer significativas mudanças, especificamente naqueles projetos destinados a espetáculos líricos ou de dança, considerando o grande contingente de atores, figurantes, cantores e músicos, sem contar com os técnicos e maquinistas. Tornou-se, portanto, imprescindível prever aberturas enormes para a entrada de painéis cenográficos, além de acessos independentes para administração [...] (LIMA, 2010, p.07).

A Ópera de Paris, por exemplo, marcou a evolução do teatro lírico³³ e seu projeto arquitetônico serviria de modelo a inúmeros teatros construídos após 1875. O Grande Teatro de Genebra e o Teatro des Celestins em Lyon, construídos nos anos 1880, na Europa, assim como os Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo, no Brasil, podem ser considerados exemplos da Era Garnier³⁴, no que tange à arquitetura teatral, sua estética e sua funcionalidade.

As questões técnicas construtivas já haviam sido bastante estudadas e detalhadas neste período por teóricos que buscavam nas formas arquitetônicas ideais para atender aos

33 Uma Casa de ópera, teatro de ópera ou teatro lírico é um edifício especialmente concebido para a representação de peças de ópera, embora a interpretação de outras artes cênicas também seja possível.

34 O arquiteto Charles Garnier teorizou sobre a construção de teatros no livro *Le Théâtre*, publicado em 1872 pela editora Hachette.

requisitos mínimos de visibilidade e de acústica, como também todo o programa³⁵ que deveria ser seguido pelos arquitetos.

Já desde a publicação do livro *L'architecture théâtrale*, de Pierre Patte, que os franceses estavam criando regras para o edifício teatral. Na Alemanha já existia uma comissão regulamentadora para a construção de edificações teatrais, como aponta Neufert em seu livro *A Arte de Projetar em Arquitetura*³⁶.

Esse professor da Escola Politécnica de Darmstadt, na Alemanha, escreveu em 1936 seu manual que até o presente momento funciona como referência para os profissionais da área no Brasil pela sua completude e acuidade técnica, e ao fato de possuir tradução em língua portuguesa.

Ampliando as perspectivas de que somente os espaços cênicos como edificações planejadas para tal uso são teatros, temos produtores de musicais premiados da Broadway, com concepções distintas.

Na contramão da vertente que defende um espaço idealizado, planejado e construído para a performance cênica, Schumacher & Kurtti (2007) afirmam que um teatro é somente o espaço onde a performance cênica é realizada. Para os autores, as peças, espetáculos de dança e óperas acontecem em teatros, podendo ser tanto um edifício formal como um estrado elevado em uma garagem ou o porão de uma igreja. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.07.)

Nas instituições de ensino esses locais de apresentação comumente são chamados de auditórios e possuem infraestrutura diferenciada, baseada na utilização de sistemas de amplificação de voz e que não preveem estruturas específicas ligadas à sonorização, cenografia, iluminação, maquinária e indumentária teatral.

Mais do que se referir a uma construção, ou um prédio, a palavra teatro costuma ser utilizada para se referir a tudo que é conectado com as artes cênicas, do local, a um modo de fazer.³⁷ Nesta pesquisa será abordada a ideia teatro, de Espaço cênico, como ambiente, por tratar do local, seus frequentadores e da equipe, assim como das relações de trocas constantes entre esses agentes e do meio no qual estão inseridos.

35 É o conjunto sistematizado de necessidades para um determinado uso de uma construção. Baseado na reunião das necessidades sociais e funcionais de quem vai ocupar um imóvel e que serve de base para o desenvolvimento do projeto arquitetônico.

36 Arte de projetar em arquitetura, também conhecido simplesmente como Neufert, é um livro de referências ergonômicas para a criação de projetos. Publicado pela primeira vez em 1936, por Ernst Neufert, conta com 39 edições em alemão e traduções para 17 idiomas, tendo vendido mais de 500.000 cópias.

37 Tradução nossa.

Como já abordado anteriormente, sabe-se que as artes performáticas ocuparam historicamente diversos locais para suas apresentações. De feiras lotadas a salas residenciais de pessoas abastadas. O circo e o teatro possuem essa trajetória em comum.

Quando as apresentações são transportadas para locais planejados é ofertada uma experiência mais imersiva ao público, com maior controle da qualidade do trabalho dos artistas que ali se apresentavam, com menor interferências externas e riscos e, também, uma forma de garantir a cobrança de ingressos, é claro, como foi o caso do circo de Astley, já citado.

Trazendo para a contemporaneidade, inúmeras vezes as demandas por espaços adequados esbarram na ausência de recursos financeiros, ou mesmo de disponibilidade de pautas, tornando necessário buscar espaços alternativos para a realização dos ensaios, formação dos profissionais e das apresentações em si.

No contexto deste trabalho, trataremos por espaço cênico alternativo todo local que não foi concebido e construído inicialmente com a destinação de ser utilizado para performance cênica. Podendo ser uma sala, um galpão, um beco, um ginásio, uma tenda, uma área adjacente a uma construção etc. Independente do formato, trataremos de um ambiente que é gerido, ou administrado por alguém que possui interesse em receber performances cênicas de outros agentes e que possua algum conhecimento na área.

É necessário apontar que existem espaços cênicos geridos por instituições públicas, privadas, de forma coletiva, colaborativa, independentes, com fins sociais, culturais, educacionais, econômicos e de múltiplos interesses. Essas características podem afetar diretamente no acolhimento das obras, assim como outros fatores, tais como recursos humanos, financeiros, disponibilidade de agendas, ambientes multiusos, localização, vínculo institucional, religioso ou político. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.09).

Se na criação de um Espaço cênico convencional temos uma equipe multidisciplinar idealmente composta por arquitetos, engenheiros elétricos, engenheiros mecânicos e que, dentro de suas expertises, precisam se debruçar sobre as questões ligadas à acústica, visibilidade, climatização, elétrica entre outros, em um espaço cênico alternativo temos somente o gestor do espaço para se aprofundar nestas questões e propor a criação do rider técnico e da adaptação do palco para mediar as questões relacionadas às obras que ali serão apresentadas.

Um elemento que o arquiteto Robson Jorge (2017) traz para esta pesquisa se debruça sobre esse universo de pequenos teatros, modestos e ao mesmo tempo ousados, que o autor denomina de “teatros multiconfiguracionais”. Este seriam teatros que “pressupõe um espaço neutro que privilegiasse a cena, próprio para aquelas dimensões, e com um urdimento que

permitisse até números aéreos”. (JORGE, 2017, p.98), que vislumbram diferentes formas de utilização e possibilitam diferentes linguagens.

Conforme sugere o nome, podem assumir as diversas configurações palco/plateia tradicionais (arena, semiarena, italiano) e outras, como passarela (cortejo), café-concerto (italiano com mesas e cadeiras) e até mesmo cenas simultâneas (mais de uma configuração palco/plateia dentro do mesmo espaço). Em geral são recintos de pequeno ou médio porte, o que facilita as transformações. Basicamente é um espaço único (o espaço cênico), com bom pé-direito, que abriga palco e plateia com ou sem balcão, sem separação física, tal como no teatro de arena. São dotados de instalações cenotécnicas cativas (fixas), como piso cenotécnico e urdimento (suporte para instalações e equipamentos de iluminação e cenografia). Possuem, principalmente, sistemas modulados de equipamento e mobiliário cenotécnico móveis e desmontáveis, que permitem a criação das diferentes “configurações” palco/plateia. Complementam o programa de arquitetura os indispensáveis espaços de apoio (foyer, bilheteria, camarins, cabine de controle, depósitos, salas técnicas etc). (JORGE, 2017, p.29).

De acordo com Jorge (2017), o termo teatro multiconfiguracional foi cunhado por Sidney Cruz³⁸ e é utilizado para designar espaços que preveem em sua concepção múltiplas disposições na relação palco/plateia em suas montagens, atreladas a tecnologias cênicas que permitam tal fato de forma simplificada. Não se trata somente de espaços multiusos ou experimentais, e contam com estrutura de iluminação, sonorização, plateia móvel e pisos para a acomodação das atividades em diversos formatos, como palco italiano, arena, semi-arena, passarela etc.³⁹

Importante ressaltar a observação de Jorge quando traz à tona informação relevante sobre teatros multiconfiguracionais ideais, como do Teatro Total do alemão Walter Gropius, que não chegou a ser construído, assim como da dificuldade operacional dos pequenos teatros nacionais alternativos

[...] como designávamos o Teatro Cacilda Becker, quase sempre era sinônimo de espaço livre, de pequeno ou médio porte, com equipamentos e mobiliário precários ou inadequados, ou até mesmo sem equipamento. Na prática não tinha, e alguns ainda não têm, a mobilidade e a funcionalidade dos equipamentos e do mobiliário para a experimentação desejada, tendendo a ficar sempre com a mesma configuração devido à dificuldade operacional e/ou à ausência de solução cenotécnica para o equipamento. (JORGE, 2017, p.30).

A afirmação acima foi experienciada por minha pessoa diversas vezes durante a carreira de gestor. Por falta de recursos foi necessário manter configurações fixas em determinados períodos de tempo e somente com a provocação artística e disponibilidade de parceiros essas barreiras foram transpostas para viabilizar configurações distintas da relação palco plateia.

38 Coordenador de artes cênicas do Departamento Nacional do SESC, e responsável por diversos teatros dessa formatação por todo o território brasileiro.

39 Para maior compreensão destes formatos sugerimos a leitura de Jorge (2017), páginas 25 a 27.

Não se pode dizer o que vem antes, a gestão ou o Espaço em si. A relação entre essas duas entidades precisa partir de um ideal para viabilizar as ações e projetos que serão realizados futuramente. Para tal serão apresentadas experiências prévias com as artes circenses dentro de espaços alternativos à lona assim como exemplos de relações do Espaço com espetáculos, ensaios, cursos e a gestão.

Observo em meus 20 anos de prática que os empreendimentos brasileiros do séc. XXI que intencionam se vincular às práticas circenses buscam soluções para problemas práticos, tais como pendurar um trapézio em determinado local, sem levar em conta o que será feito com esse equipamento, seus usuários, o local que os abriga e toda uma cultura milenar que envolve as artes circenses. Parâmetros que se baseiam em aspectos pedagógicos, estéticos, artísticos e arquitetônicos raramente são levados em consideração pela falta de conhecimento, ou mesmo reconhecimento da cultura circense como imprescindível para sua prática.

O autor Bruno Tucunduva, em entrevista à revista Repertório, aponta reflexões acerca de um olhar tecnicista em detrimento de uma visão artística dentro deste novo cenário.

Nos últimos 30 anos, houve uma franca expansão de espaços para o aprendizado de circo. Porém, não houve uma produção equivalente de metodologias de ensino e propostas pedagógicas direcionadas para esses novos contextos. O que é mais evidente nesse cenário é o emprego de métodos de ensino que segmentam o conteúdo técnico do conteúdo artístico-expressivo circense [...] Por mais que cada prática circense possua processos históricos próprios, elas são permeadas por elementos comuns à linguagem e à cultura do circo. (TUCUNDUVA, 2020, p.90).

Em sua pesquisa, o autor aborda também problemas na transmissão dos conhecimentos acerca de quesitos estéticos, composicionais e expressivos dos saberes circenses nesses novos ambientes ocupados.

Há, de fato, uma concepção de circo enquanto entretenimento e show de variedades que influencia um olhar superficial às possibilidades poéticas dessa arte. Ainda assim, a produção histórica do circo registra na tradição oral e familiar processos de criação singulares ao circo. Os contextos emergentes de aprendizagem do circo se beneficiariam de definições ou organizações didáticas sobre a dimensão estética e poética dessa arte. O campo acadêmico internacional do circo realmente está se movendo para esse sentido, como demonstram trabalhos como os de Leroux (2014) e Dumont & Thomas (2018). (TUCUNDUVA, 2020, p.91).

As atividades circenses não somente se expandiram como prática artística, mas passaram a conquistar um lugar nas ações de caráter pedagógico, social, nas atividades físicas e no lazer. Propondo o termo *circar*, Tucunduva (2020) enaltece esse deslocamento de percepção que contempla o fazer técnico e artístico conectados durante o processo de aprendizagem e performance artística.

Circular é ter um diálogo à flor da pele com o espectador no qual o artista se empodera da ousadia do brincar. Ora o jogo é com o absurdo, que faz rir ou se contorcer, ora com o limite, que é conquista compartilhada, ora com o belo, que surpreende e inspira. (IDEM, p.97).

Essa forma de circular, longe das lonas circenses e vinculada a uma tradição familiar e nômade, se apresenta como a experiência contemporânea do circo na cidade de Brasília. Experiência essa que vivi e me formou, podendo ser observada nas práticas realizadas fora das lonas ao ocupar galpões, ginásios, escolas e teatros da cidade.

É importante ressaltar as experiências de aproximação com as linguagens teatral e da dança, ou mesmo da fusão destas, utilizadas por grupos locais de atuação relevante e trabalho continuado, tais como Esquadrão da Vida (1979), Circo Teatro Udigrudi (1982), Coletivo Instrumento de Ver (2002), Trupe Mirabolantes (2003), Trupe de Argonautas (2005), Trupe Por Um Fio (2006), Circênicos (2006), Cia Nós no Bambu (2009), Nostalgique Cabaret (2011), Núcleo Criativo Luneta (2019), entre tantos outros. Para maiores informações sobre os grupos e suas características plurais ver anexo II desta dissertação. Gilmar Rocha já afirmava que

[...] para muitos o circo sempre se fez “novo”, portanto, contemporâneo –, continua promovendo novas trocas culturais e simbólicas, ou seja, continua agenciando novos hibridismos, promovendo novas circularidades culturais, performatizando novas mediações culturais (COSTA, 1999; BARONI, 2006). Apesar das alegadas diferenças entre o “circo tradicional” e o “novo circo”, ambos partilham da condição de espaço privilegiado de mediação cultural, ontem e hoje. (ROCHA, 2010. p.58).

1.3 CIRCO EM BRASÍLIA, HOJE

Foi realizado levantamento dos espaços acolhedores do fazer circense em Brasília, em sites de busca como Google, Bing e Yahoo, a partir dos termos ‘circo’, ‘aulas de circo’ e ‘apresentações circenses’. Lembrando que a cidade foi inaugurada em 1960 e já passou por diversas transformações e, por isso, será apresentada uma breve retrospectiva de locais ocupados pelo circo desde os anos 1980 e que se encontram fechados. Trataremos de apontar os espaços alternativos à lona que acolheram as artes circenses na capital do país.

Atualmente encontramos diversos locais que oferecem aulas de circo⁴⁰, como escolas do ensino formal, escolas de artes, ginásios, academias de ginástica e clubes desportivos.

40 Informações foram retiradas do buscador do google e se encontram link a seguir [aulas de circo em Brasília](#).

Entre eles estão o Stúdio Miragem(Vila Telebrasília), Noyanne Circo Show (Plano Piloto), Clube Vizinhança (Asa Sul), UBT escalada (Asa Norte), Voarte Acrobacias (Park Way) Estúdio Levitare (Taguatinga), Galpoa Ateliê Circense (Vila Planalto), Galpão Bambu (Núcleo Rural Córrego do Urubu), Circus (Asa Norte), Tecido Acrobático BSB (Asa Sul), Penduricália (Águas Claras), Ginásio do Colégio Setor Leste (Asa Sul), AGINOC (Octogonal), MAPATI (Asa Norte), Teatro dos Ventos (Águas Claras), Espaço Polerina (Asa Norte), além de academias de ginástica e instituições formais de ensino infantil e médio da rede privada na grade regular ou em contra turno escolar.

Para locais de apresentação podemos vislumbrar as lonas de circo itinerantes, os palcos itinerantes instalados em shoppings, as apresentações de rua e algumas estruturas móveis para instalação de equipamentos circenses aéreos⁴¹ como as do Coletivo Instrumento de Ver, da Trupe de Argonautas, do Circo Rebote, Trupe Por Um Fio, Coletivo Luneta e as lonas dos Irmãos Saúde, a Circa Brasilina da palhaça Matusquela e mais antigamente as lonas de Fernando Gama ou do Circo Teatro UdiGrudi.

Já quando pensamos em espaços fixos, estruturados para apresentações que possibilitem também as técnicas aéreas, encontramos; dois teatros geridos pelo poder público no Plano Piloto (Teatro Plínio Marcos e Teatro Galpão⁴²), três teatros privados institucionais pertencentes aos sistema S – Fecomércio (Teatro Paulo Gracindo no SESC Gama, Teatro Newton Rossi no SESC Ceilândia e a sala Yara Amaral do SESI Taguatinga), dois teatros institucionais vinculados a sindicatos (Teatro da CAESB, em Águas Claras, e Teatro dos Bancários, na Asa Sul), um teatro institucional de ensino superior privado (Teatro Dulcina, no centro do Plano Piloto) e ambientes em instituições públicas de ensino superior (sala BSS 59 do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e o Teatro Helena Barcelos, que se encontra fechado, e pertence à mesma instituição e localizados na Asa Norte). Poderiam ser apresentados diversos auditórios que cumprem o papel de espaço cênico na cidade, mas foram deixados de lado por não haver uma cultura circense nestes locais, assim como outros Espaços de cultura que agora estão sendo ocupados pelos artistas circenses, mas que demandam de investimentos tão robustos que tornam quase impraticáveis a realização de atividades aéreas.

Historicamente precisamos relembrar dos espaços públicos do Teatro Nacional Cláudio Santoro, fechado desde 2014 para reformas, do Gran Circo Lar, criado em 1985 e

41 Inclusive as construídas por este autor em parceria com Daniel Lacourt no período de 2020 a 2024.

42 Rebatizado de Teatro Galpão Hugo Rodas, em 2022.

demolido em 1999, da lona do Movimento Rua de Circo,⁴³ criado em 2003 e fechado em 2005, e da Usina Centro de Artes e Entretenimento criada em 2014 e fechada em 2017, que reabriu em 2020 e encerrou as atividades em 2023. Estes Espaços foram importantes para a cultura circense da capital apesar de se encontrarem em desuso a alguns anos..

Quando buscamos locais para pesquisa, ensaios, formação, residências artísticas, ensino e apresentações, por meio de relatos de artistas locais e de pesquisa nos buscadores acima citados, podemos encontrar os seguintes Espaços: Ginásio do Colégio Setor Leste (1998 -), Circa Brasilina (2011 -), Usina Centro de Artes e Entretenimento (2022 a 2023), Casa da Árvore (2014 a 2020), Galpão Bambu (2017 -), Galpão Instrumento de Ver (2017-2022, atual Galpoa Ateliê Circense), Teatro dos Ventos (2018 -), Galpoa Ateliê Circense (2022 -)⁴⁴ e o Espaço PÉ DiReitO (2012 -), que será o ambiente abordado de forma aprofundada nesta pesquisa.

Além dos locais citados existem academias, companhias, grupos, trupes, empresas e coletivos que ocupam e ocuparam diversos espaços da cidade por períodos específicos para determinados projetos, ou que não abrem suas sedes para outros projetos e grupos, e por tal motivo não foram incluídos neste levantamento.

1.4 VOCAÇÃO DE UM ESPAÇO CÊNICO CIRCENSE. DA LONA PARA OS ESPAÇOS ALTERNATIVOS

Para fins de ilustração serão mapeados, pela perspectiva deste trabalho, a vocação de cada um dos espaços alternativos à lona circense da cidade de Brasília apresentados anteriormente.

Recordo que tratamos nessa pesquisa o Espaço como agente, como ser vivo, e por isso com vocação. E trataremos por vocação; uma inclinação, tendência ou habilidade que leva o indivíduo a exercer determinadas ações para tentar alcançar sua plena existência. Uma competência que estimula as pessoas para a prática de atividades que estão associadas a seus desejos de seguir determinado caminho. Ou mesmo um talento, aptidão natural, ou capacidade específica para executar algo que vai lhe trazer prazer ou propósito.

43 <https://www.tribunapr.com.br/noticias/movimento-rua-de-circo-trabalha-sem-patrocinio/>

44 Antigo Galpão Instrumento de Ver (2018) <https://www.youtube.com/watch?v=LHqYTeICfXM>

No caso de uma empresa ou empreendimento este propósito é expresso através de sua missão.

Missão – é uma declaração formal e explícita do propósito do negócio dentro do setor em que pretende atuar. Esta deve refletir a razão de ser da empresa, o que ela faz, demonstrar o direcionamento no contexto em que está inserido. É expressa por meio de um texto que deve ser curto, claro e de fácil compreensão para todos os envolvidos no negócio. (FARAH; CAVALCANTI; MARCONDES, 2012)⁴⁵.

A vocação da lona de circo é ser um ambiente que abriga as performances circenses. Para além das apresentações artísticas, existem as vendas de alimentos, bebidas e brindes que geram recursos complementares para sua manutenção. Em volta da lona encontra-se toda a infraestrutura de moradia provisória, energia, segurança, delimitação, escritórios, depósitos e, por séculos, houve as jaulas e ambiente de doma.

Objetivamente o foco do circo de lona é a comercialização de bens e serviços de performances artísticas circenses de forma itinerante. A itinerância faz parte da cultura do circo de lona e foi o principal motivo para o estabelecimento de tal formato e modo de produção como já explicitado. Seus materiais, formatos e tamanhos foram desenvolvidos e amadurecidos ao longo de séculos de viagens.

Quando damos um zoom para ver mais de perto sobre o contexto americano que o circo nômade surgiu, vemos que – apesar do mito – não nasceu da busca de um punhado de foras-da-lei que procuram a última liberdade romântica. Pelo contrário, o circo nômade é na verdade uma consequência extrema da crença no progresso do século XIX. Caravanas e tendas foram estratégias no impulso capitalista para a expansão liderada por grandes circos americanos como Barnum & Bailey e Ringling Brothers. Eram decisões pragmáticas tomadas a partir do centro de uma feroz luta pela concorrência: viajar simplesmente resultava em mais dinheiro. A estética do risco físico surgiu do desejo de dinheiro e crescimento, com a concorrência entre os circos jogada no picadeiro como uma luta para apresentar o ato mais espetacular. Esta rivalidade capitalista fez uso de categorias estéticas, como o novo, o bizarro (o show de horrores), o exótico, o selvagem e o desconhecido. (LIEVENS, 2017).

Essa expansão do modelo de negócio criou tecnologias e metodologias que são revisitados nos dias atuais e foram incorporadas na cultura circense. A especialização técnica dos artistas, a profissionalização da categoria, o uso de técnicas navais para içamento de carga, e mesmo as dimensões do palco e dos equipamentos são orientadas por tais experiências históricas.

Quando mudamos para as artes circenses no Brasil no século XX, observa-se que era necessário que as lonas possuíssem infraestrutura para as apresentações, e abrigassem também ações paralelas. Entre elas, ações de ensino, formação, criação artística, treinamento e residências artísticas.

45 Artigo eletrônico não possui numeração de páginas.

Abaixo elencamos aspectos que tangem a vocação histórica de cada empreendimento cultural de Brasília ligado às artes circenses assim como os motivos para tais conclusões. Esse levantamento se torna necessário para tornar explícitas as decisões tomadas acerca da gestão do Espaço PÉ DiReitO.

Os quesitos propostos para esse levantamento se baseiam nas atividades já realizadas em cada Espaço, na disponibilidade de agenda em termos de quantidade de horas para encontros diários, frequência semanal para um mesmo proponente, período de compromisso com esses proponentes em termos de longevidade de vínculo em termo de semanas, meses ou anos. Tratam também do acervo de equipamentos para uso coletivo, da infraestrutura, da localização, dos recursos disponíveis, do conforto, da privacidade e demais aspectos que se encontram explicitados a seguir. Os dados foram retirados da internet, visitas aos locais e informações de seus gestores;

Nome do Espaço – nome do empreendimento ou como ele é popularmente conhecido;

Ensino – Indica a vocação do local na oferta de cursos e aulas regulares de circo abertas à comunidade, sejam elas pagas ou gratuitas. Este item foi formulado levando em consideração as atividades para iniciantes ou iniciados que não devem seguir a profissão de artistas, mas que demandam a participação de profissionais das artes circenses e constituem importante papel do mercado de trabalho. Pode ser observado pela quantidade de equipamentos circenses existentes, colchões de segurança, piso adequado para práticas acrobáticas, espelhos, material de montagem e instalação de equipamentos circenses, vestiários, recursos pedagógicos como equipamento de som, mobiliário específico, localização, equipe administrativa, secretariado e divulgação. Não demanda privacidade completa, nem exclusividade do local para sua realização, somente aquela relacionada à segurança e ao conforto daqueles que praticam ou ensinam. Pode gerar vínculos pontuais em termo de disponibilidade de agenda, como turmas uma ou mais vezes na semana, assim como cursos específicos de curta, média ou longa duração. As aulas regulares tendem a ser realizadas pelos mesmos professores ao longo de anos fidelizando diversos alunos. Estes professores formam seus monitores, que deverão abrir turmas no futuro nos mesmos locais e futuramente criar independência ao formar suas próprias turmas em outros empreendimentos. Historicamente as aulas pertencem aos professores e não aos Espaços. Fator que difere das relações de trabalho realizadas em escolas de teatro e dança e das academias de ginástica. Esse aspecto já aponta para uma relação de independência, itinerância e empreendedorismo dos profissionais circenses. Em Brasília existe também uma peculiaridade de não ser comum

a divisão das turmas em níveis de habilidade ou técnicas específicas, e só este tema geraria debates para uma pesquisa à parte;

Criação artística – Indica se existe uma vocação para a realização de ensaios de repertório, criação artística de cenas, números circenses ou espetáculos, assim como produtos fotográficos, audiovisuais, publicações, infoprodutos etc. Pode ser observado pela disponibilidade de grade horária de maior duração para um mesmo proponente, da existência de armários ou espaço físico para depósito de equipamentos, cenários ou adereços cênicos, do acesso a equipamento de som, pontos de ancoragem⁴⁶, escadas e acessórios, assim como o estímulo à autonomia dos frequentadores na utilização do Espaço e de seus recursos. Demanda conforto, segurança e privacidade total por meio de exclusividade no uso do ambiente, assim como a projeção de vínculos de médio e longo prazo por meses;

Formação profissional – Indica a vocação do Espaço na participação da formação dos seus frequentadores para atuarem profissionalmente nas artes circenses. Através de cursos profissionalizantes em módulos, *masterclasses*,⁴⁷ *workshops*⁴⁸ para níveis intermediário e avançado, cursos de segurança na área circense, montagem, construção de repertório, aprimoramento técnico, criação, produção, pesquisa e ensino. Pode ser observada na qualidade dos recursos de segurança, equipamentos e aparelhos circenses, além dos recursos pedagógicos como equipamento de som, projetor, computador. Por se tratar de uma atividade que é mais especializada, tende a alcançar um público menor do que os relacionados aos itens de ensino, por isso prima pela qualidade ao invés da quantidade. Demanda longos períodos de utilização e prazos médios de comprometimento com os usuários, assim como exige da equipe gestora uma rede de relacionamentos e reconhecimento dos pares dentro da área circense para ser efetiva;

Pesquisa – Relaciona-se ao estímulo das pesquisas acadêmicas, técnicas ou estéticas, que se diferem das pesquisas para a criação artística. Pode ser observada na disponibilidade da grade horária com maior duração e vínculo ao longo de períodos mais extensos. Demanda disponibilidade de acesso a material de pesquisa, acesso à internet, privacidade etc. Costuma não trazer recursos financeiros para o empreendimento e acaba por ser viabilizado em formato de parcerias ou permutas.;

46 Local apropriado já com equipamentos de segurança disponíveis instalados para conectar aos equipamentos circenses aéreos, como tecidos, liras, trapézios, mastros pendulares e suas variações.

47 Se tratam aulas ministradas por profissional renomado, ou detentor de notório saber em determinada área.

48 Cursos intensivos de curta duração.

Treinamento – Vocação do Espaço ao estimular o treinamento e aprimoramento técnico dos artistas, por meio de cursos, encontros, ou momentos de treinos livres para práticas individuais ou coletivas. Observa-se pela autonomia dos usuários e facilidade ao acesso de equipamentos de segurança, tais como colchões, pontos de ancoragem e montagem dos equipamentos circenses pelos próprios praticantes. Tende a ser ofertado de forma gratuita aos artistas ou em forma de escambo de serviços e faz parte da tradição circense pós lona de circo, onde artistas possuem a gestão de suas carreiras individualmente e precisam destes vínculos para se manterem aptos para a alta performance. Este é um dos movimentos mais importantes para a continuidade das artes circenses pois estimula encontros, trocas de saberes, vínculos e gera associações esporádicas para criação de projetos pontuais ou permanentes, assim como engajamento político e afetivo;

Residências artísticas – Vocação do Espaço em sediar artistas, grupos, coletivos e companhias circenses durante processos de criação artística, pesquisa e treinamento. E por tal motivo demandam ensaios de longa duração e pressupõem as mesmas demandas da criação artística, da pesquisa e do treinamento citados acima, além de necessidade eventual de plateia, registro videográfico, fotográfico etc. Demanda da equipe gestora disponibilidade e sensibilidade na alteração na rotina do cotidiano do Espaço;

Trocas de saberes – Estímulo aos encontros entre artistas amadores, mestres, profissionais circenses e agregados para a troca de conhecimentos. Demanda acomodação dos frequentadores, cadeiras, mesas, banheiros, assim como equipamentos circenses específicos e material de segurança;

Apresentações Artísticas – Vocação do Espaço para a realização de performances, sarais, apresentações de espetáculos, cabarés circenses, mostras, festivais e demonstrações de trabalho para público em geral. Demanda acomodação dos artistas e do público, mesmo que de maneira informal, muitas vezes improvisada. Exige flexibilidade e disponibilidade da equipe para alterar completamente a configuração cotidiana do Espaço;

Infraestrutura para apresentações artísticas – Indica se o Espaço possui planejamento e equipamento de sonorização, projeção de imagens, de iluminação cênica, se acomoda a plateia, se possui projeto elétrico, acústico, de segurança, climatização, equipe, camarim para os artistas, banheiro para o público, assentos, disponibilidade para acomodar e armazenar cenários, figurinos, adereços e equipamentos circenses. Implica em disponibilizar dias inteiros para uma mesma ação e flexibilidade e disponibilidade da equipe para alterar completamente a configuração cotidiana do Espaço. E, principalmente, exige um acordo e reconhecimento dos envolvidos de que o local é um ambiente para apresentações, seja por

parte da equipe, dos artistas e do público, assim como do estado ou dos órgãos reguladores por conta da segurança, pois eventos possuem regulamentação específica para serem realizados;

Espaço Político – Indica a vocação do Espaço em fomentar a participação de seus frequentadores em atividades políticas e de organização de classe, por meio de encontros, agremiações, pautas ou de celebração. Pode-se apresentar com engajamento partidário ou de classe.

Tabela 1: Aspectos que tangem a vocação histórica de cada empreendimento cultural de Brasília ligado às artes circenses

Nome do Espaço	Ensino	Criação artística	Formação profissional	Pesquisa
<i>Casa da Árvore</i>	X	X	x	x
<i>Circa Brasilina (Iona)</i>	x	x	x	x
<i>Espaço PÉ DIREITO</i>	x	X	x	X
<i>Galpão Instrumento de Ver</i>	x	X	x	X
<i>Galpoa Ateliê Circense</i>	x	X	x	x
<i>Galpão Bambu (Nós do Bambu)</i>	X	X	x	X
<i>Ginásio do Colégio Setor Leste</i>	x	X	x	
<i>Gran Circo Lar</i>	X			
<i>Rua do Circo (Iona)</i>	X	X	x	X
<i>Teatro Galpão</i>	X	X	x	X
<i>Teatro dos Ventos</i>	x	X		X
<i>USINA Centro de Artes</i>	X	X	x	X

Fonte: Elaborado pelo Autor.

OBS.-1: Casa da Arvore: <https://ekonavi.com/organizacao-social/casa-da-arvore-espaco-sociocultural>

OBS.-2: Cerca Brasilina (Iona): <https://www.circonteudo.com/grupo-e-artista/circa-brasilina-iona-multicultural-brasil-ia-df/>

Tabela 2: Aspectos inerentes à lona de circo de cada empreendimento cultural de Brasília ligado às artes circenses

Nome do Espaço	Residências artísticas	Trocas de saberes	Apresentações Artísticas	Infraestrutura para apresentações	Espaço Político
<i>Casa da Árvore</i>	X	x	x	x	X
<i>Circa Brasilina (Iona)</i>	x	x	x	x	x
<i>Espaço PÉ DIREITO</i>	X	x	x	x	X
<i>Galpão Instrumento de Ver</i>	X	X	x		X
<i>Galpoa Ateliê Circense</i>	X	X	x		
<i>Galpão Bambu (Nós do Bambu)</i>	X	x	X		X
<i>Ginásio do Colégio Setor Leste</i>	X	x			X
<i>Gran Circo Lar</i>			x	x	
<i>Rua do Circo (Iona)</i>	X	x	x		X
<i>Teatro Galpão</i>	X	x	X	x	X
<i>Teatro dos Ventos</i>	X		x	x	
<i>USINA Centro de Artes</i>	X	x	x	x	X

Fonte: Elaborado pelo autor.

Podemos observar no levantamento acima que os empreendimentos possuem diferentes vocações, mas que determinados aspectos inerentes à lona de circo seguem

contemplados. Mesmo que o foco não esteja nas apresentações artísticas circenses ou na itinerância, o ambiente de criação, troca e formação é preservado.

A cultura circense da cidade de Brasília vem sendo promovida pelos empreendimentos acima, seja por ações diretas de seus gestores, seja pelas demandas criadas pela própria comunidade.

Os empreendimentos acima que se utilizavam de lona circense eram o Rua do Circo, que optou por fixar base em um clube desportivo renunciando a sua itinerância, e a Circa Brasilina da palhaça Matusquela que manteve suas características para itinerância.

Fator interessante é que integrantes do Rua do Circo criaram duas vertentes distintas no futuro. Os irmãos Saúde adquiriram e reformaram um ônibus escolar e primaram pela itinerância de suas apresentações. Já o Coletivo Instrumento de Ver criou o Galpão Instrumento de Ver, que depois viria a se tornar Galpoa Instrumento de Ver e posteriormente Galpoa Ateliê Circense sob uma nova direção⁴⁹.

Um caso bastante específico nesta lista é O Teatro dos Ventos, que possui foco principal no ensino de teatro, mas oferta aulas regulares de circo e sediou artistas que pesquisam circo e fusão de linguagem. O empreendimento se encontra em um shopping comercial alugando diversas salas. Os demais empreendimentos da lista possuem sede fixa em galpões de alvenaria com estrutura metálica.

Posteriormente serão apresentados motivos que podem ter tornado os galpões com estrutura metálica como opção viável para tais empreendimentos e aspectos que necessitam ser levados em conta na criação de tais Espaços.

49 Bela Levy e Allana Matos.

II. A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO

Neste momento se torna relevante apresentar parte de uma trajetória pessoal para justificar escolhas, pontos de vista e recortes desta pesquisa, seus objetos e objetivos, inclusive para qualificar sua abordagem e facilitar o preenchimento de lacunas pelos próprios leitores.

Foi abordada inicialmente a trajetória das artes circenses em diferentes épocas, locais, funções sociais e ambientes até chegar a cidade de Brasília no ano de 2022, em plena pandemia de COVID-19. Partiremos agora para o relato de experiências pessoais que levaram indiretamente à criação do Espaço PÉ DIReitO e das formas de gestão que foram referenciais para a construção de um conceito de gestar.

Observo que a carência de estudos e metodologia na implementação de locais de aprendizagem e práticas circenses levou minha geração a correr riscos desnecessários. Essa formação empírica e não sistematizada que ocorria pela troca de informações somente com outros praticantes sem formação específica, e em locais inapropriados, motivou uma busca pessoal pelo tema.

No início de minha carreira, no ano 2005 aqui em Brasília, o suporte mais especializado em práticas de segurança era fornecido por escaladores amadores. Praticantes estes sem cursos nem certificação, e que possuíam equipamentos usados e de qualidade duvidosa. Claro que acidentes ocorreram. Entre eles, quedas que afastaram diversos profissionais da cena, e um caso extremo que deixou uma colega de grupo paraplégica. Coloco isso em meu texto para deixar claro que segurança é, e deve ser sempre, uma prioridade em nossa arte. Circo e risco andam de mãos dadas e me atrevo a dizer que se não fosse assim não nos encantaria de tal forma.

Os motivos citados acima me impeliram a não apenas praticar as atividades circenses enquanto artista e instrutor, mas a estudar e me instrumentalizar para executar trabalhos de instalações e ancoragens de equipamentos circenses como tecidos, liras e trapézios, além de pisos e equipamentos de segurança e prevenção de acidentes apropriados para a prática de acrobacias de solo. Ou seja, a pensar nos locais e recursos necessários para as práticas de atividades circenses de forma segura. Já a formação em dança, artes circenses e cênicas foram necessárias para vislumbrar possibilidades e limitações estéticas ao utilizar ambientes inadequados.

Consultorias, orçamentos e estudos de viabilidade para implementação de práticas circenses em locais que não foram previamente construídos para acolher tais demandas, são constantemente requisitadas a mim por empresas, artistas e empreendedores. Ao observar

essas escolas, academias, teatros, lonas, auditórios, lojas e galpões que de alguma forma recebem oficinas, aulas, vivências e apresentações circenses, sejam empreendimentos públicos ou privados, fica nítida a carência de informações sobre o como e o porquê das tomadas de decisões dos gestores na implementação desses ambientes, tanto nos quesitos de segurança, como nos aspectos técnicos, culturais e pedagógicos.

Para além da construção de um mercado de trabalho com segurança e profissionalização, existe uma necessidade pessoal em dar suporte ao universo circense, como apontado por Dara Audazzi, artista, professora, pesquisadora, amiga e ex-integrante da Trupe de Argonautas.

Pedro é alguém que se dedica a abraçar o mundo mais um pouquinho todos os dias. Ele quer cuidar de tudo e todos que estão ao seu redor. Apesar do mundo ser enorme e impossível de ser abraçado, ele tenta. Tenta com tudo que tem e tudo que não tem. No fim das contas ele gosta de resolver esse abraço sem ajuda, mas aos poucos tá percebendo que quanto mais gente faz parte desse abraço mais espaço sobra pra respirar.

Descaminhar com Pedro tem sido sobre descobrir outras camadas de Pedro. Fazer parte do seu abraço ao mundo não é algo tão fácil. Entre garrafas de café e discussões aleatórias sobre "pequenos dramas cotidianos não menos importantes que os grandes dramas cotidianos", ele se mostra mais poroso, mais aberto e mais resiliente.

Agradeço pelas trocas, pelos risos, pelas crises e pelos planos trupescos de dominação mundial hahaha

Assinado Dara Audazi in: <https://www.instagram.com/p/Cd1vao2syqj/>

Pelas razões descritas acima, esta dissertação foi elaborada visando provocar reflexões, ampliar o debate e contribuir para a viabilidade de condições dignas de trabalho e execução adequadas aos artistas, professores, alunos e público que frequentam tais ambientes. Este trabalho surge, então, da necessidade de revisar e sistematizar conhecimentos adquiridos por meio da criação e implementação de um espaço cênico alternativo de cunho privado, que acolha obras e grupos teatrais e circenses na cidade de Brasília-DF.

A seguir serão relatadas experiências prévias responsáveis por construir um olhar atencioso sobre espaços físicos e sua relevância nas trajetórias artísticas apresentadas.

2 RELATOS DE EXPERIÊNCIAS

2.1.1 Os Donos do Pedaco (1985 - 2000)

Trilhando uma trajetória artística de forma amadora em 1997 e 1998 com o grupo teatral Os Donos do Pedaco, dirigido por Robson Graia⁵⁰, inicia-se um esboço sobre a relevância do espaço e da ação de gestar em uma carreira artística e suas implicações. No período de 2 anos em que fiz parte grupo, o mesmo não contava com local fixo para ensaios e dependia de fatores externos para desenvolver seus trabalhos, fossem estes, financeiros, políticos ou climáticos. Neste período foram usufruídos diversos espaços com características bastante distintas e que modificaram seus modos de criação e produção.

Ocupamos sala de treinamento em complexo esportivo abandonado, sala do centro de dança do DF, praças, parquinhos infantis, pátio de escola pública, teatro de grande porte do Complexo Cultural Funarte, garagem residencial, sala de dança do Teatro Nacional de Brasília e espaço cênico alternativo de cunho privado, chamado Usina Centro de Artes. Neste período foi possível experienciar fatores que alteram a qualidade e a quantidade dos ensaios. A localização, o tempo despendido com deslocamento e a dificuldade de acesso ao local de trabalho por transporte público foram responsáveis por incontáveis atrasos e ausências dos participantes, que levam a incontáveis crises dentro do grupo e dificuldade de profissionalização. A falta de água potável, banheiros e condições de limpeza dificultava determinadas movimentações e pesquisas, além de inviabilizar que os integrantes se deslocassem para os outros compromissos em seguida, causando ônus financeiro ou pessoal a eles e elas, além de não propiciar dignidade de trabalho como estabelecida pelas leis trabalhistas em vigor.⁵¹

Fatores como temperatura, barulho, segurança, privacidade (ou liberdade) e higiene afetam diretamente a disposição dos participantes nos trabalhos, sejam eles nos afazeres artísticos ou não. Afetando o humor, a disposição física para determinadas atividades, a sensação de conforto e liberdade⁵² necessárias ao bom andamento dos processos de criação e

50 *In memoriam*. Para maiores informações sobre o artista, consultar https://pt-br.facebook.com/RobsonGraia/posts/?ref=page_internal

51 LEI Nº 6.533, DE 24 DE MAIO DE 1978 que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

manutenção de obras artísticas, além de dificultar os processos de ensino e aprendizagem dos participantes.

A incerteza acerca do local de ensaios, da construção de uma agenda de trabalho e a falta de rotina impedem uma otimização do tempo, geram dificuldades em acessar recursos técnicos e de acervo⁵³ tão necessários para a sustentabilidade de um grupo, e atrapalham nos planejamentos de curto, médio e longo prazo. Nesse período foi possível observar a rotatividade de elenco e equipe causadas por essa ausência de previsibilidade. Observou-se também a falta de energia elétrica, pequenos choques elétricos e a queima de equipamentos eletrônicos que geram ônus financeiros e aborrecimentos desnecessários atrapalhando o andamento dos trabalhos. É importante salientar que esses espaços eram geridos pelo poder público local naquele período.⁵⁴

Do outro lado da balança, também foi possível experienciar todos os recursos de sonorização, iluminação, privacidade, higiene, segurança, equipe cenotécnica disponível, telefone,⁵⁵ computador, projetor, impressora, acesso à internet, palcos com dimensões grandiosas, piso especializado para dança, acústica impecável, chuveiros, depósito exclusivo para o acervo do grupo, copa, alimentação, entre outros benefícios, também geridos pelo mesmo poder público citado anteriormente.

O nome do grupo se mostra como uma provocação histórica, pois, mesmo sem um local para sediar suas atividades, ocupamos diversos cantos da cidade e nos apresentamos para um grande público. Na época em que atuou, e mesmo no curto período do qual fiz parte, nós artistas nos sentíamos realmente “os Donos do Pedaço”.

52 Inicialmente a palavra que seria utilizada para essa análise era privacidade, mas ao aprofundar os estudos na semântica da palavra, foi alterada para liberdade, que será apresentada no capítulo sobre Gestar.

53 Como, por exemplo, instrumentos musicais, figurinos, objetos de cenografia e indumentária, equipamentos circenses etc.

54 De 1997 a 1999 nesse endereço.

55 O serviço de telefonia possuía custos elevados e a disponibilidade de linha telefônica permitiu a realização de diversas produções do grupo.

2.1.2 Usina Centro de Artes (1994-2023)

O primeiro contato com um espaço destinado exclusivamente para as artes, de cunho privado, e que não se restringia às escolas tradicionais de dança da cidade, se deu em 1997 com a Usina Centro de Pesquisa e Artes,⁵⁶ localizada na quadra 504 Sul do Plano Piloto.

Criada e gerida por Giovane Aguiar, coreógrafo, professor, produtor e dançarino. O espaço oferecia cursos de dança em aulas regulares, cursos de formação de média e longa duração, workshops com especialistas de todos os cantos do mundo, saraus, Jam Sessions,⁵⁷ sala de vídeos com acervo especializado, locação de espaço por hora para ensaios, pesquisas e criações e, por último, mas não menos importante, escritório e sede do Festival Internacional da Novadança.⁵⁸ Foi palco de inúmeros encontros de artistas em demandas políticas, estéticas e de formação de público.

Um espaço focado em dança, mas que abrigava outras artes como música, poesia, teatro, videoarte, ensino, divulgação, formação e encontros. A Usina também acolhia artistas em trânsito e, para isso, possuía copa, roupa de cama, colchão, chuveiros e até roupas de treino para serem emprestadas em caso de necessidade.

Me recordo do cheiro de café passado na hora, dos diversos sanduíches oferecidos durante as conversas após ensaios, sem hora para acabar. Dos gatos que moravam no local e adentravam livremente os espaços de aulas, pesquisas e treinos compondo com os presentes. Lembro da disponibilidade dos frequentadores em ajudar na limpeza, das turmas de formação continuada com apenas dois alunos, do espaço de pesquisa e da sensação de estar em casa.

Como não se tratava de um ambiente que visava lucro em sua essência, e em um momento em que as políticas públicas para a arte e cultura não estavam maduras o suficiente, passou por dificuldades financeiras e encerrou suas atividades no ano 2000. Considero a primeira grande perda de minha carreira. Naquela época ainda não possuía maturidade emocional e financeira para lutar por este empreendimento.

56 Primeira versão do empreendimento com esse nome. Para saber mais sobre Giovane Aguiar, Usina e Festival Internacional da Novadança, acesse <https://www.facebook.com/watch/?v=706606870653182> e <https://www.facebook.com/watch/?v=2790714077807897>

57 *Jam Session* é um termo utilizado para tratar de encontros de músicos de jazz que improvisam juntos para melhorar suas habilidades ou pelo prazer de tocar juntos. Foi utilizado posteriormente para tratar das sessões de improvisação realizadas com dançarinos e improvisadores do movimento, como no caso citado.

58 <https://usinaweb.wixsite.com/festivalnovadanca/sobre-festival> o site oficial saiu do ar em setembro de 2024, sugerimos procurar pelo festival no endereço http://wikidanca.net/wiki/index.php/Festival_Internacional_da_Novadan%C3%A7a

Atualmente consigo observar que Giovane Aguiar acumulava funções de gestão, curadoria, formação, pesquisa, manutenção e produção, além de sua carreira artística. Fator que, vinculado a uma instabilidade econômica e ausência de parcerias públicas ou privadas, levaram ao encerramento das atividades. Vale ressaltar que, para além das memórias afetivas e da qualificação artística e pessoal realizada em incontáveis horas na Usina Centro de Artes, vislumbro hoje uma semente que foi plantada em minha trajetória e transformou a vida de diversas pessoas na cidade. A Usina foi uma segunda casa para mim e para diversos artistas.

A lacuna criada pelo fechamento do espaço e o carinho e reconhecimento daqueles que ali passaram pôde ser observada na campanha de arrecadação coletiva que permitiram sua reabertura anos depois com uma estrutura muito maior.

Figura 16: Usina, Foto de divulgação de espetáculo – Brasília, DF

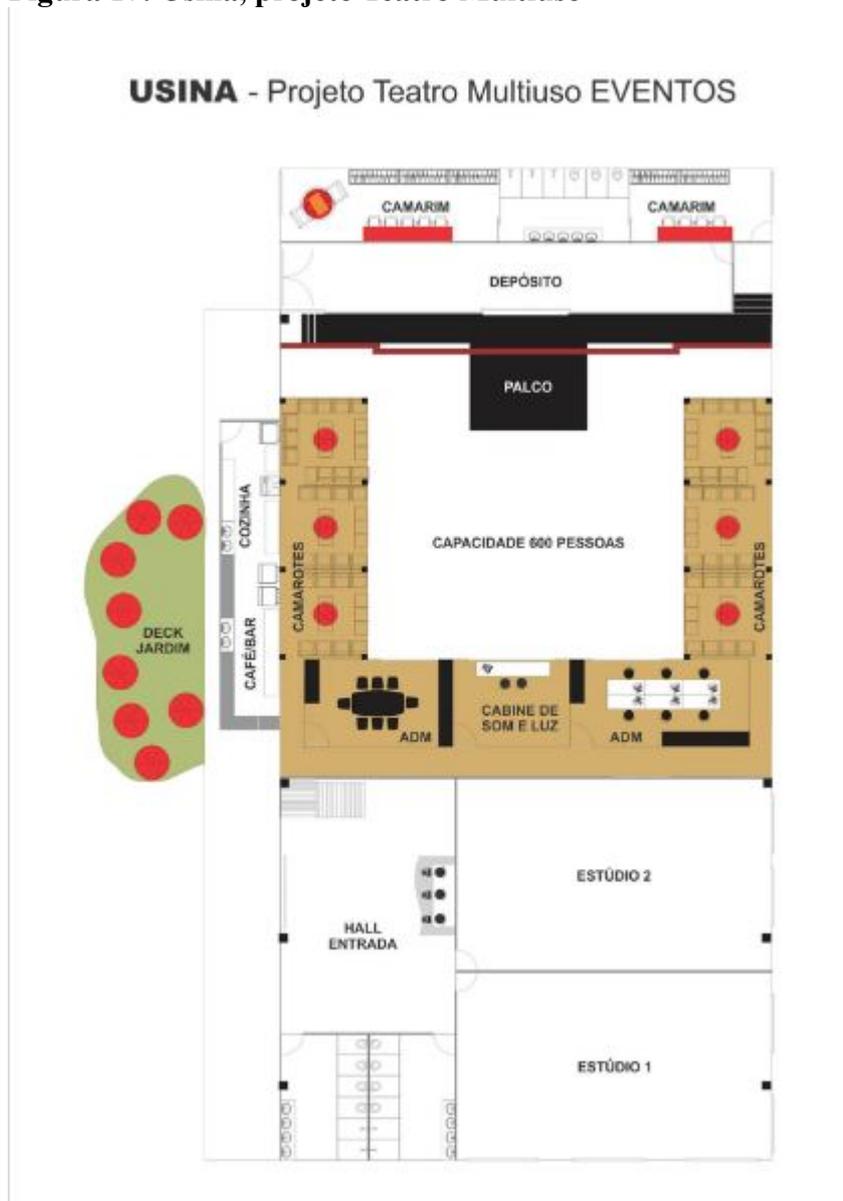


Fonte: Foto e arte de Giovane Aguiar

Durante os anos de 2014 a 2017 a Usina ocupou um espaço no SIG, também no Plano Piloto, com cerca de 600 m² divididos em *foyer*, banheiros, camarins, depósitos, sala administrativa, um teatro para aproximadamente 300 lugares, e duas salas de 100 m² cada para aulas de circo, dança e teatro⁵⁹. Abaixo é possível observar a planta baixa do local.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=98QUsMocda4>, <https://www.facebook.com/usinacentrodearte/> e <https://www.youtube.com/watch?v=98QUsMocda4>

Figura 17: Usina, projeto Teatro Multiuso



Fonte: Giovane Aguiar

Nesta versão foram agregados parceiros das linguagens de teatro, dança e circo e a agora Usina Centro de Artes e Entretenimento se tornou local de formação, pesquisa, residências artísticas, ensaios, treinos, criação e apresentações artísticas para dança, teatro, música, performances e circo.

Figura 18: Usina, folder disponibilizando o espaço



Fonte: Página do Facebook, <https://www.facebook.com/search/top?q=usina%20centro%20de%20arte>

Suas atividades foram encerradas⁶⁰ em 2017 por motivos desconhecidos a este pesquisador.

Gostaria de ressaltar que apesar da infraestrutura ser maior, com mais recursos, público maior, geridos pela mesma pessoa, agora com políticas públicas mais consolidadas, uma extensa programação de forma regular e dividindo atribuições com outros artistas, ainda assim, busco, na versão anterior, da Usina as qualidades e atributos que orientaram minhas escolhas e tomadas de decisão na empreitada de criar um espaço cultural. Dois fatores pertinentes a esta pesquisa são a localização e a sensação de pertencimento que não acompanharam, pelo meu ponto de vista, a mudança de endereço.

⁶⁰ Para saber mais sobre a Usina, acessar: <https://www.olharbrasil.com/2017/11/03/adeus-ao-usina-o-lado-cult-sexy-e-cool-da-cidade/>

Figura 19: Usina, teatro vazio



Fonte: Página do Facebook, <https://www.facebook.com/search/top?q=usina%20centro%20de%20arte>

2.1.3 Primeira Arte Stúdio de Dança (1996 - 2007)⁶¹

Posteriormente vislumbro a primeira experiência no âmbito profissional que se deu em 2001, na sede da Anti Status Quo Cia de Dança.⁶² Local arejado, com piso para dança, sonorização, iluminação, climatização, higiene, localização acessível, disponibilidade de horários, acesso ao acervo do grupo, segurança e equipe exemplares. Percebo hoje como estes fatores foram capazes de catalisar e potencializar uma formação artística e cidadã. Luciana Lara e Marconi Valadares, coreografa e produtor da Cia respectivamente, ambos atuam como diretores. Os artistas dividiam seu labor artístico da ASQ com a gestão do Primeira Arte Studio de Dança.

Fatos marcantes gravados na memória como ver os dois passando pano na sala antes e depois de cada ensaio, trocando as fitas de linóleo e investindo imensa quantidade de recursos

⁶¹ Não foi possível conseguir imagens do empreendimento.

⁶² Para maiores informações sobre a A.S.Q. Cia de Dança, acesse http://wikidanca.net/wiki/index.php/Anti_Status_Quo_Companhia_de_Dan%C3%A7a

financeiros e tempo de trabalho na sede da companhia fazem crer que eles sabiam da importância do espaço para a ASQ.

Seria este o primeiro espaço de criação, pesquisa, formação e treinamento de cunho privado em minha trajetória profissional. Nesta época os trabalhos eram realizados das 13h às 18h30 e, em seguida, Luciana Lara ministrava aulas regulares para público pagante até às 21h a fim de viabilizar o aluguel da sede. Importante lembrar que Stúdio contou com duas salas de aproximadamente 100 m² cada, com vestiários e recepção durante determinado período. Fato que viabilizou financeiramente sua existência, mas por demandas da Cia, a parte superior do empreendimento se transformou em depósito do acervo, diminuindo assim a oferta de cursos no local pela restrição espacial.

Outra mudança relevante se apresenta quando a ASQ passa a trabalhar no período noturno por conta das agendas do elenco e do fato de não possuir mais o patrocínio que tornava possível o pagamento de um salário para a equipe. Estas alterações na rotina do Primeira Arte inviabilizaram parte da grade horária de aulas no local, uma vez que o horário de maior procura por parte dos alunos era no período noturno.

Tal transformação foi um dos fatores que levou a ASQ a abrir seu processo de formação, que ocorria nos primeiros 90 minutos dos trabalhos da Cia, para um público especializado que participaria das aulas de dança contemporânea, nível avançado, ministradas por Luciana Lara. Esse fator gerou inúmeras mudanças na rotina, pela minha perspectiva, das quais cabe destacar a modificação na linguagem e formas de comunicação entre integrantes, a criação de um referencial dos intérpretes sobre seu nível técnico, agora com parâmetros de comparação para com os alunos, a ampliação de mercado de trabalho para professores dentro da Cia que, por vezes, atuavam substituindo a coreógrafa, assim como um local para descobrir e lapidar possíveis futuros profissionais, servindo como núcleo de formação continuada e audição constante. Até aquele momento as aulas regulares de dança contemporânea da cidade enfatizavam a repetição de movimentos e aprimoramento técnico em detrimento da improvisação e criação artística já propostos nas aulas de Luciana Lara

Questões como conforto térmico, acústico, amplitude espacial, higiene, piso de rebote⁶³ produzido pelo Marconi Valadares, sensação de segurança, de pertencimento, privacidade e disponibilidade, viabilizaram a criação de diversos espetáculos, performances e intervenções, e potencializaram o desenvolvimento técnico e artístico de diversos profissionais e simpatizantes da dança na cidade.

63 Piso de madeira que oferece conforto ao toque por não esfriar ou esquentar demais, amortece quedas e saltos aumentando a vida útil dos usuários e não apresenta frestas e farpas evitando lesões.

Integrei a ASQ por um período de três anos realizando turnês por diversas capitais brasileiras, me apresentando em teatros de grande porte como Teatro Nacional Cláudio Santoro (DF), Teatro Guaíra (PR), Teatro São Pedro (RS) etc.

As atividades do Primeira Arte Stúdio de Dança se encerraram em 2005, e podem ser creditadas aos mesmos fatores que levaram ao fechamento da Usina Centro de Artes na sua primeira versão de existência. Sendo eles a falta de parcerias e políticas públicas para manutenção de espaços culturais e a ausência de equipe para dar suporte à gestão destes empreendimentos.

Apesar do fechamento da sede da ASQ Cia de dança, a trajetória artística do grupo segue e alcançou patamares internacionais. Dois fatores importantes para essa manutenção das atividades podem estar relacionados com o envolvimento da diretora da Cia em instituições superiores de ensino na Faculdade Dulcina de Moraes e Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, onde as atividades da Cia foram acolhidas parcialmente, assim como nas políticas públicas de utilização de equipamentos culturais como o Centro de Dança do DF, sala de ballet do Teatro Nacional de Brasília e Espaço Cultural Renato Russo. Sem uma sede própria, foi necessário migrar para locações temporárias que dependem de editais públicos de ocupação ou parcerias institucionais.

2.1.4 Complexo das Artes, UnB (2002 - presente momento)

Seguindo essa contação de causo, vivo a transformação do curso de artes cênicas da Universidade de Brasília com a construção do Complexo das Artes.⁶⁴ Um edifício planejado e construído especificamente para o departamento no qual vislumbrei uma disponibilidade de espaço e horários sem precedentes para as produções vinculadas ao curso.

O CEN – Departamento de Artes Cênicas, foi criado em 1989, e funcionou até 2002 em uma edificação chamada de Serviços Gerais 9. Contando com 1 sala ampla para atividades práticas, denominada Sala Saltimbancos e 2 salas de dança compartilhadas com o departamento de extensão, além de 1 auditório e 2 salas compartilhadas com os cursos de Design e de Artes Visuais.

64 https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/eu-estudante/ensino_ensinosuperior/2013/07/08/ensino_ensinosuperior_interna,375692/artes-ganharao-complexo-na-unb.shtml e <https://www.google.com/search?q=complexo+das+artes+Universidade+de+Bras%C3%ADlia&sxsrf=APq-WBuQC7vUyQJaSP1nD2L4ks8O9NrzvQ:1649080101416&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiVopqNxvr2AhWNuJUCHQEXAw84KBD8BSgDegQIARAF&biw=1280&bih=896&dpr=1>

Após a construção do prédio denominado Complexo das Artes, inaugurado em 2002, conta agora com 6 salas amplas para atividades prático-teóricas, 1 teatro multiuso equipado, 2 salas para atividades teóricas e diversos espaços para implementação de laboratórios de iluminação, maquiagem, cenografia, figurino, indumentária e pesquisa em formas animadas. Ambientes estes utilizados durante minha graduação, até o ano de 2005, sem restrições de horário e com um número de discentes ainda em crescimento.

Posso afirmar que a sensação no momento era de ter saído da escassez para a soberba, mesmo que críticas possam ser feitas ao processo de conclusão da obra que criam problemas enquanto acústica, conforto térmico, privacidade e risco de lesões por conta dos materiais utilizados no piso.

Me graduo no Bacharelado e sigo minha carreira ocupando espaços públicos da cidade e alugando espaços privados para estudar, ensaiar, treinar e me apresentar nos mais distintos locais de Brasília,⁶⁵ lidando com escassez de infraestrutura básica enquanto atuava como intérprete, diretor, iluminador, produtor, montador e professor nas linguagens de circo, teatro e dança.

De 2005 a 2010 viajo pelo Brasil em diversos projetos, entre eles SESC Palco Giratório, temporadas do espetáculo ADUBO ou a sutil arte de escoar pelo ralo, e Ateliê de Coreógrafos Brasileiros em Salvador, Bahia. Durante estas viagens me encanto com diferentes Espaços pelo Brasil.

Retorno ao departamento em 2010 como estagiário técnico, onde atuo como responsável pelas demandas dos laboratórios de figurino, cenografia e iluminação, assim como pelas pautas do Teatro Helena Barcelos e sua equipe formada por alunos.

Durante 4 anos frequento a Universidade, agora como colaborador e não mais como discente. Este período contribuiu para adquirir conhecimentos técnicos na manutenção e reciclagem de materiais de iluminação, para a compreensão de processos licitatórios e para administrar de forma intuitiva diferentes equipes, agendas e acervo relacionados ao funcionamento de um teatro.

Vale destacar 2 casos desta relação. O fechamento do Teatro Helena Barcelos após a tragédia da Boate Kiss,⁶⁶ imagino que pela criação do Marco para a Prevenção contra Incêndio no Brasil,⁶⁷ e um filme documentário que entrevistava gestores de espaços culturais,

65 Tais como ginásios, salas de aula e auditórios de escolas públicas, galpões adaptados, salas de aula de escolas especializadas, depósitos abandonados de ginásio, jardim da casa de amigos, praças, parques e áreas de lazer comunitárias.

66 Para saber mais sobre a tragédia da Boate Kiss, acessar: <https://www.mprs.mp.br/hotsite/boatekiss/>

67 Para maiores informações, acessar: <https://portalincendio.com.br/Publicacao.aspx?id=76274>

produzido pela Funarte, que assisti no canal Brasil uma semana antes de ser convidado para a seleção da função no departamento.

O documentário foi premonitório, pois naquele dia descobri minha vocação. Ao comentar com uma amiga, a atriz Nina Dutra, confessei que meu sonho era ter um teatro e cheguei a brincar que ele se chamaria PÉ DiReitO, pois seria alto, acolheria apresentações circenses, e claro, teria meu nome estampado em letras garrafais. Piadas infames à parte, o sonho se concretizou anos depois.

2.1.5 Trupe de Argonautas (2005 - presente momento)

No período seguinte à graduação em 2005, me alio a um grupo de artistas diversos em uma oficina circense. Por conta da integração deste elenco no resultado artístico, e no envolvimento de seus integrantes, consolidamos a Trupe de Argonautas.⁶⁸ A proposta do grupo era criar coletivamente espetáculos que unissem circo, teatro e dança preocupados com uma acuidade estética voltada para a visualidade da cena. Diversos integrantes, além de intérpretes de teatro e dança, já atuavam profissionalmente nas áreas de cenografia, maquiagem, iluminação, figurinos, coreografia, direção e produção.

Ao longo dos seus anos de existência a Trupe realizou diversos trabalhos não somente peças e espetáculos, mas oficinas, palestras, cursos, ensaios fotográficos e performances, em incansável pesquisa sobre a fusão de linguagens, destacando-se o circo, o teatro e a dança, e empenhando-se em considerar o cuidado estético das cenas em suas montagens um traço de identidade do grupo.

Outro traço fundamental para a Trupe é a construção coletiva dos seus trabalhos, não há uma liderança ou direção fixa, esse papel se alterna a cada novo trabalho e algumas vezes nem mesmo uma direção centralizada é necessária. A horizontalidade das relações no grupo, somado ao exercício da colaboração e da escuta fazem do grupo um sistema multifacetado de luz e sombra que tem se sustentado graças ao objetivo comum de fazer arte de uma maneira totalmente única. (Retirado do livro on line, Trupe de Argonautas 11 anos⁶⁹).

No grupo, atuo em diferentes funções nos mais diversos projetos. Intérprete de circo, teatro e dança, professor, aluno, diretor, iluminador, responsável pelas montagens de sonorização, iluminação, equipamentos circenses, cenografia e produção. A Trupe foi a escola

68 Para maiores esclarecimentos sobre o grupo, ver a dissertação de Súlían Princivalli e o livro digital sobre os 11 anos da Trupe de Argonautas, lançado em 2016 com patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura, FAC-DF. O livro não possui paginação.

69 Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1hxs0c2LJA1NIK38DzOk8CPG6Z6oi334S/view?usp=sharing>

e o principal motivador para a criação e implementação do espaço cultural multiuso em 2012, denominado Espaço PÉ DiReitO.

Uma das ações do grupo, crucial para a implementação do PÉ DiReitO realiza-se em 2007 quando os Argonautas iniciam uma pesquisa em mastro circense. Foram convidados artistas e professores de fora do grupo para ministrar tal técnica para os integrantes e convidados. Eram eles, Marcelo Rio Branco, criador da Integral Bambu, Ana Flávia Almeida, da Cia Nós No Bambu, e Daniel Lacourt,⁷⁰ do Coletivo Instrumento de Ver.

O projeto Multimastro⁷¹ deu origem ao espetáculo O Baile da Trupe de Argonautas e fortaleceu o desenvolvimento da técnica de mastro circense em Brasília. O espetáculo viria a ser apresentado no Espaço PÉ DiReitO em diferentes formatos com diferentes elencos ao longo dos anos e contribuiu em diversos fatores para sua criação.

O projeto visava a construção de um aparelho circense de 6 m de largura por 5 m de altura, constituído de 5 mastros conectados entre si e que permitiam a instalação de equipamentos aéreos. O multimastro poderia ser montado e desmontado em qualquer local plano e permitiu itinerância em palcos, pátios de escola, na rua e diversos espaços alternativos.

Tal estrutura foi instalada primeiramente em um anexo do ginásio do Colégio Setor Leste com a ajuda do rigger e professor Daniel Lacourt, em um local utilizado como depósito de carteiras escolares da escola e que se encontrava praticamente abandonado.

O Espaço era vazado em 3 de seus lados e os frequentadores do centro educacional⁷² constantemente ficavam observando parte dos treinos e criações. As paredes de menos de 2 m de altura delimitavam o local que se utilizava de uma das paredes do ginásio de 12 m de altura e da cobertura de seu telhado. Ventos e chuva eram um problema, assim como a sujeira e a falta de infraestrutura, pois o local possuía somente contrapiso⁷³ não finalizado sobre terra compactada.

A aspereza do material do piso dificultava movimentação e a limpeza, inviabilizando a prática de técnicas de dança contemporânea e acrobacias no solo, que eram marcas registradas do grupo até o momento. O equipamento exigia o uso de vestimentas curtas e justas por conta

70 Aqui é relatada a primeira parceria deste autor com o artista e rigger, Daniel Lacourt, que perdura até os dias atuais.

71 Projeto proposto pela Associação Cultural Esportiva e Turística (ASCETUR), da produtora e artista da Trupe de Argonautas, Ana Sofia Lamas, para o prêmio Carequinha de Circo da Funarte, 2008.

72 O colégio tinha aulas nos turnos matutino e vespertino para jovens e noturno para adultos.

73 Camada de argamassa ou concreto aplicada entre a base da estrutura e o revestimento final do piso. Sua principal função é criar uma superfície nivelada e uniforme, proporcionando uma base sólida para a instalação do piso definitivo. <https://www.sience.com.br/blog/contrapiso/>

da aderência da pele e os participantes estavam expostos aos olhares dos alunos da escola e às intempéries climáticas. A ausência de conforto térmico, acústico e tátil prejudicavam os trabalhos.

Ali o espetáculo O Baile foi criado e apresentado pela primeira vez em 2008, contrapondo uma estética glamourosa a um local decadente e sujo. Como relatado anteriormente neste texto, vários problemas relacionados aos Espaços já haviam sido enfrentados em minha trajetória artística e se repetiam. Estes foram essenciais para a criação do Espaço PÉ DiReitO.

Nessa época a Trupe de Argonautas realizava seus trabalhos em um horário coletivo no Ginásio do Colégio Setor Leste.⁷⁴ O uso do novo local permitiu a ampliação dos horários de ensaio e a viabilidade de manter um cenário e equipamentos de uso exclusivo montados constantemente.

Além de contratar professores que não pertenciam ao grupo, foram abertas vagas para que outros artistas da cidade pudessem participar desse treinamento, como fator de divulgação técnica e artística. O fato criou a sensação de pertencimento e cuidado com o ambiente para melhor acolher esses artistas e profissionais externos e, posteriormente, transformar o local para a realização das apresentações e acolhimento do público.

Também serviu para criar no grupo a demanda nos cuidados coletivos com o Espaço em relação à rotina de limpeza e manutenção do local de treinos, que chegava a ocupar 30 minutos do ensaio. Exigiu a ampliação da aquisição de material de segurança como tatames e colchões e a aquisição de equipamentos de iluminação cênica. Nesse momento, a Trupe assumia, por um um curto período de tempo, a gestão de um Espaço alternativo.

A necessidade de privacidade para a criação artística levou o grupo a procurar outro local para seus ensaios, uma vez que os horários da Trupe no ginásio do Setor Leste eram divididos com cursos livres, aulas regulares, treinos de outros grupos e de atletas de ginástica artística. A solução foi se mudar para outro galpão onde uma das integrantes havia iniciado turmas de atividades circenses. Ou seja, ela havia conseguido equipar basicamente o novo Espaço com aparelhos aéreos e colchões.

A Trupe de Argonautas passa a ser sediada na AGINOC.⁷⁵ Percebo que as principais mudanças para o grupo, nesse momento, foram causadas por fatores inerentes ao Espaço.

74 2005 a 2007.

75 Associação de Ginástica da Octogonal e Cruzeiro <https://www.aginoc.com/>

O acesso via transporte público era muito mais difícil, e isso gerou organizações de caronas e mudança de horário das atividades, assim como diversas faltas, atrasos ou mudanças no elenco.

A possibilidade de trabalhar sem observadores externos e sem a divisão de áreas contribuiu para a concentração, foco e a pesquisa do grupo. Mas diminuiu os encontros com outros artistas que também treinavam no Setor Leste.

O piso do local era planejado para Ginástica Rítmica e Desportiva, se tornando bastante adequado para práticas de dança e acrobacias coletivas. Por outro lado, os treinamentos de acrobacias de solo e saltos foram praticamente extintos por conta deste mesmo piso, que não absorvia impactos como o anterior.

A limpeza do Espaço era exemplar e trabalhar se movimentando no chão não era mais um problema como no ginásio, se tornando inclusive uma característica do grupo. Nesse momento foram iniciadas aulas coletivas de dança e alongamento ofertadas pelos próprios integrantes. Fato que ajudou no desenvolvimento da linguagem da Trupe.

O fato de possuir espelhos em todo o Espaço também estimulou um formato de aulas e de ensaios que tende a ser dependente dessa visão constante de si mesmo. O trabalho artístico acabou sendo realizado de forma diferente em locais com e sem espelhos. A frontalidade acaba sendo um fator estético relevante.

O pé direito do novo local permitia que os integrantes realizassem as trocas e manutenções dos equipamentos aéreos. No ginásio anterior essas trocas eram feitas somente por um profissional que se desligou do grupo por questões pessoais logo nos primeiros meses após a criação da Trupe, e tal fato gerou limitações práticas na pesquisa.

A diferença entre 12 m e 7 m de altura dos pontos de ancoragem dos equipamentos circenses modifica, inclusive, a possibilidade de acesso por escada, andaimes ou por corda para estas trocas e manutenções. Tal autonomia estimulou a Trupe a testar configurações, materiais e equipamentos diferentes do local anterior, e a iniciar as práticas de segurança e montagem de equipamentos pelos seus próprios integrantes. Esse fator foi crucial para minha formação técnica e empoderamento na hora de planejar e montar o Espaço PÉ DiReitO.

Por se tratar do único grupo circense utilizando o local, os novos equipamentos e materiais precisavam ser comprados e instalados pela Trupe, que estava se profissionalizando e expandindo seu patrimônio. Nessa época foram adquiridos colchões, tecidos, tatames, liras, trapézios, mosquetões e fitas de segurança, além de equipamentos de iluminação cênica e equipamento de som. Esses materiais foram transportados para nossa futura sede e fazem parte do acervo coletivo do Espaço até o presente momento.

Apesar de meu relato apresentar diversos benefícios, esse vínculo exibia dificuldades por conta da manutenção da agenda e materiais do grupo em relação ao local e da necessidade de ampliação do horário de trabalho da Trupe de Argonautas.

A cada semestre havia maior procura para aulas de circo no período noturno e a arrecadação por ensaios gerava faturamento inferior. Então a cada seis meses o grupo teve suas atividades atrasadas em meia hora. Inicialmente os trabalhos ocorriam terças e quintas das 19h às 22h. No final da parceria os trabalhos eram realizados a partir de 20h30 e seguiam até 23h30 inviabilizando a participação de alguns integrantes que dividiam suas carreiras, estudos e atividades familiares com as atividades do grupo.

O ano de 2010 a Trupe de Argonautas se viu em crise em relação a sua sede. Ainda que a Associação tenha acolhido os ensaios em uma parceria que permitiu viabilizar a continuidade e desenvolvimento dos trabalhos do grupo, havia dificuldades com horários, custos e depósito de materiais cênicos. Foi necessário ampliar os horários de trabalho e se mudar novamente.

Com o retorno dos ensaios de O Baile, o Multimastro foi instalado no jardim da casa de Sulian Princivalli, uma das integrantes fundadoras da Trupe, onde o espetáculo passou por uma reformulação: de uma apresentação de 20 minutos para um espetáculo com 1 hora de duração.

Apesar da possibilidade de ampliar os horários de trabalho da Trupe de Argonautas, reduzir os custos com aluguel do Espaço e desenvolver o espetáculo artístico, agora o local escolhido trazia novas questões.

Era necessário ensaiar ao relento, sob chuva e sol, calor e frio. A localização inviabilizava o acesso por ônibus e o fato de se tratar de um local privado de outrem, que não era remunerado, gerou situações desgastantes,, pois o grupo não cuidava do Espaço como havia feito no anexo do ginásio. Não existiu uma sensação de pertencimento. Nesse momento ficou decidido que a Trupe não tinha interesse em gerir uma sede própria, mas também precisava sair da AGINOC.

Figura 20: Ensaios espetáculo O Baile – Lagos Sul, Brasília, DF



Fonte: Acervo Trupe de Argonautas

Por conta dessa decisão coletiva e da ausência de sede, o cofundador Pedro Martins cria o Espaço PÉ DiReitO que viria a sediar não somente a Trupe de Argonautas como também acolher outros grupos e artistas no empreendimento.

Nesse momento a Trupe de Argonautas era composta por Ana Sofia Lamas, Cyntia Carla, Emanuel Santana, Lívia Bennet, Pedro Martins, Raphael Balduzzi e Súlían Princivalli. Todos integrantes desde o período de formação do grupo. Em 2014 tivemos alterações no elenco e desde então a Trupe constrói parcerias com diversos outros artistas.

Após diversas experiências em locais que acolheram o grupo, foram observadas questões problemáticas para o ensino, treino, formação, pesquisa, manutenção e apresentação do repertório da Trupe de Argonautas.

Aspectos ligados à privacidade, segurança, conforto, condições dignas de trabalho, montagem de diversos equipamentos circenses aéreos de forma simultânea, piso que permitisse dança e acrobacias, acústica adequada para uso de textos falados e música ao vivo, necessidade de espaço para o acervo, local que permitisse temporadas prolongadas com

prazos dilatados de montagens foram levados em consideração na criação deste Espaço localizado na Vila Telebrasília.⁷⁶

Importante salientar que o local sedia a Trupe de Argonautas, mas não foi concebido, gerido, administrado ou subsidiado pela Trupe. Trata-se da iniciativa privada de um de seus cocriadores e foi viável pela estrutura e parceria com o grupo, e posteriormente, com outros artistas da cidade. Para maiores informações sobre o grupo indicamos as redes sociais do Facebook e Instagram pelo @trupedeargonautas, assim como a dissertação de Súlían Princivalli⁷⁷ e o livro 11 anos Trupe de Argonautas.⁷⁸

2.2 ESPAÇO PÉ DIREITO

2.2.1 História, missão, vocação

A partir de fotografias, memórias de colaboradores, projetos enviados para leis de incentivo, conversas com artistas que passaram pelo local e informações retiradas das redes sociais do Espaço PÉ DiReitO serão apresentadas algumas de suas características. No anexo III a este projeto está o portfólio do empreendimento.

Em primeiro lugar precisamos falar da localização do Espaço. Situado na rua 1, no lote 23, do CEP 70.210-010 da Vila Telebrasília, região pioneira da cidade de Brasília, Distrito Federal. Faz parte da Região Administrativa – RA 1 do Plano Piloto, próxima ao Guará, Candangolândia, Parkway e Núcleo Bandeirante. Abaixo apresentamos o mapa das regiões administrativas do DF.

76 Sugerimos assistir ao vídeo sobre a Vila produzido pela TV Globo.

<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/06/11/por-que-isso-e-assim-conheca-historia-da-vila-telebrasilia.ghtml>

77 Pode ser acessada em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/41083>

78 O livro pode ser acessado em: <https://drive.google.com/file/d/1hxs0c2LJA1NIK38DzOk8CPG6Z6oi334S/view?usp=sharing>

2006 – No ano da aprovação do primeiro projeto urbanístico, a região finalmente recebe saneamento básico e energia elétrica;

2007 – Ano da urbanização da Praça da Resistência. Cerca de R\$ 3,6 milhões foram investidos;

2008 – Em dezembro, o GDF concedeu as escrituras de todos os lotes da cidade. Teve início o prazo de cinco anos para a retirada do habite-se;

2009 – O GDF instala um posto policial na comunidade;

2010 – A população espera que a cidade ganhe uma escola de ensino fundamental e uma creche. (CALCAGNO, 2010);

2011 – A Vila Telebrasília é incluída nos editais do Fundo de Apoio à Cultura recebendo pontuação máxima no quesito localização por conta de seu baixo IDH;

2012 – É Inaugurado o Espaço PÉ DiReitO, com os espetáculos MOBAMBA, O Baile, Peter Pan entre outros. (complemento e grifo nosso).

Voltando ao local, sediado em área periférica mesmo estando a apenas 11 minutos de carro da rodoviária do Plano Piloto, ou meia hora sentado em um ônibus que de lá partiu, está o Espaço PÉ DiReitO. Localizado na Vila Telebrasília,⁸¹ região pouco conhecida e frequentada pelos brasilienses, mesmo para pessoas nascidas no Plano Piloto.

No início, eram barracos azuis. Mas o tempo foi passando e as construções de madeira padronizadas deram lugar a casas de alvenaria. O chão de terra virou asfalto. Cresceram os prédios de apenas dois andares e tudo mudou. Hoje, a comunidade da Vila Telebrasília, um dos lugares mais antigos do Plano Piloto, localizada no fim da L4 Sul, pode dizer que começa o 2010 de olho no futuro. O lugar tem cara de cidade do interior. Lá, quase todo mundo se conhece. Com mais de 8 mil habitantes, entretanto, o local já começa a perder essa característica. [...] Os maiores pontos de encontro da cidade são a própria Praça da Resistência e o campo de futebol na Rua 10, bastante movimentado nos finais de semana. Mas os moradores ainda dependem muito da Asa Sul para necessidades básicas, como educação e saúde, já que o local não possui escola nem posto de saúde. (CALCAGNO, 2010).

Atualmente a Vila Telebrasília está em alta, seja pela proximidade com o centro da cidade, pelo clima de cidade pequena ou valores de aluguel acessíveis em relação às áreas vizinhas. Mas não foi sempre assim, como relata o superintendente regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Alfredo Gastal em entrevista de 2006.

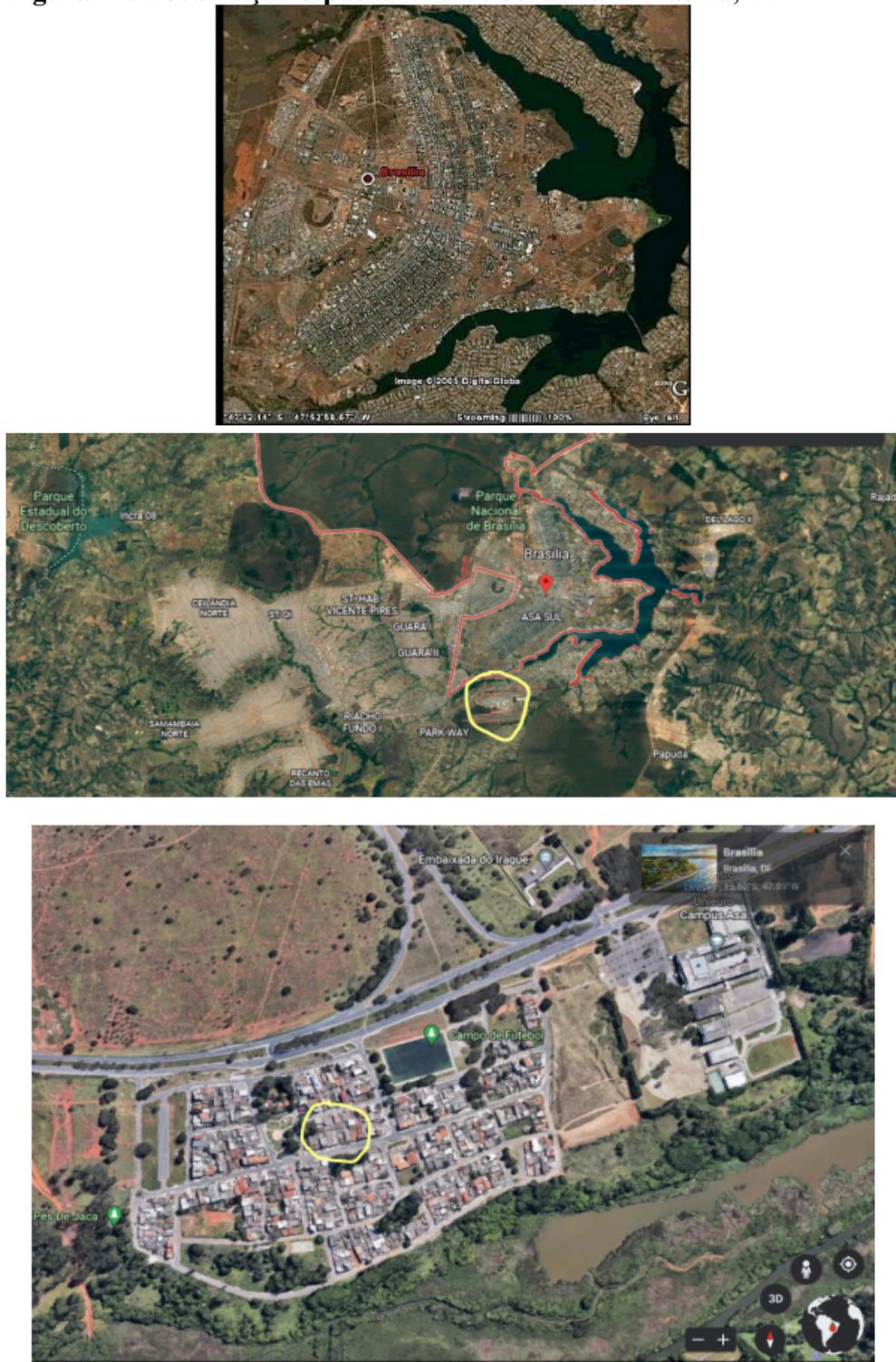
[...] as condições de moradia são péssimas. As ruas são poeirentas e sujas. Faltam escolas e posto de saúde. Com a regularização, o governo poderá investir em infraestrutura e, assim, melhorar as condições de vida da população. [...] No projeto urbanístico da vila, a principal mudança é a alteração da destinação de algumas áreas. Por exemplo, os 40 lotes inicialmente previstos para oficinas mecânicas foram realocados para habitação, por causar menor impacto ambiental. Com isso, 64 lotes estarão disponíveis para realocar moradores que já residem no local. A intenção é

81 Para saber mais sobre esse local encantador sugerimos acessar [G1-Globo - História da Vila Telebrasília](#)

impedir que a população na região cresça. Por isso, as famílias que hoje ocupam um mesmo lote serão as beneficiadas com o surgimento de novos espaços. "Nossa maior preocupação é com a especulação imobiliária. Não podemos permitir que a região aumente mais. Assim, esses lotes receberão pessoas que já vivem há anos na própria vila", explicou Alfredo Gastal, superintendente regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). [...] Na Vila Telebrasília, as Áreas de Relevante Interesse Ecológico, que pertencem ao grupo de unidades de conservação de uso sustentável, serão ampliadas. Isso significa que os moradores da região vão dispor de mais espaços verdes. Segundo Alfredo Gastal, o local será protegido por um grande "cinturão verde". Além disso, o projeto promoverá ações para impedir a especulação e o inchaço populacional na região tombada pelo patrimônio histórico e artístico. "A vila faz parte da história da cidade. É uma área bucólica. O projeto amplia as áreas protegidas. Somos favoráveis a sua legalização. Temos que urbanizar e dar à população condições de vida adequadas a uma área tombada dentro do Plano Piloto", disse Gastal. https://www.anoreg.org.br/site/imported_6815/ (Publicado em: 18/07/2006, acesso em 13/11/2022).

Para facilitar a compreensão dessa relação de proximidade com a área tombada da capital do país busco ilustrar, pelo *Google Earth*, a seguinte sequência de imagens:

Figura 22: Localização espacial Vila Telebrasil – Brasília, DF



Fonte: Google Earth.

Figura 23: Localização espacial Espaço PÉ DiReitO



Fonte: Google Earth.

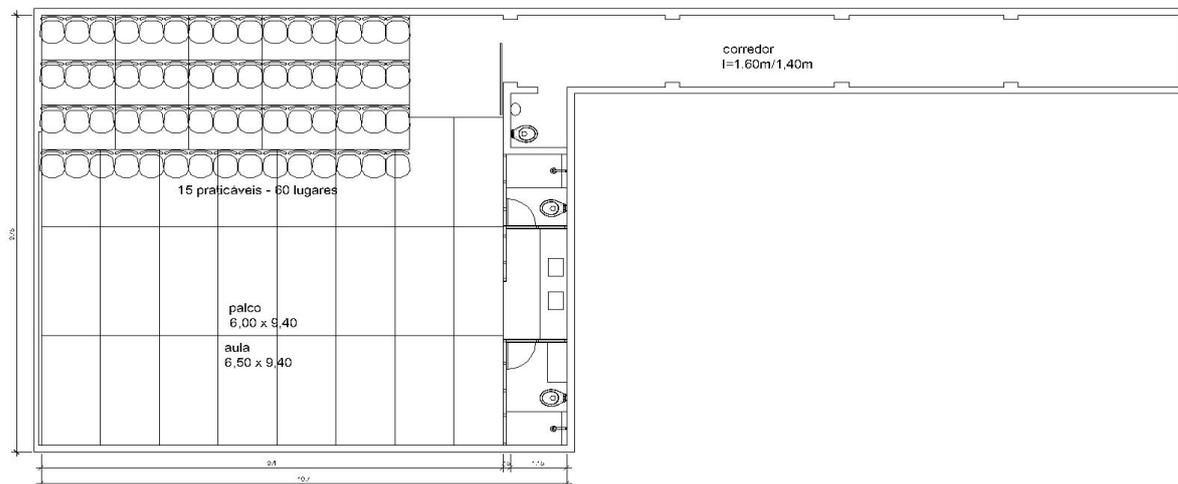
Você percebe o quão próximo está da imponente área tombada de Brasília, e ainda assim se encanta com essa periferia tão diferente do restante da capital, cheia de casas, com o povo na rua, com essa comunidade que lembra, de alguma forma, uma cidade do interior. Uma vila onde crianças, animais e bebuns parecem ter prioridade nas ruas. Você pergunta pelo Espaço PÉ DiReitO e te indicam uma pequena porta vermelha.

Atravessando a porta, podem-se contar 18 passos por um corredor escuro e estreito. Parece que a cidade vai ficando para trás, você vai se distanciando da realidade cotidiana. A expectativa é baixa. Algo muda.

Ao final deste trajeto, o que você vê? De acordo com a figura abaixo, retirada do catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do Distrito Federal, irá encontrar um local que acolhe 60 espectadores em sua plateia. Um espaço equipado, com dimensões respeitáveis, com um pé direito⁸² de 6 m e área de atuação com 9 m X 6,5 m – um espaço cênico! (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.08).

Para permitir uma melhor visualização do empreendimento, tem-se, a seguir, a planta baixa do imóvel, além de imagens retiradas do Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do Distrito Federal e fotos de acervo particular. – **configuração de plateia** foi alterada diversas vezes

Figura 24: Planta baixa Espaço PÉ DiReitO



Fonte: Pedro Martins

Figura 25: Fachada Espaço PÉ DiReitO



Fonte: Pedro Martins (foto)

⁸² Trata sobre a altura do local, medida entre piso e ponto mais alto da localização, dá nome ao espaço cultural.

Figura 26: Espetáculo MOBAMBA, Cia Márcia Duarte, foto de Martins



Fonte: Pedro Martins (foto)

Com o intuito de facilitar a compreensão espacial, foi criado em 2023 um tour virtual pelo Espaço que pode ser acessado no endereço eletrônico <https://www.instagram.com/stories/highlights/18007705940425832/>⁸³

Como indicado no nome do empreendimento, este possui um pé direito⁸⁴ característico com altura de 6 m e tal aspecto foi crucial na escolha do ponto⁸⁵, da sua missão e vocação. Tomaremos emprestadas as palavras do autor José da Silva Dias ao se referir ao Teatro Experimental Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, que se apresentou como a primeira sala do Rio de Janeiro concebida para ser flexível e acolher espetáculos contemporâneos.

83 Durante o período de agosto de 2023 a agosto de 2024, a Guinada Produções assumiu a gestão do Espaço PÉ DiReitO enquanto Pedro Martins acompanhava sua família em uma viagem internacional.

84 Termo utilizado na arquitetura para referenciar a altura do local.

85 O ponto comercial é um dos elementos incorpóreos (abstratos) do estabelecimento comercial, é o local onde a atividade empresarial é desenvolvida, o ponto físico. <https://jus.com.br/pareceres/41792/do-ponto-comercial>

Neste espaço foi esquecido o luxo em favor do funcional, a iniciativa foi de não resolver todos os problemas que os grupos experimentais enfrentavam, mas, sem dúvida, suprir suas necessidades mais prementes e servir exclusivamente aos grupos que se dedicassem à pesquisa, investigação e experimentação de novas formas e linguagens [...] (DIAS, 2012, p.619).

O texto acima ilustra também a proposta da gestão do Espaço PÉ DiReitO com o ambiente⁸⁶ e os grupos circenses⁸⁷ que ali atuaram em diversos projetos, iniciativas e em diferentes papéis.

Ao adentrar nas questões que tangenciam a criação de um teatro, como sua projeção espacial, mobiliário, dimensões e as obras que ali serão acolhidas, observamos semelhanças com as prerrogativas do arquiteto Robson Jorge e seus teatros multiconfiguracionais.

[...] Sempre buscando a qualidade do ver e ouvir, principais funções do teatro... O espaço foi projetado com equipamentos e mobiliário desmontáveis, possibilitando plateias e palcos de formas diferentes, configurações do espaço palco/plateia do tipo arena, semi arena e italiano, além de outros, com o objetivo de atender a espetáculos mais contemporâneos de artes cênicas e música (JORGE, 2017, p.125).⁸⁸

Ainda que possua a prerrogativa de se apresentar como teatro multiconfiguracional, optou-se em 2018 pela disposição frontal da plateia em relação ao palco para seu cotidiano. Utilizando o camarim à esquerda do palco do ponto de vista da plateia e a operação de som e luz ao final da arquibancada. Essa configuração pode ser alterada pelas produções dos espetáculos e retomada após as temporadas, uma vez que o Espaço acolhe apresentações artísticas, filmagens, ensaios, treinos e aulas concomitantemente. Em 2023 modificou-se a disposição para se ter o camarim ao fundo da cena, assim como o mesanino que pode ser utilizado como segundo andar de palco. Mesmo que se pareça com uma configuração de palco italiano,⁸⁹ a principal característica está ligada à proximidade com o público. Essa relação de proximidade será abordada em capítulo posterior. A diferenciação entre a relação palco/plateia no Espaço PÉ DiReitO e em uma lona de circo pode ser contemplada principalmente pela distância entre estes. Lima relaciona essa perspectiva espacial do circo e seu público.

[...] Uma proximidade acentuada com a platéia poderia inibir a noção de ilusão. Alheios uns aos outros, os espectadores deixam-se embalar nesse sonho em que o real é perseguido e representado.

86 O conceito de ambiente será desenvolvido mais adiante.

87 Também serão abordados posteriormente.

88 No texto original o autor tratava sobre o GALPÃO 4, projeto da Funarte em Belo Horizonte constituído por diversos galpões com distintas áreas de ocupação para ensaios, espetáculos e exposições.

89 Caracterizado por permitir uma visão frontal das obras e uma separação clara da plateia e do palco.

A disposição das cadeiras e arquibancadas circenses propicia relações bem diversas, dos espectadores entre si e entre estes e o próprio palco, uma vez que as pessoas se dispõem circularmente. Uma das relações platéia/palco mais diversificadas é a do circo, pois, mesmo se as luzes se concentram no palco e nos números apresentados, os vultos dos espectadores, assentados uns em frente aos outros, sempre fazem parte do campo de visão, seja onde for que estejam localizados. Ao contrário do teatro, a única realidade do circo é a ilusão. (LIMA, 2010b, p.07).

Abaixo são apresentadas fotos de espetáculos que utilizam disposições distintas da apresentada anteriormente. Na figura 27 temos a plateia na saída dos banheiros, ou seja o camarim é atrás da plateia. Essa necessidade foi advinda por conta do tamanho do equipamento circense. A figura 28 demonstra a utilização da fachada do empreendimento como palco, de frente para a rua.

Figura 27: O Baile, da Trupe de Argonautas



Fonte: Acervo do Grupo

Figura 28: O Baile, da Trupe de Argonautas



Fonte: Acervo do Grupo

Figura 29: Estudos para uma Odisséia, do Coletivo Instrumento de Ver



Fonte: João Saenger

Na figura 29 a intérprete Beatrice Martins efetua cena acima da plateia. Nessa montagem foi instalada uma arquibancada provisória e o mezanino e banheiros eram utilizados para a cena.

Figura 30: Estudos para uma Odisséia, do Coletivo Instrumento de Ver



Fonte: João Saenger

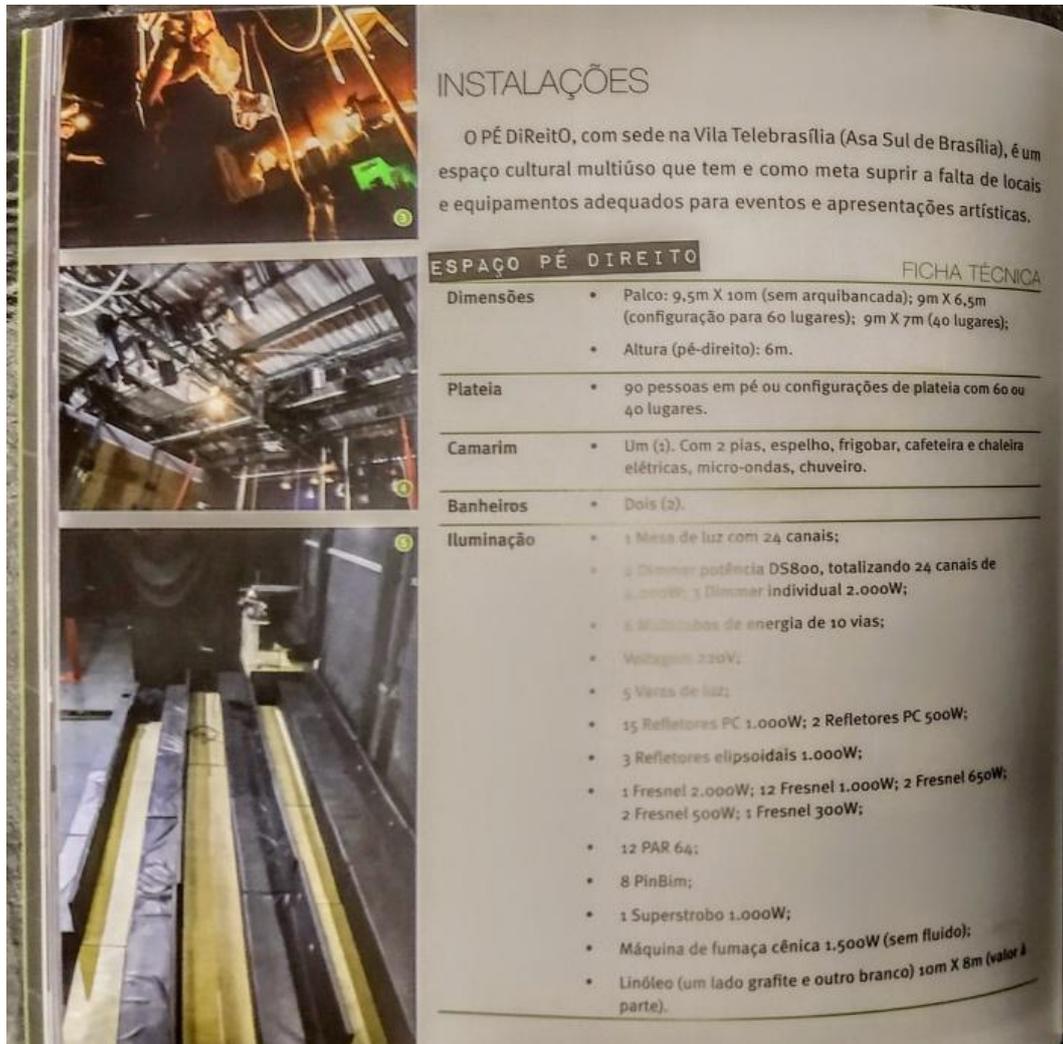
Figura 31: Estudos para uma Odisséia, do Coletivo Instrumento de Ver



Fonte: João Saenger

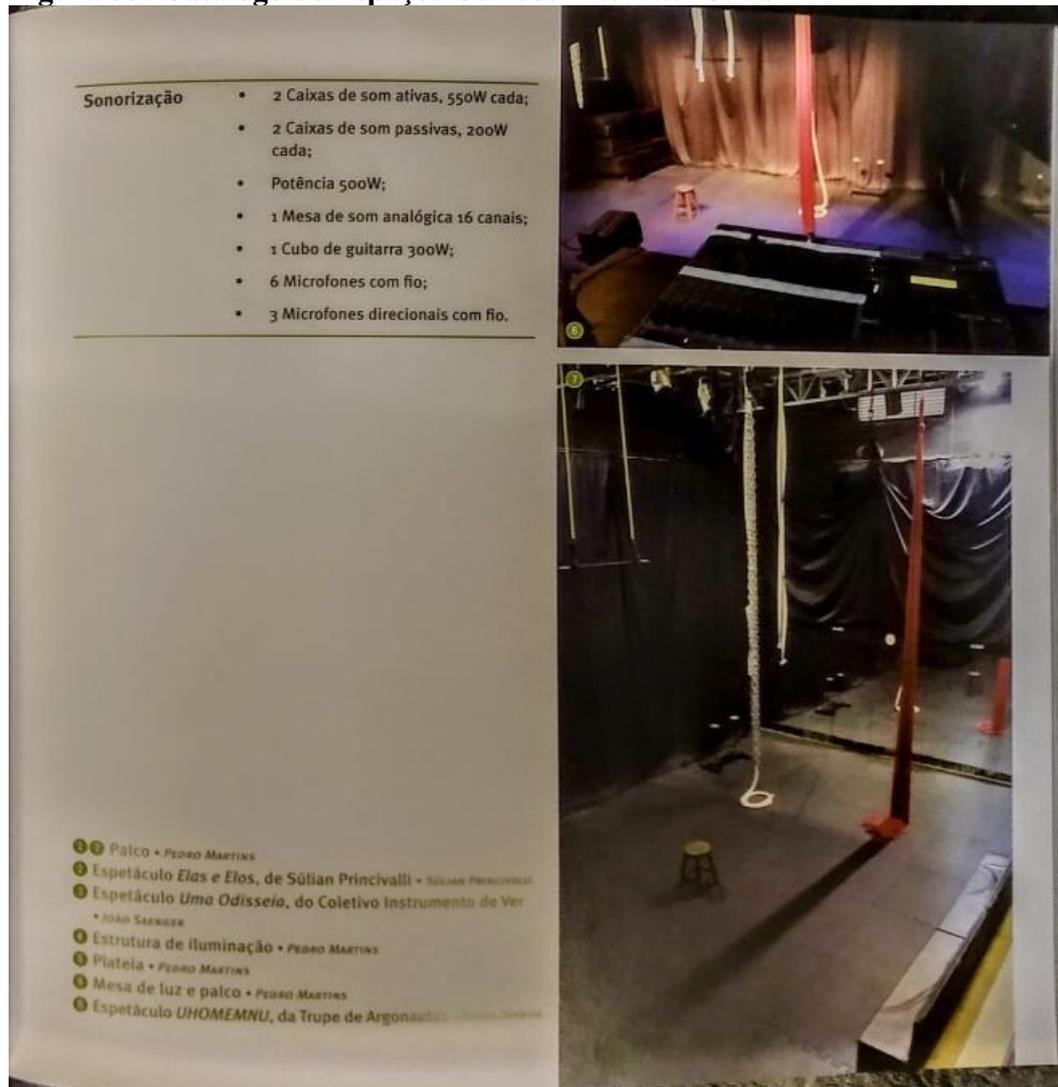
Para ilustrar as acomodações, facilidades e estrutura do Espaço PÉ DiReitO sugerimos a leitura do Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do DF, produzido pela Funarte.

Figura 32: Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do DF



Fonte: Avelino & Corrêa, 2017, p.55

Figura 33: Catálogo de Espaços Cênicos Alternativos do DF



Fonte: Avelino & Corrêa, 2017, p.56

Apesar de se tratar de um galpão que não atende a critérios específicos no que se refere a elétrica, visibilidade, acústica, conforto térmico e segurança para uma construção de um espaço cênico apontado anteriormente por Neufert (1976), foram realizadas melhorias que emulam quesitos técnicos pertinentes às propostas do autor. Estas serão ilustradas em capítulo posterior. Nas fotos abaixo é possível vislumbrar uma formatação de palco com plateia frontal permitindo o uso da caixa cênica.⁹⁰

90 Área do teatro que compreende a cena e todos os equipamentos nela envolvidos. Em espaços tradicionais se concentra basicamente sobre o palco; em espaços alternativos abrange toda a sala. In: **PALCOBH**. [s. d.]. **CAIXA TÉCNICA**. [Curiosidades]. Disponível em: <https://www.palcobh.com.br/curiosidades/novembro2003/caixa.html>. Acesso em: 10 set. 2024.

Figura 34: Formatação de palco com plateia frontal



Fonte: Martins (fotos) Espetáculo Mini Cabaré Tanguero, de Julieta Zarza na foto superior, e De Salto Alto, Céu e Concreto, espetáculo de Hanna Reitsch na foto inferior.

Como observado nas figuras acima, o Espaço emula um teatro por conta dos seguintes fatores; a caixa cênica⁹¹, com fechamento em todos lados com fundo preto, sem janelas ou entrada de luz direta, a estrutura e os equipamentos de iluminação cênica e a plateia em

⁹¹ Área do teatro que delimita o local de atuação e abriga os equipamentos e estruturas de iluminação, se concentra sobre o palco em Espaços tradicionais e pode abranger toda a sala no caso dos Espaços alternativos.

níve⁹². O tamanho do palco com 10 m de largura por 6 m de profundidade e o pé direito de 6m possibilita a realização de diversos tipos de espetáculos e performances. O intuito é o de acolher as mais diversas formatações de apresentações e também ser utilizado como sala de aula, de ensaio, de vídeo, estúdio de filmagem e fotografia.

Implementar um palco multiuso se trata de uma necessidade de abrigar diferentes agentes e etapas da cadeia produtiva de artes cênicas, e também faz parte de uma estratégia econômica para garantir a viabilidade financeira ao diversificar os serviços oferecidos.

O empreendimento artístico, que atua ininterruptamente há 12 anos, demonstra sua relevância ao receber renomados festivais internacionais, mostras universitárias, grupos locais, artistas profissionais e amadores, circulações, ensaios, criações e cursos diversos em um território que se mostrava extremamente carente em relação à circulação cultural.

Tal iniciativa foi responsável para que seu gestor recebesse em 2014, o prêmio de Mérito Cidadão do Governo do Distrito Federal pela criação e contribuição para a cultura da cidade. A criação do Espaço PÉ DiReitO permitiu que a região da Vila Telebrasilía fosse colocada no mapa da cultura artística do DF, acolhendo projetos independentes, ou financiados por políticas públicas da Secretaria de Cultura, que anteriormente não possuíam equipamentos culturais para realizar suas ações nesta localidade.

Abordando a contextualização histórica para a criação do PÉ DiReitO e suas transformações, até o presente momento, torna-se importante salientar uma política pública local que permitiu a viabilidade de implementação do Espaço, denominada de Fundo de Apoio à Cultura.⁹³

Em pesquisa no site da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal⁹⁴ foi informado que o orçamento para financiamento público de projetos artísticos em editais teve incremento de aproximadamente 300% (trezentos por cento) nos últimos 5 anos e tende a continuar crescendo. Foram investidos R\$ 9 milhões em 2009, R\$ 25 milhões em 2011, R\$ 36 milhões em 2013. Em 2024 existe uma expectativa de investimento de mais de R\$ 82 milhões.

92 Cada fileira de assentos da plateia fica deslocada a 0,35m das demais fileiras como se fosse uma escada, e essa disposição permite melhor visualização, assim como recepção sonora por conta da audiência.

93 Para maiores informações acessar <https://www.cultura.df.gov.br/fac/>

94 <https://www.cultura.df.gov.br/>

O FAC-DF possui proporcionalmente o maior recurso em forma de editais públicos para ações culturais no Brasil e valoriza ações em regiões de baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), como no caso da Vila Telebrasília, com pontuações extras dentro das análises dos projetos apresentados.

Desde 2011, a Vila Telebrasília recebe pontuação máxima no quesito localização dentro dos editais do FAC- DF, motivo que leva inúmeros projetos a serem realizados na comunidade.

Essa política pública gerou uma demanda crescente de projetos culturais para uma região próxima ao centro da cidade e carente de equipamentos culturais que, até o ano de 2012, possuía para tais fins um campo de futebol, uma praça e a igreja católica local. Até o momento não existia espaço coberto ou equipamento público como escola, creche, quadra poliesportiva, ou centro comunitário que pudesse receber eventos culturais, e por consequência, os investimentos em políticas públicas, como as ações apoiadas pelo FAC-DF. Essas ações simplesmente não conseguiam ser realizadas com excelência na comunidade.

A regularização fundiária da Vila Telebrasília, antigo acampamento de pioneiros que ajudaram a construir Brasília, localizada no Setor de Clubes Esportivos Sul (SCES), próximo à Área de Relevante Interesse Ecológico (ARIE) do córrego Riacho Fundo, deve sair do papel. [...] no processo de legalização do loteamento, que possui três mil moradores e existe há quase 50 anos. Ao todo, são 350 lotes que abrigam 700 unidades habitacionais numa área de 35 hectares. [...] O terreno da Vila Telebrasília pertence à Terracap, mas é uma das áreas prioritárias a ser legalizadas pelo GDF. Isso porque é uma região de relevante interesse social, que abriga famílias de baixa renda. A tendência é que elas recebam os lotes de forma gratuita, por meio da cessão de uso do lote. https://www.anoreg.org.br/site/imported_6815/ Publicado em: 18/07/2006.

O Espaço PÉ DiReitO foi o primeiro equipamento cultural estruturado com palco, sonorização, iluminação, projeção e plateia para receber espetáculos de artes cênicas e circenses na comunidade em mais de 60 anos.

A Vila Telebrasília foi fundada em 1956 pelos candangos na época da construção de Brasília e permaneceu como invasão, abandonada pelo governo local até 2006, quando foi iniciado o processo de regularização e passou a fazer parte da Região Administrativa do Plano Piloto (RA 1).

A Vila Telebrasília nasceu como acampamento para trabalhadores que participaram da construção de Brasília, em meados de 1958. No projeto original, elaborado por Lúcio Costa, essa área teria predominância de verde e bosques. Porém, os moradores resistiram à desocupação. O loteamento foi crescendo e acabou se consolidando.

Inúmeras foram as tentativas para regularizar a região, situada numa área nobre do Plano Piloto. Brigas políticas, entraves ambientais e urbanísticos acabaram emperrando a legalização. A primeira tentativa aconteceu em 1991. Na época, uma lei distrital autorizava a permanência dos moradores. Mas o Iphan, responsável pela concessão de parecer ambiental, recusou-se a apoiar o projeto de ocupação da área. Com isso, o sonho da regularização foi adiado. https://www.anoreg.org.br/site/imported_6815/ Publicado em: 18/07/2006

O local, que em 2006 possuía três mil moradores,⁹⁵ conta ao todo com 350 lotes que abrigam 700 unidades habitacionais numa área de 35 hectares. No mesmo ano foram iniciadas as obras de redes de esgoto, energia e asfalto, e os moradores receberam as escrituras de suas casas.

Em busca de uma sede para seu grupo desde 2008, procurava-se um local que abrigasse os treinamentos, ensaios e que também permitisse apresentações da Trupe de Argonautas com condições similares às de um teatro, já que a linguagem da companhia demandava condições de iluminação, sonorização, segurança, higiene e conforto diferente das encontradas em lonas de circo ou Espaços multiuso. Mesmo os teatros convencionais apresentavam dificuldades.

Já havia sido constatada a carência de espaços adequados para ensaiar e apresentar espetáculos de circo contemporâneo que se utilizam de técnicas acrobáticas em equipamentos pendurados, também conhecidos como técnicas aéreas.

Em montagens cênicas com essas características se faz necessário um pé direito de pelo menos 5 m de altura no palco, uma estrutura física que comporte a instalação segura desses equipamentos aéreos e um prazo diferenciado para as montagens e testes em razão de sua complexidade e carência de profissionais da área.

A dificuldade de obter pautas de maior duração para as montagens e apresentações dos espetáculos em teatros de pequeno e médio porte foi uma constante na história dos grupos de Brasília. Havia o intuito de modificar essa perspectiva.

Optou-se pela Vila Telebrasilândia por sua proximidade com o centro da cidade, pela ausência de espaços culturais no local e por causa da crescente demanda de equipamentos culturais na região. Assim, em 07 maio de 2012, surgiu o Espaço PÉ DiReitO, que vem

95 Hoje abriga mais de 5000 de acordo com: NOVAS PRAÇAS DA VILA TELEBRASILÂNDIA DÃO QUALIDADE DE VIDA AOS MORADORES | **METRÓPOLES**. 1 abr. 2022. Disponível em: <https://www.metropoles.com/conteudo-especial/novas-pracas-da-vila-telebrasilandia-dao-qualidade-de-vida-aos-moradores>. Acesso em: 10 set. 2024.

oferecendo formações, cursos e oficinas, e abrigando espetáculos, projetos e ensaios de diversos grupos e artistas locais de dança, teatro e circo.

Como informado anteriormente, o Espaço pode ser utilizado como local de ensaios, sala de aulas, teatro e espaço cênico, assim como locação para sessões fotográficas e filmagens. Além disso, disponibiliza aluguel e mão de obra especializada nas áreas de transporte de cenário, montagens circenses, iluminação cênica, sonorização, produção de eventos e agenciamento de artistas. Tais características podem ser encontradas desde sua criação, mas estão intrinsecamente ligadas às aptidões de seu gestor e foram descontinuadas desde agosto de 2023 por motivo de viagem.

Atendendo a uma necessidade crescente pelo fechamento de diversos espaços culturais privados e a ostensiva reforma de espaços públicos, o PÉ DiReitO visa suprir a carência que artistas, produtores e professores vêm sentindo para realizarem seus trabalhos.

Tais demandas foram observadas através de experiências prévias deste autor no mercado informal de trabalho desde 1997, na formação acadêmica desde 1998, na atuação profissional desde 2001, no engajamento político e na busca pela construção de uma cadeia produtiva para as artes cênicas, em especial para as artes circenses desde 2005. Demandas essas que desenharam o que viria a ser esse ambiente, na qual a diversidade de campos de atuação do gestor, levou a uma amplitude de expectativas para o empreendimento.

Devido aos motivos citados, o Espaço PÉ DiReitO possui como missão ser um espaço cultural de referência na cadeia produtiva de artes cênicas, local e nacionalmente. Permitindo o acesso dos trabalhadores, estudantes, pesquisadores e consumidores em um ambiente profissional, bem equipado e com custos acessíveis, mantendo seus valores, a independência financeira, e administrativa do empreendimento.

Sua vocação surge dos seguintes princípios:

- Criar espaço de trabalho confortável, digno e adequado para cursos, pesquisas, ensaios e apresentações de grupos em espetáculos nas áreas de circo, teatro e dança;
- Ser um local de ensaios que permita a utilização dos recursos técnicos de iluminação, sonorização, cenografia e equipamentos circenses durante os ensaios e cursos;
- Promover encontros artísticos, políticos, técnicos e estéticos para trocas de informações e aprimoramento do mercado de trabalho;

- Apoiar artistas e grupos independentes;
- Criar vínculos com a comunidade local;
- Ser um ambiente acolhedor para seus frequentadores;
- Manter o diálogo aberto para poder evoluir com seus parceiros e frequentadores;
- Ser um agente no mercado de trabalho, na formação, pesquisa, fruição, política e economia;
- Se tornar referência nas diversas áreas de atuação das práticas circenses.

Em resumo, o Espaço PÉ DiReitO deveria ser a um local de experiências positivas e propositivas para estudantes, artistas amadores e profissionais desenvolverem seus trabalhos e se conectassem com outros estudantes, artistas, profissionais dos bastidores e público. Deveria trazer a sensação de sede, pertencimento, segurança e conforto que sempre busquei para meu grupo também para aqueles que ali viessem a frequentar.

2.2.2 Projetos e parceiros

Ao longo de mais de 10 anos de existência, centenas de artistas passaram pelo Espaço PÉ DiReitO, seja ministrando cursos, ensaiando espetáculos, pesquisando, treinando ou se apresentando. Alguns destes profissionais possibilitaram mudanças significativas no ambiente em razão de suas necessidades particulares.

Diversas parcerias foram criadas modificando a forma de utilização, gestão e acervo do Espaço. Para além das apresentações, ensaios e cursos voltados para a formação artística foram realizados também os projetos Sede Artística,⁹⁶ A Casa É Sua⁹⁷ e a Incubadora de Grupos.

⁹⁶ Trupe de Argonautas, Coletivo Instrumento de Ver foram grupos residentes no local, atualmente seguem os Argonautas e existem parcerias com o Nostalgique Cabaré e com artistas independentes.

⁹⁷ Frequentadores possuem as chaves do local e agem sem intermediação de funcionários do Espaço PÉ DiReitO. Professores de circo gerem de forma societária as suas aulas ministradas no local.

Dentre as ações empreendidas destaca-se, para este estudo, o projeto Incubadora de Grupos.⁹⁸ Ação apresentada pela equipe gestora como parte da Manutenção do Espaço PÉ DIREITO, agraciada pelo edital de Manutenção e Implementação de Espaços Culturais do Fundo de Apoio a Cultura – FAC DF 2014.

Uma pequena contextualização se faz pertinente para introduzir tal ação. Em 2010, a Trupe de Argonautas participa de um projeto da Universidade de Brasília denominado Incubadora de Arte e Cultura.

Incubadoras de empresas são uma forma de estimular o empreendedorismo na qual se fortalece e se preparam as pequenas empresas com o intuito de fazê-las sobreviver no mercado. Sua missão é ser um local que abriga esses negócios, oferecendo estrutura capaz de estimular, fornecer e agilizar a transferência de resultados de pesquisa para atividades voltadas à produção e prestação de serviços.

A incubadora de empresas é um ambiente planejado e protegido que serve para desenvolver os empreendimentos que desejam investir em novos projetos.

Por isso, a incubadora oferece apoios gerencial e técnico com serviços de recepção, internet, telefone, secretaria, salas de reunião, ou seja, a estrutura necessária para que se possa desenvolver o negócio.

Além disso, a incubadora possibilita parcerias e oportunidades para que você, como empreendedor, realize seu sonhado projeto|empresa.

Por meio da incubadora, o empresário tem um serviço de assessoria voltado às áreas de gerência, contabilidade, jurídica, gestão financeira, apuração, controle de custo e exportação.

Por meio desse incentivo, o empreendedor também tem acesso a treinamentos, cursos e assinaturas de revistas e jornais para que possa estar sempre bem informado em relação ao mercado.

Como funciona?

O conceito de incubadora vem daquele que se conhece nas maternidades: a incubadora é a responsável por manter o bebê vivo e auxiliar em seu crescimento ainda que ele nasça debilitado.

<https://abstartups.com.br/incubadora-de-empresas-o-que-e-e-para-que-serve/>

A experiência na Incubadora de Arte e Cultura foi relevante para o grupo se deparar com demandas básicas de administração de empresas e vislumbrar suas atividades também como um negócio. Para este autor, a incubadora estimulou a prática empreendedora e tornou clara a vocação da Trupe em desejar uma qualidade profissional dos produtos, mas mantendo uma estrutura amadora de funcionamento.

Na época houve uma sensação de que o foco era voltado somente para o aspecto econômico e gerencial, pois as trocas de experiências e referências artísticas não eram pauta de tal projeto. Esse incômodo gerou a demanda de criar uma oportunidade de Incubadora que

acolhesse os aspectos artísticos prioritariamente, e debatesse a profissionalização ou não dos incubados e outras demandas específicas do fazer artístico.

Em 2014 esse projeto é proposto como uma residência artística que fornece estrutura para ensaios, pesquisas e apresentações por meio da promoção de trocas entre artistas de diferentes realidades, da oferta de subsídios financeiros, cessão de equipamentos circenses, materiais de segurança, montadores de equipamentos circenses e recursos de sonorização e iluminação. Ao final da Incubadora os grupos apresentam esse novo produto utilizando o Espaço PÉ DiReitO como palco, se beneficiando também dos equipamentos, equipe, público e expertise.

Tal projeto visa oferecer uma estrutura adequada para a prática artística, promover a troca com outros artistas, o cooperativismo, a profissionalização, a capacitação e a disponibilização de artistas experientes para auxiliar e instigar os grupos, trupes e artistas incubados.

O processo de seleção dos participantes é realizado mediante inscrição por chamamento público nas redes sociais do empreendimento. Interessados respondem um questionário no qual se apresentam, explicitam suas demandas e expectativas e a equipe gestora do Espaço PÉ DiReitO avalia as inscrições, faz a curadoria e divulga os resultados. Após a pré-seleção é feito um encontro presencial com todos os envolvidos para detalhamento das ações e realizadas dinâmicas para integração dos participantes. Aqueles que se sentem atraídos pelo projeto, ficam.

Na primeira edição da Incubadora de Grupos foram disponibilizadas 4 vagas para grupos e trupes já estabelecidos há pelo menos 2 anos, priorizando projetos que demandassem espaço amplo e trabalhassem com mais de uma linguagem cênica. A duração total era de 5 meses. Foram selecionados os grupos Saída Sul, Agrupação Teatral AMACACA, Núcleo do Meu Umbigo e a Trupe Por um Fio.

Na segunda edição foram ofertadas vagas para grupos já estabelecidos, com a novidade de incluir também vagas para artistas autônomos e pequenos coletivos com menor tempo de formação que formariam um segundo grupo. A duração foi de 8 meses de trabalhos. Foram selecionados os grupos Coletivo Ao Vento, Trupe Por um Fio, Duo Envoltos, e os artistas Janaína Moraes, Tina Carvalho, Thaís Kuri, Lelê Marins, Mariana Helou, João Aguiar, Felipe de Abreu, Hyandra Ello e Dani Oliveira.

Na terceira edição foram contemplados o Nostalgique Cabaret e o grupo Super Senpai. Nessa edição foram selecionados menos grupos e não foi possível o pagamento de recurso financeiro, mas a pauta para as ações foi de 1 ano de duração. O Super Senpai, além de ensaiar, abriu uma oficina regular de acrobacias e o Cabaret ensaiou, ofereceu cursos de formação e se apresentou no Espaço.

Apresento, a seguir, o questionário para Inscrição do ano II da Incubadora de Grupos. Pois essa versão se assemelha às propostas dos anos I e III, e inclui também artistas autônomos que não foram contemplados nas outras edições.

REGULAMENTO RESUMIDO⁹⁹

O projeto de manutenção do Espaço PÉ DiReitO propõe uma Incubadora de Grupos que visa apoiar grupos e artistas para a criação e produção de um espetáculo de artes cênicas com tema pré-estabelecido, garantindo espaço de ensaio, ajuda de custo, troca de experiências entre grupos e profissionais da área com experiência, tudo isso com o objetivo de:

- * fomentar e proporcionar a criação de uma rede afetiva a partir do vínculo dos artistas com o Espaço, a Vila Telebrasilândia e entre grupos;

- * promover o intercâmbio artístico a partir da troca de experiências, técnicas, informações e convívio;

- * facilitar o trabalho colaborativo valorizando a proatividade, a dedicação e o compromisso em equipe;

- * proporcionar um espaço de experimentação artística.

O projeto tem idealização e coordenação de Pedro Martins (artista, diretor e gestor do Espaço PÉ DiReitO) e Adriano Roza (coordenador do Espaço PÉ DiReitO e mestre em artes pela UnB).

Serão privilegiados grupos que necessitem de espaço físico com pé direito alto para ensaios, que não possuam sede, que tenham pelo menos um ano de existência, que se comprometam a experimentar a união ou fusão de linguagens e que tenham algum tipo de

⁹⁹ O regulamento completo se encontra em anexo.

representação jurídica (possuam CNPJ), onde pelo menos um integrante fique responsável pela emissão de nota fiscal para recebimento da ajuda de custo.

O QUE O PROJETO OFERECE?

- * Assessoria nas áreas de maquiagem, iluminação, figurino, cenografia e produção do espetáculo com a Trupe de Argonautas;
- * Orientação e provocação criativa com o coletivo Instrumento de Ver (plano de trabalho abaixo, no anexo I deste questionário);
- * Espaço para ensaio em horários já pré-definidos;
- * Pauta para as apresentações do espetáculo criado;
- * Ajuda de custo no valor total de R\$4.800 por modalidade.

SOBRE O PERÍODO DE INCUBAÇÃO E CRONOGRAMA DE ENSAIOS

A incubação tem duração de 8 meses, de outubro de 2017 a maio de 2018. Serão incubados no Espaço PÉ DiReitO grupos e artistas em duas modalidades:

Modalidade A – artistas autônomos ou coletivos que queiram trabalhar em grupo. Podem se inscrever artistas de qualquer linguagem, diretores, compositores, fotógrafos, videomakers, etc.

Modalidade B – grupos artísticos que trabalham com uma ou mais áreas artísticas.

Observação: Nas quartas-feiras o trabalho será realizado em conjunto com o grupo da modalidade B, para troca de experiências, treinamentos e criações coletivas colaborativas, conduzidas pelo coletivo Instrumento de Ver.

Este projeto faz parte da Manutenção de Novos Espaços Culturais apresentado pelo Fundo de Apoio à Cultura – FAC, da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal.

2.2.3 Artistas envolvidos na Incubadora de Grupos e as trocas possíveis

Neste subcapítulo será apresentada a contextualização histórica e relatos de como foi o projeto Incubadora de Grupos e sua relação com as artes circenses.

A Trupe de Argonautas foi escolhida para participar da Incubadora no intuito de fornecer suporte nas questões ligadas a figurino, cenografia, produção e iluminação, além de trocas artísticas de criação e pesquisa. Escolha essa, por se tratar de grupo sediado desde a inauguração do Espaço PÉ DiReitO, com larga experiência nas áreas citadas e possuir grande parte dos equipamentos e materiais circenses necessários para os ensaios, treinos e apresentações de outros grupos.¹⁰⁰

Outra questão relevante se dá no fato do trabalho da Trupe ser horizontalizado como já informado. Diversos artistas atuam em diferentes frentes, em distintos projetos, estimulando aptidões de trabalhos de bastidor¹⁰¹ necessários para a longevidade de um trabalho artístico coletivo na capital do país.

O fato deste autor ser integrante da Trupe de Argonautas também facilitou o vínculo entre o grupo e o projeto pessoal de criar esse local de trocas e ambiente de criação e apresentação artística, uma vez que havíamos compartilhado a experiência da Incubadora na Universidade de Brasília.

Ao longo da carreira profissional trabalhei com diversos artistas nos palcos e nos bastidores. Entre esses grupos fui colaborador do Coletivo Instrumento de Ver.

[...] um coletivo de artistas independentes com formações e atuações diversas, com pesquisa e produção nas relações entre as artes do circo, dança, teatro contemporâneo, música, fotografia e vídeo. É atuante no cenário cultural de Brasília e vem desenvolvendo projetos e parcerias com boa representatividade local e projeção nacional. Tem como objetivo fortalecer as artes por meio da criação e produção de projetos culturais focados na autossustentabilidade e que proporcionem experiências originais ao público, além de contribuir com a construção de redes de atuação colaborativas e com a difusão artística. Como modelo de gestão, defendemos uma gestão criativa em rede, sob o prisma de não dissociar o fazer artístico da gestão cultural. O coletivo Instrumento de Ver vem desenvolvendo sua pesquisa no sentido de utilizar o circo como uma arte corporal permeável à interferência de métodos explorados por outras artes. Acredita que essa reinvenção de formas de criação proporcionará outras possibilidades artísticas, alimentando a arte contemporânea com diferentes combustíveis. Com foco na criação de uma rede de intercâmbio que ampare suas estratégias de sua sustentabilidade e autonomia, vem realizando e participando de projetos de troca e parceria desde 2002 (INSTRUMENTO DE VER, online in: PIEDADE, 2018, p.15).

100 Por se tratar de grupo escolhido, a Trupe de Argonautas não participou da seleção em edital.

101 Produção, cenografia, maquiagem, figurino, design, orçamento, comunicação, elaboração de projetos etc.

O Instrumento de Ver passou diversos anos ocupando o Teatro Galpão do Espaço Cultural Renato Russo, mas, com uma reforma no espaço público em 2015, o grupo ficou sem lar. Sendo então convidado a levar suas atividades durante os anos de 2016 e 2017 para o Espaço PÉ DiReitO. Nesse período o Coletivo era formado por Beatrice Martins, Daniel Lacourt, Gabi Onaga, Isabela Levy, João Saenger, Júlia Henning, Máira Moraes e Vini Martins.

Durante o período sediado, o Coletivo desenvolveu seus projetos artísticos como Geringonça, Pão e Circo, Festival Arranha-Céu, direção do espetáculo BUBUIA de teatro para bebês do Coletivo Antônia, e foi responsável pela “provocação artística” no projeto Incubadora de Grupos segunda edição, que auxiliou na criação do espetáculo Tudo Acaba em Nós.

Não sei dizer se a parceria foi extremamente exitosa ou um fracasso total, pois, em 2018, meus amigos do Coletivo Instrumento de Ver criaram seu próprio Espaço, o Galpão Instrumento de Ver, que viria a se tornar a Galpoa Instrumento de Ver e posteriormente Galpoa Ateliê Circense, como informado anteriormente.

Júlia Henning, integrante do Instrumento, conta que o grupo tinha muita demanda e precisava de muita imersão nos processos. Os ensaios, pesquisas e treinos precisavam de uma agenda extensa e utilizavam muitas coisas e objetos também. “A gente era muito espaçoso!”, brinca Júlia em conversa telefônica ao relatar a saída do grupo do Espaço.¹⁰²

O Coletivo trabalhava mais de 8 horas por dia, todos os dias, e em diversas frentes, e mesmo com o escritório e o teatro compartilhados com a Trupe de Argonautas e o PÉ DiReitO, ainda não era o ideal para o grupo.

Beatrice Martins, também integrante, reporta que os espetáculos de repertório do Instrumento não cabiam no PÉ DiReitO, pois haviam sido criados em um local maior e para palcos e plateias de grandes teatros. Essa questão limitava muito o Coletivo nessa sede provisória.

Depois de quebrar a cabeça para entendermos quais as nossas opções de sustentabilidade, chegamos à conclusão de que já estava mais do que na hora de reunirmos em um único lugar a nossa força de realização. Somos um grupo muito ativo e inventivo e estávamos gastando muita energia com essa dificuldade de caber em algum lugar. Com um novo espaço, iremos concentrar toda a nossa força de ação para continuar a fazer a roda girar.

Além disso, também é uma reação nossa à atual falta de espaços voltados para a cultura que se adequem às nossas atividades. Os poucos espaços públicos que nos atendiam estão fechados há anos. Queremos aproveitar a nossa vontade de empreender e contribuir para a criação de um novo espaço para a cultura, multiuso e aberto a toda essa variedade cultural que fervilha em nossa cidade.

102 Realizada dia 19/08/2024 às 13h30.

Encontramos o galpão e, logo de cara, firmamos o contrato de aluguel. Mas não conseguimos o crédito bancário e isso nos provocou a pensar em outras formas de tocar a ideia adiante.

Instrumento de Ver in: <https://www.catarse.me/estamosemobras>

Para além das questões de espaço e tempo, os integrantes tinham o sonho de propor uma formação mais artística – Uma escola para artistas, com base nas artes circenses, e focada em pesquisa de linguagem e não somente na técnica. Interessante é que percebo que o PÉ DiReito compartilha deste sonho, e a Incubadora era um primeiro passo para tal.

Brincadeiras à parte, a empreitada do Coletivo demonstra como ainda é relevante e necessária a ampliação de Espaços culturais dedicados às artes circenses em Brasília e a troca de informação e afetos para realizar tal empreitada.

Foi uma surpresa boa descobrir que o Coletivo estava criando seu cantinho na Vila Planalto, mas foi uma surpresa dura. Tomei ciência de tal decisão pelas redes sociais durante o processo de financiamento coletivo para arrecadação de fundos. Mesmo dividindo a casa com o Coletivo por 2 anos e atuando em algumas de suas produções artísticas.

Esse fato me faz questionar o quão realmente acolhedora e eficiente é a gestão do PÉ DiReito, e se existe uma visão romântica autocentrada que não alcança os usuários ou parceiros do Espaço. Criou-se uma expectativa de fazer parte daquela família temporária, daquele outro projeto ou sonho e o fato de não ser incluído nas discussões, ou mesmo procurado para auxiliar nessa empreitada deixou a sensação de que esse gestor tinha falhado ou não era tão capaz. .

Independente dos sentimentos à época, o Instrumento fez um trabalho incrível na construção de sua sede, no projeto, no planejamento e na execução da obra, e claro, na divulgação das ações. Mas o mais importante foi a rede afetiva criada para concretizar tal sonho.

A gente viu o galpão e se apaixonou. Só não imaginávamos o tanto que isso alteraria a nossa vida pelos meses seguintes. Fizemos o forro de gesso, mudamos a caixa d'água de lugar, fizemos o piso, mas quando estava quase terminando percebemos que ele tinha ficado ruim pra caramba e o dinheiro acabou. Juntamos toda a nossa energia e convocamos vocês para conseguir terminar a obra, foi quando começou o período de chuva e, com ele, apareceram todas as mil infiltrações e, de quebra, uns curto-circuitos. Ficamos sem energia elétrica, mas a onda de energia que rondou nossa campanha do Catarse fez acender tudo de novo. Tudo culpa do olhar super carinhoso do Cícero Fraga e seu vídeo tão especial. Campanha sucesso total melhor impossível, veio um monte de gente querendo ajudar de tudo quanto é jeito, a gente esvaziando o barco com bacia pra ele não afundar. Não afundou, gente! Não tem mais infiltração! Energia elétrica, tomadas pra um ventilador que um dia vai chegar e tudo o mais.

Aí vem o engenhosíssimo Daniel, depois de muito estudar e arremata uma senhora estrutura pra ninguém botar defeito, digna de um espaço para aéreos, se exibindo toda imponente lá no teto. Fizemos um mutirão e foi uma galera linda, jovem, animada contribuir com a pintura da estrutura recém-nascida e isso deu mais uma bomba de energia para um grupo já exausto e angustiado de tanta obra. Faz banheiro

acessível, não vai dar pra pintar tudo, mas uma demão já disfarça as cicatrizes. E eis que, no último ato surge ELE, o mais novo digníssimo piso de madeira pra esconder o cimento queimado fail, ele, o piso quente e macio pra gente se jogar que nem lagartixa, feitos manualmente pelos artesões Bruno Piedade e, claro, o Dani, com a assistência luxuosa do Rodolfo e do Joao Saenger!

Falando em Bruno, a força que ele deu não está no gíbi. Não é sempre que temos um arquiteto particular, cheio de dons e energia de trabalho fortíssima por perto. Ao lado do Daniel Lacourt, virou nossa dupla de librianos talentosos generosos trabalhadeiros preferida. As meninas não fizeram por menos! A Beatrice se descabelou pra lá e pra cá comprando material, pagando mão de obra, lixando, pintando, limpando, dizem que nem dorme mais em casa. O Fillipe R. Ramos juntando uma galera pra chegar junto. Fora as planilhas. São muitas. Só a Bela Levi fez umas...12? A Julia perdeu as contas. A Maira se revirando entre notas, contratos, que responsa.... e olha que não acabou, tem umas coisas que vão ficar pra depois, não tem jeito. Mas foi isso, só isso, tudo isso e a gente precisava contar isso pra vocês: UFA, TÁ LINDO!!!

Segunda agora a gente abre as portas. Vem ver como tá e se espalhar nesse espaço, só falta vocês. https://www.facebook.com/instrumentodever?locale=pt_BR

Após apresentar os circenses colaboradores no projeto trataremos sobre um dos grupos selecionados para ser incubado. A Trupe Por um Fio foi selecionada em duas edições do projeto e se tornou um caso relevante para tratar das transformações do Espaço. Para maiores informações sobre o grupo sugerimos o link https://www.facebook.com/trupeporumfio/videos/1481245832026333?locale=pt_BR

Para fins de ilustração apresentaremos o questionário enviado pela Trupe Por um Fio para a seleção da primeira edição da Incubadora de Grupos do Espaço PÉ DiReitO, no ano de 2016.

- Carga horária pretendida: 10 horas semanais;
- Quantidade de integrantes do grupo: 15 integrantes;
- Quantidade de integrantes que irão ensaiar in loco: 9 integrantes;
- Horários pretendidos para ensaios: Segundas e quartas-feiras das 14h às 17h e sextas-feiras das 14h às 18h;
- Horários disponíveis para o trabalho colaborativo e troca de informações com outros incubados. Durante o ensaio e/ou fora do horário do ensaio: Sábados à tarde;
- Possui natureza jurídica? (MEI, empresa, associação?): Sim, o MEI (CNPJ:021712712097, nome fantasia: Trupe Por um Fio);
- Linguagens trabalhadas pelo grupo ou que serão trabalhadas na incubação: Circo (acrobacia solo, acrobacia aérea, malabarismo, pirofagia, mágica), teatro, música (confecção e execução de instrumentos alternativos e tradicionais), dança (dança contemporânea e break dance) cultura popular (capoeira, mamulengo), teatro de formas animadas (teatro de sombras, teatro de bonecos e teatro de máscaras), design (confecção de instrumentos próprios), body art

(tatuagem e body piercing), arte urbana (graffiti, stencil e lambe-lambe) e audiovisual (fotografia, filmagem, edição, projeção, stop-motion);

- Possui repertório? Nome dos trabalhos e links:

Blog: <http://trupeporumfio.blogspot.com.br/>

Página no Facebook: <https://www.facebook.com/trupeporumfio>

- Data de criação do grupo: 2009;
- Currículo: nos anexos da dissertação;

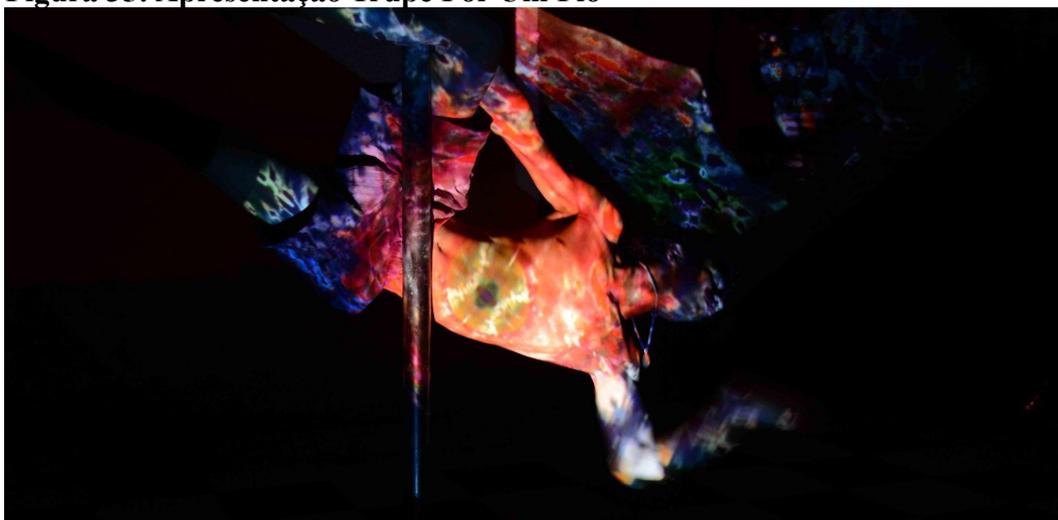
- Release do grupo: A Trupe Por um Fio é um coletivo artístico da cidade de Planaltina-DF fundado em 2009 que desenvolve pesquisas nas áreas de: artes cênicas, artes visuais, design e música, e busca integrar em suas criações as artes popular, urbana e contemporânea. “O grupo hoje conta com pessoas de diversas formações, e atualmente desenvolve pesquisas nas várias áreas de conhecimento de seus integrantes: Circo, Dança, Teatro de Formas Animadas, Stop-motion (técnica de criação de vídeos quadro a quadro), Design, Fotografia, Arte Urbana e Body Art (tatuagem, body piercing e maquiagem corporal). ‘A linha que divide as artes não existe. Tudo junto, mas também separado. Tudo por um fio’”;

- Proposta de ocupação: Montagem de espetáculo inspirado na estética cyber punk/industrial, utilizando as linguagens de circo, dança, teatro e música, explorando instrumentos musicais alternativos construídos e executados pelos próprios integrantes do grupo. A proposta do grupo é desenvolver no espaço técnicas das artes circenses, como acrobacia de solo, acrobacia aérea (lira, trapézio, tecido, corda), preparação corporal (trabalho de força física, elasticidade e flexibilidade, equilíbrio, coordenação motora, resistência física) e malabarismo (claves, bolas, bastão, argola, bambolê), articulando com as outras linguagens acima citadas, para a realização de um espetáculo ao final do período de incubação;

- Concorda, e se compromete a montar uma apresentação ao final da incubação? Realizando pelo menos 3 sessões? Sendo uma com entrada franca e as outras com bilheteria de até R\$ 20,00 o ingresso, e revertida para o grupo: SIM;

- Concorda em participar de um encontro por mês para discutir processo criativo e labor artístico com outros grupos incubados: SIM.

Figura 35: Apresentação Trupe Por Um Fio



Fonte: Acervo do Grupo

No termo de ciência apresentado na figura abaixo é possível ver a quantidade de integrantes e a relação quantitativa de homens e mulheres no grupo. Essa relação se modificou ao longo do processo de Incubação e será abordada posteriormente.

Figura 36: Termo de ciência Projeto Incubadora, Trupe Por Um Fio

Termo de concordância

As abaixo assinadas concordam com os termos da seleção para o projeto Incubadora de Grupos, realizada pelo espaço Pé Direito.

Sabrina Mae Pereira Pinto
Sabrina Mae Pereira Pinto

Matheus Ribeiro de Oliveira
Matheus Ribeiro de Oliveira

Marley Fernandes Medeiros
Marley Fernandes Medeiros

Cristian de Sousa Paz
Cristian de Sousa Paz

Najila Loren da Silva khatab
Najila Loren da Silva khatab

Clara M. Lenzi
Clara Machado Lenzi

Jasmim de Oliveira Conde
Jasmim de Oliveira Conde

Renato da Silva Mafra
Renato da Silva Mafra

Luciano César de Oliveira

Luciano César de Oliveira

Fonte: Espaço PÉ DiReitO / Data: Brasília, 14 de fevereiro de 2016

Figura 37: Apresentação Projeto Incubadora, Trupe Por Um Fio



Fonte: Acervo do grupo- postagem em redes sociais do Espaço PÉ DiReitO - Facebook¹⁰³

Na Ficha técnica, o espetáculo criado na Incubadora apresenta 16 artistas na seguinte configuração:

Direção: Cristian Paz e Luciano Czar.

Sonoplastia: Matheus Ribeiro e Marley Medeiros.

Elenco: Drisana Alarcão, Eduardo Ganassin, Elisa Matos, Iasmim Kali, Ju Bê, Mariana Camargo, Mariana Helou, Marley Medeiros, Nanci Cravinho, Nina Rodrigues e Nickolas Campos.¹⁰⁴

Na publicação abaixo é possível ver que a quantidade de integrantes também variava dos 9 integrantes da ficha de inscrição da Incubadora de Grupos para 14 integrantes na circulação realizada posteriormente.

Estamos de volta!

Rolou uma ausência nas redes, mas a razão é nobre e gostaríamos de compartilhar com vocês: Estamos a mil com ensaios do espetáculo "Sobre silêncios" que terá circulação no primeiro semestre de 2018. Com o trabalho intenso de **um elenco de 14 pessoas** entre diretores, atores-circenses e músicos, criamos em 2017 esse espetáculo que marcou nossa trajetória através do Projeto de Incubadoras de Grupos do Espaço PÉ DiReitO. E tivemos uma surpresa maravilhosa de ter o projeto de circulação do espetáculo aprovado pelo Fundo de Apoio da Secretaria de Cultura do

¹⁰³ Essa única figura conta com moldura pois se trata de uma publicação nas redes sociais do Espaço PÉ DiReitO.

¹⁰⁴ <https://www.facebook.com/events/775456905929360/?ref=newsfeed>

Distrito Federal. Dessa forma, já começamos os trabalhos e estamos ensaiando muito para apresentar um “Sobre silêncios” amadurecido para o público. Venham conosco nessa jornada! A Trupe por Um Fio anda crescendo e é muito lindo ver amigos, público, e artistas do nosso lado nesse processo. Fiquem de olho que vamos colocar mais informações em breve, e esse processo de ensaios pelo projeto contemplado pelo FAC vocês poderão acompanhar por aqui e no facebook do grupo. https://www.facebook.com/photo?fbid=864313660390383&set=a.230207280467694&locale=pt_BR (grifo nosso)

Me questiono se essa ampliação no número de integrantes se deu pela mudança do local de trabalho. E se, ao se deslocar de Planaltina para a Vila Telebrasília, a Trupe Por Um Fio atraiu artistas de outras localidades também, por conta do tempo de deslocamento e dos custos com combustível.

O grupo trabalhava regularmente aos domingos em Planaltina, e agora possuía mais três encontros semanais próximos ao centro da cidade.

A seguir, apresento o texto da carta de intenção da Trupe Por um Fio para o processo de inscrição do Projeto Incubadora de Grupos do Espaço PÉ DiReitO. É possível observar a carência por espaços adequados às práticas circenses e a relação entre teatro, música e circo proposta pelo grupo.

Figura 38: Carta de intenção do Projeto Incubadora de Grupos, do Espaço PÉ DiReitO, Trupe Por Um Fio
Carta de intenção do Projeto Incubadora de Grupos, do Espaço PÉ DiReitO

Trupe Por um Fio

A Trupe Por um Fio, grupo com seis anos de existência que trabalha com multilinguagens, como a intersecção entre o teatro, a arte urbana, o circo, a dança e a música, se beneficiará imensamente de um espaço de ensaios equipado para práticas circenses, já que não possui sede. A cidade de origem do grupo conta com pouquíssima infraestrutura para a produção cultural, não possuindo nenhum teatro público e muito menos um local para treino de práticas circenses. Desde sua fundação, os ensaios da Trupe Por um Fio são realizados nas residências dos membros do grupo ou em praças da cidade.

Buscamos montar espetáculos originais onde as acrobacias (assim como a mágica e o malabarismo) ajudem a contar uma história de forma integrada com a representação teatral, tornando-a mais real e intensa aos olhos do espectador. Para este projeto, intencionamos montar um espetáculo que comporte ainda a linguagem musical, com instrumentos fabricados pelos integrantes da Trupe Por um Fio e executados ao vivo durante o espetáculo. Também utilizaremos a técnica de projeção mapeada, com o uso de projetores.

Como direcionamento estético usaremos os estilos *cyber punk* e industrial, incorporando elementos futuristas e fabris, de um mundo pós-apocalíptico, corroído pela ganância humana e repleto de lixo tecnológico, no qual o ambiente natural resta apenas como lembrança e fábula do passado.

Fonte: Espaço PÉ DiReitO

Uma das modificações relevantes ao longo do processo de Incubadora foi a chegada de novos artistas na Trupe Por Um Fio.

Mariana Camargo faz parte da trupe há um ano e meio e conta que todos os integrantes trabalham com linguagens diferentes, que se conectam por meio da arte. O circo é o ponto de união no grupo, mas, por meio desse ponto em comum, transitam diferentes formas de expressão. Utilizamos o foco de pesquisa e atuação de cada um, mas tentamos sempre expandir nosso aprendizado e experiência como grupo e indivíduos. Todos fizeram parte do processo criativo, colocando um pouco da sua vivência artística na criação, destaca a artista.

O espetáculo atual foi criado pelos integrantes da companhia de maneira coletiva e teve início em um projeto de incubadoras de grupos no movimentado espaço brasiliense Pé Direito. A direção ficou por conta de Luciano Czar e Cristian Paz, que deram forma ao processo de dramaturgia e coreografias construídas em conjunto. No palco, fica visível a pluralidade de linguagens que permeiam o grupo. A arte circense dos aparelhos aéreos se mistura com a dança contemporânea e o teatro, tudo se complementa. (ANDRADE, 20018).

Outro fator que provoca orgulho e reflexão vem do fato da Trupe Por Um Fio criar e manter uma sede em Planaltina, com encontros semanais fixos para além das experiências realizadas na Vila Telebrasília e nos teatros de Brasília. Existe uma necessidade de manter a própria casa e as origens, além de experimentar diversas linguagens.

Fomos convidados pela @trupedeargonautas a ocupar o @espacopedireito, quase nossa segunda casa, levando um varieté fresquinho, saindo do forno pra vocês. "No fio da navalha" vem aí, em outubro! E como uma das nossas características principais é trabalhar diversas linguagens juntas e misturadas, vai ter banda ao vivo com um monte de instrumento de sopro sim! Então acompanhem nossos treinos e as notícias por aqui. Fotos do @comovaidani do último domingo, muito musical, na nossa sede.
https://www.facebook.com/trupeporumfio/posts/pfbid02cMq6pGCLyyEbg9yd6UpXmLTPVAStSdiwuhMQRQRGg2nzRgoDJkn32iXz6ozo7WZtl?locale=pt_BR

Após apresentar as Trupes e as funções de cada uma no projeto Incubadora de Grupos, serão abordados alguns pontos de convergência e divergência, como por exemplo a relação uso de palavra falada, cantada, e trilha sonora ao vivo ou gravada.

Os três grupos artísticos demandavam equipamentos de sonorização e amplificação de som específicos que vieram a ser adquiridos em parte pelo Espaço e em parte pela Trupe de Argonautas, a partir da orientação do técnico Bruno Gurgel e da gestão do PÉ DiReitO. Esse tema será abordado em capítulo posterior.

A partir das descrições dos grupos e trupes selecionadas é possível observar alguns pontos de intersecção. O trabalho colaborativo e não hierarquizado, a pesquisa de fusão de linguagens com base nas artes circenses, a proposta de criações autorais e originais, as

expertises de bastidores, a busca pela autossustentabilidade de suas ações, ou a sua relação com a pesquisa acadêmica em artes e suas colaborações com outros artistas.

A utilização de diversas técnicas, e a posse de repertório, demandavam uso do Espaço para guardar e acessar acervos e materiais para serem utilizados cotidianamente.

O fato de utilizar os encontros para treinamento e aprimoramento técnico, aliado à pesquisa, criação e ensaio demandavam também um tempo dilatado no uso do Espaço, além de tempo para instalação e troca de equipamentos específicos.

As semelhanças apresentadas demandam objetos, equipamentos, horários e ações específicas da gestão para acolher os trabalhos dos grupos. Além de identificar e atender tais demandas, era a intenção criar um ambiente que pudesse acolher e propor diálogos entre os participantes.

III. GERIR + PRODUZIR = GESTAR

Apresentamos no subcapítulo 2.3 **Vocação de um espaço cênico circense**, observações acerca da Infraestrutura, da disponibilidade de agenda, e de recursos para os usuários, ou seja, das demandas diretas da equipe gestora de cada local. O intuito deste capítulo é o de aprofundar essas relações entre os frequentadores dos Espaços e as escolhas tomadas por esse indivíduo ou equipe responsáveis pela gerência, produção ou gestão.

A experiência de gestão do Espaço PÉ DiReitO dentro do projeto Incubadora de Grupos levou à indagação sobre as transformações mútuas que decorrem do contato destes artistas com os ambientes que vislumbram a pesquisa, a fruição e o ensino do fazer artístico. Nessa perspectiva, os agentes que operacionalizam tais iniciativas se incumbem de dialogar, atuar nas questões técnicas, operacionais, de formação, pesquisa, criação e performance retomando uma tradição muito similar com a forma de fazer dos circenses de lona: a da participação em todas as etapas da cadeia de produtiva, assumindo o que eu poderia chamar como função de gestar.

Partindo da provocação de Tucunduva (2020) sobre a utilização do verbo *circar* mencionada previamente, buscou-se aqui uma alternativa para a palavra *gestão*. Foi necessário criar um neologismo que favorecesse o deslocamento e a percepção de um termo que não necessariamente dá conta da capacidade subjetiva do *fluir* artístico nas ações da gestão de um empreendimento cultural.

Partindo da premissa de que *gestão* é um substantivo feminino que denota gerência, administração e governo, realizada por pessoa ou entidade, ou seja, está associada a controle e não à troca efetiva, optamos aqui por utilizar o verbo *gestar* como forma de provocar este deslocamento perceptual.

Gerir é o verbo comumente utilizado para tratar desta função, porém seus sinônimos *dirigir*, *administrar*, *comandar*, *governar* e *reger* tornam possíveis as leituras de imposição de poder, de comando, e não de troca, de acolhimento. Por isso a necessidade de encontrar uma nova forma de explicitar essa relação. Apesar de apresentar *gestar* como proposta de ilustrar essa perspectiva de horizontalização de poder, encontramos nos estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil, de Antônio Carlos de Souza Lima, uma alusão ao termo que provoca distintas reflexões.

“Gestar” – “formar e sustentar (um filho) no próprio ventre” – e “gerir” – “exercer gerência sobre; administrar, dirigir, gerenciar” – são léxicos oriundos de uma única etimologia latina, duas dimensões decupáveis da mesma operação que nos permitem recortar e descrever nuances nos exercícios de poder. “Gestar” remete à função constitutiva e pedagógica, de “maternagem”, do ensinar a “ser”, perceptível na tutela como exercício de poder, de que a imagem da “babá” ou “governanta” e sua

bondade opressiva são emblemáticas. “Gerir” alude ao controle cotidiano de uma malha administrativa débil, perpassada por interesses pessoais e composta por redes de clientelas, em que os interesses de grupos são muito mais fortes que os chamados corporativos, por vezes mais figuração que prática efetiva, ainda assim se fazendo presente em espaços distantes do território jurídico-político no país Brasil. (LIMA, 2002).

Gestar, além de respeitar o gênero da palavra original, é uma alusão a um ato feminino, criador. Intenciona aproximar a ideia da gestão de um espaço cultural, do cuidar afetivamente, de criar um ambiente promissor que permita a vida florescer. No dicionário,¹⁰⁵ o verbete está descrito como “verbo transitivo direto”. No sentido literal, seria gerar outro ser dentro do próprio corpo, conceber. Já no sentido figurado é “dar origem a alguma coisa; criar, na imaginação, ou propriamente”. Gestar em nosso contexto seria uma ação consciente, sensível, que permite a vida evoluir, crescer, dar frutos.

No caso de um Espaço cultural, estamos tratando de uma ação que visa potencializar as produções artísticas realizadas naquele local através da tomada de decisões e diálogos com os artistas circenses que ocupam esse ambiente compartilhado, e não atrelada a uma figura de poder determinante, mas sim às próprias tomadas de decisões orientadas por essas trocas e afetos.

Gestar, no contexto desta dissertação, é então sugerido como uma alusão a um ato criador. Intenciona aproximar a ideia da gestão de um espaço cultural, do cuidar afetivamente de algo que ainda está por vir, que estimula a vida a florescer e dar frutos em um ambiente compartilhado, uma alusão à própria ecologia.¹⁰⁶

A imagem da construção de um lar artístico sempre me foi fator de inquietação e motivação. Para além de um ambiente de trabalho, um lugar que permita os encontros, o ócio, a pausa para o café e que potencialize as trocas. Um local que nos faça sentir em casa, que nos traga a sensação de proteção, acolhimento e intimidade que somente o lar costuma trazer.

Esse ambiente tal como a lona de circo, onde artistas e técnicos compartilham um teto, suas experiências pessoais e de trabalho, foi a base para a criação do Espaço PÉ DiReitO.

Foi vislumbrado esse Espaço que abrigaria e sediaria propostas artísticas, desde a concepção até sua reverberação no mundo. Local onde conviveriam artistas, estudantes, mestres e público no desenvolvimento de pesquisas, projetos e espetáculos. Ambiente em que os usuários se sentissem acolhidos, respeitados e estimulados.

Já havia lido sobre as experiências do Théâtre du Soleil, conversado com integrantes do Coletivo chileno LaPatogallina e do Circo Teatro Girassol, de Porto Alegre, escutado as

105 <https://www.dicio.com.br/gestar/>

106 Estudo das relações recíprocas entre o homem e seu meio moral, social, econômico e ambiental.

histórias do diretor Eugenio Barba acerca da sede do Odin Teatret e experienciado uma vivência na Usina Centro de Artes. Percebia o poder que esses grupos e coletivos encontravam ao dividir mais do que os ensaios, mas também um ambiente compartilhado, coletivo, assim como o interesse nas imersões e nos projetos de residências artísticas que eram viáveis apenas em sedes artísticas.

Já entendia que os custos financeiros e pessoais para a manutenção destas sedes eram elevados. Os grupos estrangeiros citados só foram viabilizados com investimento público. No caso da Usina, que se tratava de um empreendimento privado, teve suas atividades interrompidas diversas vezes por conta de dificuldades econômicas.

O intuito era criar uma estrutura privada que possibilitasse essas experiências para grupos e artistas e, ainda assim, fosse amparada por investimentos públicos e privados. Para viabilizar essa proposta de lar artístico era necessário equipar o Espaço PÉ DiReitO para ser não somente um local de trabalho, mas um lar temporário para alguns artistas.

Um lugar que permitisse ensaios, treinos, encontros, ócio, refeições, descanso, pausa para o café, e assim potencializasse as vivências e as trocas entre os usuários em níveis mais pessoais e profundos. Portanto era necessário considerar demandas cotidianas e os usuários.

Questões como tomar um banho entre compromissos, fazer uma pausa para o lanche, disponibilizar acervos pessoais de textos, música e vídeos colecionados ao longo de anos, acesso gratuito à internet e colchões para a sesta¹⁰⁷ eram tão relevantes quanto a qualidade dos equipamentos de iluminação ou de treinamento.

Recordo que antes de adquirir o primeiro trapézio, o PÉ DiReitO já possuía uma infraestrutura para acolher os artistas com zelo e afeto. Desde cafeteira, chaleira, fogão, louça, geladeira, micro-ondas, chuveiro e roupas de cama. Havia computador, televisor, DVD, livros, revistas, geladeira, material de escritório, cafeteira, chás, frutas e biscoitos disponíveis para todos. As marcas de café, papel higiênico, shampoo, sabonete, pasta de dente, algodão e produtos de limpeza disponíveis no Espaço são as mesmas que utilizo em minha rotina pessoal. A perspectiva de receber artistas no empreendimento sempre foi a de receber convivas e amigos em casa.

Adentrando em questões estéticas e operacionais, os colchões que podem ser utilizados para repouso são primeiramente os equipamentos de segurança utilizados nas aulas e treinamentos de circo. O micro-ondas amarelo sempre foi mais uma escolha estética do que funcional, pois se destacaria em cena, assim como as louças, taças, garrafas e objetos da copa.

¹⁰⁷ A sesta é um breve período de descanso que se dá no início da tarde, geralmente depois do almoço. Esse período de sono é uma tradição em alguns países, particularmente naqueles onde o clima é quente.
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Sesta>

Foram disponibilizados armários para que artistas e professores pudessem manter pertences e equipamentos de pesquisa no local, e uma parte do depósito do empreendimento para que figurinos, cenários e equipamentos maiores fossem acessados regularmente e com facilidade.

A perspectiva de que deveríamos nos sentir em casa, e ao mesmo tempo ter diálogo constante com a cena, sempre norteou as escolhas tomadas, afinal alguns artistas passavam períodos intensos no PÉ DiReitO, onde ficavam mais tempo no Espaço do que em suas próprias casas.¹⁰⁸ Essa também era a minha referência dos artistas dos circos itinerantes.

Estratégias de ação ligadas à criação, circulação e viabilidade de obras são tomadas cotidianamente pela equipe do Espaço PÉ DiReitO, e muitas vezes podem, inclusive, ser confundidas com funções da produção dos espetáculos. Encontramos nessa perspectiva de atribuições de um gestor de espaço cultural alternativo uma semelhança com o trabalho do produtor teatral proposto por Janiaski, quando afirma que

O produtor teatral inserido no teatro de grupo não se deixa transformar em um produto. É imprescindível que ele seja um agente criativo e comprometido com o trabalho artístico, e se coloque sempre a serviço, primeiramente da arte, para não ser um mero serviçal do mercado. O produtor inserido dentro de um grupo de teatro será capaz de mostrar com o desenvolvimento de seu trabalho a importância que o teatro pode ter na vida individual e coletiva, e o teatro desta forma será capaz de penetrar espaços do mercado, buscando descobrir formas de apropriação e coexistência entre eles. (JANIASKI, 2008, p.50).

A produtora e Gestora Cultural Daniele Sampaio escreveu certa vez sobre esse olhar da produção teatral em projetos alternativos, fora da lógica de mercado, citando sua experiência com o artista Eduardo Okamoto.

[...] as dificuldades diárias em torno do trabalho me geravam questões sobre a função da produção na viabilização de projetos artísticos que não se encaixavam na lógica de mercado – ao menos, veria mais tarde, de um determinado mercado. Os diversos cursos que eu faria na área nos anos seguintes, se pautavam quase sempre em modelos que não respondiam aos problemas que eu enfrentava em meu dia a dia. O campo da produção cultural, especificamente o da produção teatral de pesquisa no Brasil, parecia-me estar dividido, grosso modo, em dois grandes grupos: artistas vinculados ao mercado – os quais acessavam recursos provenientes sobretudo das leis de incentivo fiscal – e artistas pertencentes ao chamado teatro de grupo – os quais, quando acessavam recursos, eram, em sua grande maioria, provenientes de concursos públicos vinculados a prêmios e editais municipais, estaduais ou federais... Essa condição de “entre”, portanto, nos era inicialmente bastante desconfortável. Foram necessários tempo e muitas tentativas e erros para começarmos a identificar as potencialidades de tal condição, o que nos impelia, naturalmente, a buscar outras formas de fazer [...] (SAMPAIO, 2019. p.02).¹⁰⁹

108 Durante a criação do espetáculo “As Senhoritas”, em 2013, diversos integrantes da Trupe de Argonautas passaram mais de 9 horas diárias no Espaço PÉ DiReitO, entre ensaios e criação de espetáculo. Em 2014 foi criado um Ateliê de produção que também se somava aos trabalhos do grupo e demandava carga horária superior a 8 horas de trabalho no local, assim como dias de montagem e apresentações artísticas da Trupe.

109 ENECULT, 01 a 03 de agosto de 2019, p.02, Salvador-BA.

Sampaio segue em seu texto problematizando a função da produção teatral para além da venda da obra, e provocando o leitor a repensar essa relação da produção com o artista, com a obra e com o público.

Qual o papel da produção na consolidação de uma trajetória artística de pesquisa? Como a produção pode agir de forma sensível e efetiva com a criação, de modo a não apenas executar tarefas, mas ajudar a “pensar” e “realizar” o projeto artístico em sua máxima potência?

Naquele momento – e ainda hoje – era bastante comum ouvir de outros agentes culturais que o trabalho da produção se referia à venda de espetáculos. Embora a circulação de bens simbólicos também me parecesse ser uma função deste profissional, visto que em determinados países existe um agente exclusivo para essa operação – denominado distribuidor –, parecia-me demasiadamente pobre reduzir a função de produtores à venda de espetáculos. Perguntava-me: que lugar é esse que a produção ocupa no imaginário comum dos agentes culturais brasileiros? Será que essa miopia em torno da função desse agente não liquidaria uma vastidão de potenciais desdobramentos inclusive sobre o próprio objeto artístico? Qual seria o papel da produção e as diferentes nuances de sua atuação ao longo de todo o processo criativo? Quando começa e termina (se termina) a ação da produção? Como estabelecer um diálogo potencialmente criativo com os artistas, de maneira que a produtora ou o produtor não seja reduzido a uma/um executor de tarefas? Como, enfim, reconhecer as potências dessa parceria para um profundo dimensionamento da obra, do artista e do próprio percurso artístico? (SAMPAIO, 2019, p.3).

Já Rômulo Avelar (2010) define o produtor como o responsável por obter recursos e acompanhar o desenvolvimento do trabalho. Sendo o responsável por assumir os riscos do projeto, inclusive os financeiros. Este poderia ser o idealizador do projeto ou um colaborador contratado para desenvolvê-lo. “Uma alternativa bastante usual para o crédito de produtor é Diretor de produção. Nesse caso, o termo diretor visa conferir status equivalente ao do diretor artístico”. (AVELAR, 2010, p.62).

O próprio Avelar aborda que os conceitos de produtor teatral e gestor cultural muitas vezes apresentam semelhanças ou geram confusões. Sobre o papel do gestor, ele escreve que se trata do

Profissional que administra grupos e/ou instituições culturais, intermediando as relações dos artistas e dos demais profissionais da área com o Poder público, as empresas patrocinadoras, os espaços culturais e o público consumidor de cultura; ou que desenvolve e administra atividades voltadas para a cultura em empresas privadas, órgãos públicos, organizações não-governamentais e espaços culturais [...] Há uma diferença básica a meu ver, produtor é quem realiza o espetáculo, e o gestor não é necessariamente um produtor, ele pode administrar um teatro e não entender nada do “fazer teatral”. Na minha opinião, o gestor cultural se coloca num processo mais burocrático e administrativo do que artístico (AVELAR, 2010, p.52).

Os estudos de Flávia Janiaski Vale (2008) e Daniele Sampaio (2019) acerca dos diferentes papéis e ações da produção teatral trouxeram aproximações possíveis com a ação de gerar proposta nesta dissertação, uma vez que ambas tratam sobre empatia e

reconhecimento, escuta, atuação política e coletividade dentro das ações realizadas pela produção cultural.

Na perspectiva desta dissertação consideramos que tanto o profissional da gestão de um espaço cênico alternativo quanto da produção de um grupo ou obra devem atuar juntos, mesmo que em instâncias diferentes. Como no caso do Espaço PÉ DiReitO e dos grupos sediados no empreendimento, para se valerem de conhecimentos multidisciplinares que viabilizem as práticas circenses nesses ambientes, sob uma perspectiva coletiva.

Seria a gestão de um espaço cultural alternativo um braço amigo, um aliado, desta forma de produção? Ou seria parte dela? Estaria esse profissional capacitado e ciente da relevância de seu papel na fruição de um produto cultural e na consagração de uma trajetória artística? Como se preparar para essa função tão específica que se apresenta distante dos ideais da gestão empresarial com fins econômicos visando o lucro? Aponta-se aqui a necessidade de uma formação que pressupunha não somente os conhecimentos de administração, empreendedorismo, produção teatral, noção de iluminação e sonorização cênica, além de conhecimentos básicos de elétrica, acústica e urbanização, levando em consideração a localização do empreendimento e perspectiva de obras que ali serão realizadas, mas também aspectos relativos às dimensões mínimas, materiais de acondicionamento e reflexão para orientar arquitetos e engenheiros no momento de criar um programa de necessidades específico para o espaço cênico. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.31).

A arquitetura e o empreendedorismo poderiam ajudar a responder parte deste quebra-cabeça por meio dos conceitos de programa de necessidades, e de missão, que serão abordados mais adiante.

Previamente precisaremos refletir acerca de necessidades básicas ligadas ao universo do trabalho e aquelas ligadas à profissão de artistas da cena, e mais especificamente dos artistas circenses, para vislumbrar como pequenos fatores influenciam diretamente na qualidade e viabilidade das atividades artísticas. Foram elencados rapidamente no capítulo Relatos de Experiências temas como localização, segurança, conforto, disponibilidade, temperatura, barulho, segurança, higiene e privacidade (ou liberdade) e o fato de como estes temas afetam a disposição dos participantes nos trabalhos, sejam eles nos afazeres artísticos ou não.

A localização influencia não somente no tempo de locomoção como pode definir quem acessa o local. Seja pela chegada por transporte público, possibilidade de estacionamento de veículo particular, sensação de segurança para esse acesso, como de toda uma cultura invisível que atravessa as relações daquele ambiente. Um Espaço dentro de um shopping center que abriga lojas de grife pode garantir uma sensação de segurança, mas pode gerar um custo de estacionamento elevado ou mesmo um desconforto entre pessoas de diferentes

realidades econômicas por conta da etiqueta¹¹⁰ do ambiente. Assim como um Espaço em uma comunidade periférica é atravessada por horários de transporte público, dificuldade de estacionamento, ou mesmo receio e medo por parte de pessoas com diferentes realidades econômicas.

Podemos observar também que Espaços vinculados a preceitos religiosos, ou ligados a culturas estrangeiras, regionais, ou mesmo os Espaços que não possuem foco na ação artística, tais como clubes desportivos ou sociais, academias e escolas, possuem culturas distintas e poderão influenciar seus frequentadores. Determinados comportamentos, linguagem, vestimentas, regras sociais, horários de acesso são diretamente afetados pelo ambiente. Ingold ilustra poeticamente a forma como essas trocas ocorrem

À medida que a vida dos habitantes vai transbordando para jardins e ruas, campos e matas, o mundo vaza para dentro do prédio, produzindo ecos de reverberação e padrões de luz e sombra característicos. É nesses fluxos e contrafluxos, serpenteando através ou entre, sem começo nem fim – e não enquanto entidades conectadas com limites interiores ou exteriores – que as coisas são evidenciadas no mundo do ASO. (INGOLD, 2012)

Para além da relação de troca direta entre seres e ambientes, foi necessário questionar os sentimentos e sensações provenientes destas modificações. É uma questão observada ao longo da experiência com grupos em sedes distintas tratava da sensação de liberdade e pertencimento dos artistas nestes locais, sejam eles públicos ou privados.

Sinto aqui a necessidade de me aprofundar no entendimento complexo da palavra liberdade na experiência do gestar, para ilustrar como tal conceito virá a influenciar todas as tomadas de decisão de uma equipe gestora em um Espaço cultural.

O dicionário PRIBERAM apresenta a palavra liberdade como um

substantivo feminino

1. Direito de um indivíduo proceder conforme lhe pareça, desde que esse direito não vá contra o direito de outrem e esteja dentro dos limites da lei.
2. **Condição da pessoa ou da nação que não tem constrangimentos ou submissões exteriores.**
3. Estado ou condição de quem não está detido, nem preso (ex.: liberdade condicional; pássaros em liberdade). ≠ **PRISÃO**
4. **Estado ou condição daquilo que não está preso, confinado ou com alguma restrição física ou material** (ex.: cabelos em liberdade; depois do tratamento, devolveram os animais à liberdade).
5. **Cada um dos direitos garantidos ao cidadão** (ex.: liberdade de circulação; liberdade de expressão; liberdade religiosa).
6. **Maneira de falar ou de agir sem tentar esconder sentimentos ou intenções** (ex.: permita-me a liberdade, mas vou dizer o que penso). = **FRANQUEZA, SINCERIDADE**

110 A etiqueta trata de regras e normas que estabelecem o comportamento socialmente aceito em diferentes ocasiões, baseando-se no trato de formalidades em momentos cerimoniais ou na convivência comum. <https://images.app.goo.gl/bqHeW4oHEGfLeRoJA>

7. **Desrespeito consentido de certas regras ou convenções** (ex.: liberdade criativa; liberdade poética). = **LICENÇA**

8. **Capacidade de agir sem receio ou sem constrangimento.** = **DESASSOMBRO, OUSADIA**

9. **Familiaridade considerada excessiva** (ex.: o pai nunca admitiria estas liberdades). = **CONFIANÇA, INTIMIDADE** ("liberdade", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/liberdade>). (**grifos nosso**).

Foram aqui ressaltadas características que relacionam as capacidades de agir sem receio ou constrangimento, sem esconder sentimentos ou intenções, dentro dos limites da lei, mas com desrespeito consentido de certas regras ou convenções por indivíduo ou coletividade. Destaco a associação das palavras *liberdade*, *franqueza*, *ousadia*, *confiança* e *intimidade* que sempre me soaram como valores extremamente necessárias ao fazer artístico.

Com o intuito de questionar valores, expandir limites, desafiar costumes e refletir acerca de nossas realidades, as artes performativas necessitam de tais liberdades, e o Espaço pode atuar como uma prisão ou restrição dessas liberdades.

3 GESTAR

3.1 LIBERDADE E SEGURANÇA

Pensemos na exposição dos corpos durante as práticas circenses e o desconforto que praticantes podem ser submetidos pela ausência de um Espaço adequado. É comum uso de roupas curtas, justas, confortáveis e que permitam a fluência de movimentos por questões técnicas e não somente culturais. Associe tais vestimentas às práticas de flexibilidade e força em corpos altamente treinados. A junção desses fatores atrai olhares, e muitas vezes invoca a sexualização destes corpos.

Vamos dar uma olhada no que pode ser visto no picadeiro: o corpo de circo em relação a um objeto (tecnologia). Eles estão relacionados um ao outro funcionalmente: Corpo e objeto "trabalham juntos" para alcançar um objetivo comum, que é domar e tentar superar as leis naturais, como a gravidade. Nós vemos que o corpo de circo não é um corpo natural, mas um corpo com alto nível de treinamento e tecnologia. Na verdade, é um corpo que é disciplinado, e sua relação funcional com o objeto transforma o próprio corpo em um objeto. (LIEVENS, 2017).

Na outra extremidade temos corpos de praticantes iniciando atividades circenses. Corpos estes que possuem dimensões, formas e histórias diferentes dos corpos altamente treinados, e que podem vir a ficar desconfortáveis com as comparações.

Caso não exista uma sensação de privacidade ou de liberdade, os praticantes podem restringir sua movimentação por vergonha ou pelo excesso da atração de olhares, comentários e julgamentos. Particularmente, vivi situações desagradáveis ao performar ou ensaiar em locais públicos chegando a ser assediado por transeuntes que se sentiam no direito de expor, comentar ou tentar tocar os performers¹¹¹ ou alunos, pelo simples fato de não haver o código claro e específico da relação palco e plateia, ou de sala de aula.

Sugiro agora um salto um pouco mais distante na questão da exposição. Falemos de discursos e não de corpos;

Imagine que um artista está ensaiando um discurso extremista para uma cena. É necessário testar os limites da intencionalidade para sua interpretação. Uma perspectiva seria trazer fidedignidade, verossimilhança ou veracidade na interpretação para defender as ideias

111 Performer é uma palavra que abarca os intérpretes de dança, teatro, circo, música ou demais ações performativas em artes quando estes se apresentam ao vivo para uma audiência. Apesar de ser uma palavra estrangeira para atrista já é utilizada em língua portuguesa.

extremas ou o personagem extremista. Quando o Espaço não protege o intérprete, seja criando barreiras físicas que impeçam o acesso de outrem, ou mesmo quando o ambiente não deixa claro que tal abordagem é ficcional e se difere de um palanque, comício, reunião ou ambiente público, problemas podem acontecer.

Uma filmagem, ou publicação fora de contexto, podem ocorrer pela simples confusão entre ambiente cotidiano e extra-cotidiano podendo levar a julgamentos ou agressões. Se juntarmos a questão dos corpos com a questão das ideias podemos ter reações ainda mais adversas. Para além da segurança de artistas, que me é fundamental, vislumbro no exemplo citado acima como a prerrogativa do Espaço pode expandir ou contrair propostas potencialmente ricas para recepção de experiências estéticas.

Essa sensação de liberdade pode ser encontrada em outros ambientes, como em um consultório de psicologia, onde o local transmite a sensação de que é possível falar sobre qualquer assunto sem nos sentirmos julgados ou expostos, um vestiário onde podemos trocar de roupas sem o receio de sermos filmados ou observados, ou mesmo no palco, onde é possível, através de um pacto, de uma cultura, e de recursos cênicos, sermos outras pessoas, tratarmos sobre qualquer tema em diferentes pontos de vista, com “desrespeito consentido de certas regras ou convenções...”¹¹² por um determinado período de tempo.

Ressalto também o fato de a linguagem circense desafiar os limites físicos de seus praticantes de forma cotidiana, e fazendo parecer algo fácil, simples.

[...] O risco físico ao qual o artista de circo se expõe só reforça a aparência de autenticidade, mas na realidade um artista de circo nunca vai realizar um truque que ele ou ela não tenha dominado completamente. Este domínio é um produto da constante repetição dos mesmos movimentos ao longo de um período de treinamento. (LIEVENS, 2017).

Essa prática inerente às atividades circenses onde segurança e risco andam lado a lado pode se tornar uma questão de saúde e segurança pública se realizada em ambiente inadequado. Imagine que estamos em uma escola pública. De um lado temos artistas e iniciantes sendo estimulados a se colocar em risco de forma proposital, e de outro os estudantes da escola sendo estimulados a se preservarem, não se colocarem em risco, não cometerem excessos e nem testarem seus limites no ambiente escolar. As atividades circenses acabam se tornando um exemplo negativo para os demais estudantes da escola, mesmo que essa não seja a intenção da equipe pedagógica ou direção.

Outro exemplo está na forma como o contato físico entre os praticantes das artes circenses ocorre de forma diferenciada da relação social cotidiana. Por questões de segurança

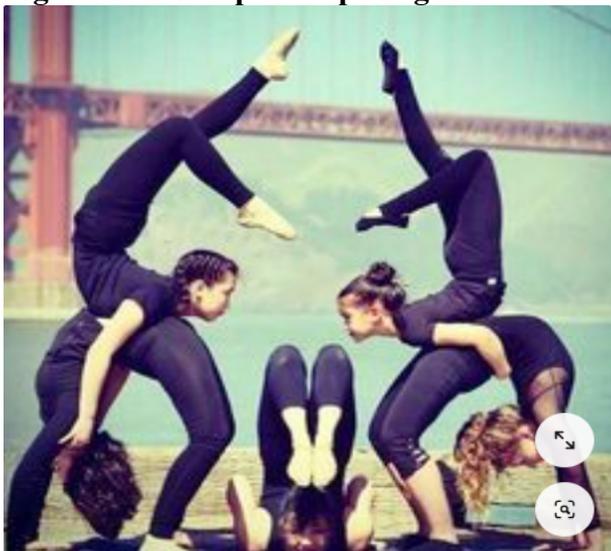
112 Como exposto anteriormente na definição de liberdade pelo dicionário Priberam.

e das técnicas acrobáticas é comum que toques e posições do corpo que pareçam íntimas sejam realizadas distantes de um contexto sexual nas montagens ou execuções de movimentos acrobáticos. Nas figuras abaixo, de 39 a 42 podemos observar o resultado das figuras, mas as preparações necessárias para tais ações podem passar por situações constrangedoras.

Figura 39: Exemplos de portagem



Fonte: <https://i0.wp.com/circoeventosaopaulo.com/wp-content/uploads/2020/03/acrobatas-circo-vintage-eventos.jpg?fit=800%2C1200&ssl=1>

Figura 40: Exemplos de portagem

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/84442561756759402/>

Figura 41: Exemplos de portagem

Fonte: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRKS_op7MTemj682oyqem6jcLs2fFOeoxKzJw&s

Figura 42: Exemplos de portagem

Fonte: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRZZBA6bGzZPwIuvf1mSRjCwW-4KEjTSb2-zg&s>

Novamente apontamos para a necessidade de um Espaço que proteja seus usuários de olhares discriminatórios e julgamentos, e de uma cultura que proteja os praticantes de pessoas mal-intencionadas ou mal-educadas acerca do respeito ao próprio corpo e ao corpo alheio.

Mais uma vez tratarei sobre a segurança e a sua relação com o Espaço e com o Gestar. Foi comentado anteriormente sobre um acidente em Brasília que deixou uma colega circense em cadeira de rodas permanentemente. A artista¹¹³ relata que não foi a queda em si que a deixou em tal situação. E que, apesar da falta de um equipamento de segurança para sua proteção, em uma época em que isso sequer era discutido ao se tratar de performance artística em eventos, foi somente a ação humana de um espectador que agravou sua condição de saúde após o acidente.

Após a queda, um convidado que estava no evento pegou a artista no colo e a carregou por alguns instantes até que a equipe artística impedisse tal homem. O simples fato de não haver uma delimitação entre palco e plateia, instruções claras de como se portar em caso de emergência, ou uma equipe de socorristas no local correto, fez com que uma pessoa sem treinamento se sentisse no direito e na obrigação de prestar o primeiro atendimento. Não quero entrar nos méritos de tal relato, mas no impacto da cultura do ambiente nas possíveis consequências de tais ações.

No Espaço PÉ DiReitO todas as montagens de equipamentos circenses foram acompanhadas e revisadas por minha pessoa, após me qualificar em tal prática. Ainda assim eram realizadas montagens ou revisões regularmente por profissionais ainda mais qualificados. Foram adquiridos diversos colchões de segurança que eram não somente disponibilizados para as aulas, ensaios e apresentações, mas também tiveram seu uso estimulado em cena mesmo quando os artistas não traziam tal intenção.

Essa cultura de segurança é estimulada dentro do Espaço, que ajuda em sua propagação ao realizá-la cotidianamente em suas atividades artísticas, pedagógicas e profissionalizantes. Além de referência de bons exemplos para com os frequentadores, foram realizados cursos e palestras sobre o tema ao longo dos anos.

Possuir cursos de primeiros socorros, orientar os socorristas antes das apresentações sobre o que será realizado e onde se posicionar durante as apresentações, dialogar com artistas e estudantes sobre o uso de colchões de segurança, manutenção e instalação dos equipamentos circenses são outras práticas do gestar que podem ser observadas no Espaço PÉ DiReitO.

Essa breve exposição acerca da importância do Espaço em relação à liberdade, à proteção e à segurança que o ambiente confere a artistas, estudantes ou pesquisadores ilustra

113 Karen Sakayo é uma amiga e foi integrante da primeira formação da Trupe de Argonautas como acrobata.

Anos após o acidente atuou como assistente de direção, operadora de som e elenco no espetáculo De Paetês.

como a perspectiva do gestar deve estar atenta e focada em acolher seus frequentadores. Sejam eles artistas, equipe ou público.

Voltando ao tema da confiança, foi vivenciada a experiência de ver alunos nunca mais voltarem para uma turma de circo por se sentirem expostos quando amigos e parentes de outros alunos filmaram e comentaram determinado trecho da aula. Essa sensação de privacidade e proteção foi perdida, pelo simples fato de um trecho da aula ser observado, registrado e divulgado.

Me questiono como essa gestão poderia criar um ambiente acolhedor sem excluir aqueles que acompanham seus frequentadores? Como estar dentro de um mundo que se expõe em redes sociais a todo o momento e que a sensação de privacidade é pessoal e subjetiva, e no qual tal exposição funciona como estratégia de divulgação e marketing do empreendimento?

No Espaço PÉ DiReitO foi criada a perspectiva de que acompanhantes deveriam participar das aulas para se tornarem parte temporária daquele grupo e se sentirem integrantes e sujeitos à exposição de forma equivalente. Para tal, foi necessário disponibilizar peças de roupas de treino em uma sessão do armário utilizado pelos artistas e professores, assim como criar um sistema de pagamento de aulas avulsas ou isenção desse valor para casos específicos.

Foram também disponibilizados equipamentos de iluminação cênica que podem ser utilizados pelos professores para deixar os registros mais extra cotidianos, estimulando que fossem incluídos esses momentos nos planos de aula. Criando assim uma rotina que proteja os frequentadores que não querem aparecer nas fotos e filmagens alheias e diminuindo a quantidade de filmagens em momentos inoportunos da aula.

Dito isso, gostaria de reiterar que as aulas ofertadas no PÉ DiReitO pertencem aos professores e não ao empreendimento. O Espaço oferece a infraestrutura, equipamentos, local, divulgação, recursos pedagógicos e pode ou não oferecer os sistemas de cobranças e a expertise de secretariado.

Os professores são donos e responsáveis pelas suas turmas e o acordo financeiro é geralmente de divisão igual das receitas. Cada professor é um agente que ocupa um espaço e tempo determinado, criando uma cultura e um ambiente naquele Espaço que também é agente. Por este motivo existem choques de cultura, hábitos e comportamentos que precisam ser equacionados constantemente.

Essa relação entre o Espaço e os professores criou questões legais, éticas e dificuldade de comunicação, pois o público pode não distinguir os papéis de cada um destes agentes. Dito isso, todas as ações da gestão poderiam ou não ser implementadas pelos professores de atividades circenses, mas eram pensadas e compartilhadas pelos agentes.

Esse acordo ético, estético e financeiro não é comumente praticado em escolas de artes ou ambientes de cursos na cidade de Brasília, e só é viável economicamente, pois, dentro do escopo de serviço do Espaço PÉ DiReitO, os cursos são uma pequena parte da receita.

Em termos de questões jurídicas essa relação cria áreas nebulosas sobre seguro, competências e atribuições, mas foi a escolha afetiva tomada, pensando em valorizar as capacidades e vocação de cada envolvido e mesmo a sobrevivência financeira do Espaço e dos parceiros.

Para os momentos de ensaios e residências artísticas gostaria de dividir algumas ações que, apesar de simples, foram catalisadoras de momentos importantes nestas trocas estéticas e afetivas.

Todos os professores e grupos artísticos possuem as chaves do Espaço, permitindo que estes possam administrar seu tempo de uso, a manutenção do Espaço para sua atividade ou mesmo de suas vidas pessoais.

Tal prática já era comum no Espaço PÉ DiReitO para pessoas mais íntimas¹¹⁴, mas recordo de um caso no qual minha mãe viu uma pessoa dormindo no banco em frente à porta do Espaço e me mandou uma mensagem preocupada achando se tratar de morador de rua ou bêbado que poderia causar algum tipo de transtorno. Se tratava de Dara Audazi, uma artista do meu grupo, que estava conosco há pouco tempo¹¹⁵. Creio que esteja tratando de um caso de 2016, mas não possuo precisão sobre tal data.

Coberta pelo grande moletom com capuz, não se sabe se por conta do frio, ou como ela dizia, para fugir do assédio no ônibus, estava deitada no banco do Espaço esperando alguém chegar para abrir a porta.

Por morar muito longe e sequer cogitar em chegar atrasada a um compromisso, essa artista apaixonada e dedicada chegava pelo menos uma hora antes do ensaio por conta das restrições de horário do transporte público todos os dias. Tentei encontrar a foto para ilustrar tal história, mas ela desapareceu do aparelho celular, apesar de seguir presente em minha memória.

Ficou óbvio que essa pessoa, mais do que ninguém, precisava ter uma cópia das chaves do Espaço. Ela poderia descansar de forma mais segura e confortável dentro do PÉ DiReitO, evoluir seu treinamento individual nesses momentos, passar um pano no chão antes do ensaio ou mesmo receber os colegas de trabalho com um café recém passado, melhorando assim o humor do grupo e ampliando seus vínculos. O mais importante é deixar claro que ela

114 Da inauguração em 2012 até 2015.

115 O evento ocorreu em 2016 e Dara integrava o grupo a poucos meses.

poderia, e não que ela deveria. Essa forma de pensar visa acolher os colaboradores, usuários, associados ou parceiros e não impor permutas ou gerar demandas e expectativas.

Antes de integrar a Trupe de Argonautas, Dara frequentava as aulas de circo terças e quintas de noite. Ela viria a se tornar professora assistente nas turmas da tarde do professor Thiago Enoque. Além de ensaiar com a Trupe pelas manhãs, Dara treinava acrobacias coletivas antes das aulas vespertinas. Ou seja, frequentava o PÉ DiReitO por longos períodos, em diferentes atividades. Apesar disso, dependia de outras pessoas para acessar o Espaço.

Por conta de uma ação simples como fornecer uma cópia de chave, Dara, o Espaço e a Trupe saíram ganhando. Vislumbra-se que a entrega da chave se trata na verdade da demonstração da confiança da gestão ao permitir acesso irrestrito ao local, assim como da responsabilidade que isso acarreta para tal artista.

Esses pequenos gestos afetivos podem fazer a diferença no desenvolvimento de uma carreira, nas relações de um grupo artístico e na viabilidade de manter um Espaço cultural. Estar atendo às necessidades e realidades dos ocupantes sempre foi um norte para esse empreendimento, mesmo que isso possa gerar dificuldades administrativas e incômodos pessoais.

Importante deixar claro que, apesar da intenção, a gestão ainda assim falha. Como no caso relatado anteriormente, foi uma surpresa quando o Coletivo Instrumento de Ver abriu seu Espaço, ou quando uma parceira de trabalho relatou que diversos colegas do curso de artes cênicas da Universidade de Brasília tiveram experiências negativas no Espaço, se sentindo desconfortáveis ou mesmo incomodados com minha figura ou presença constante. Independentemente dos resultados de minhas ações no âmbito individual, o Espaço e sua gestão sempre buscaram o uso coletivo e a troca respeitosa e afetiva entre artistas, público, mestres e aprendizes.

A intenção de estimular os encontros no Espaço ao não restringir o acesso ao horário exato dos eventos, aulas e ensaios também se mostra uma característica do gestar.

Se tornou comum que alunos dos cursos regulares assistissem a trechos de ensaios, que possíveis contratantes de pautas pudessem ver aulas ou ensaios ocorrendo, ou que artistas e professores dividissem um café, um bate papo, ou colaborassem uns com os outros em horários de treinos livres.

Apesar de se tratar de um local que abriga diversas atividades, o Espaço se restringe a uma única sala.¹¹⁶ Por isso a possibilidade de acesso tende a estimular encontros, parcerias,

116 Entre 2019 e 2023 foi inaugurada a sala Plano B. Uma segunda sala com a mesma metragem do Teatro com aproximadamente 100m², voltada para aulas e ensaios, apesar de terem ocorrido algumas apresentações no local. Por motivos de mudança temporária de país do gestor, a sala foi alugada para como sede para a Usina

respeito mútuo e trocas de saberes. Porém, administrar a quantidade de ações e acolhimentos que o Espaço se propõe a realizar é uma tarefa árdua e demanda jogo de cintura e organização, pois nem todas as atividades querem, precisam ou devem ser partilhadas. Um código criado para manter essa privacidade era manter a porta externa fechada. Se a casa estivesse de portas abertas, as pessoas poderiam entrar. Simples assim. Nenhum segurança ou secretariado era necessário, o contato era direto.

Outra ação do gestar se encontra no compartilhamento de materiais circenses como tecidos acrobáticos, trapézios, malabares, pernas de pau, bola de equilíbrio, liras, mastros, cordas lisas, correntes, trampolim, e os equipamentos pedagógicos como espaldar, plinto piramidal, pesos, caneleiras, colchonetes, tatames, mosquetões, fitas, cordas, polias e colchões de quedas. Todos os materiais que se encontram visíveis ficam à disposição dos usuários, sendo eles equipamentos privativos do Espaço ou de particulares.

3.2 COMPARTILHAMENTO DE MATERIAIS – CORRENTES, MASTROS E OPORTUNIDADES

Os materiais para a instalação e práticas de técnicas circenses acima citados possuem custo elevado de aquisição se considerarmos a realidade econômica dos artistas independentes que passaram pelo Espaço. Soma-se a isso que muitos dos produtos precisam ser substituídos ou passar por manutenção periódica por se tratar de materiais têxteis.

Se fosse necessário que cada professor, ou artista, adquirisse todo o material para ministrar suas aulas, o custo inicial seria muito alto desestimulando o mercado. Assim como dificultaria a pesquisa estética, pois os artistas teriam de investir consideravelmente para testar diferentes técnicas e equipamentos em seus projetos, treinamentos e espetáculos.

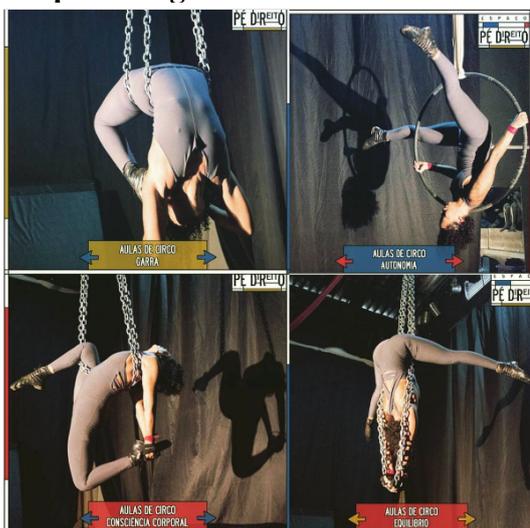
A solução encontrada para amenizar tais dificuldades foi o compartilhamento dos materiais dos grupos residentes e do Espaço para todos os usuários. Ampliando esse acervo posteriormente também com os bens dos professores e artistas solo.

Além do benefício econômico imediato, tal ação de gestar visa sustentabilidade e a criação de vínculos, parcerias, trocas de informação e estímulo a boas práticas de uso e convivência, além de um mercado de aluguel de materiais circenses que começou a ser

explorado. Exemplificando alguns casos desse compartilhamento e suas repercussões, a seguir espera-se demonstrar a coerência de tal proposta.

Em 2015, uma artista solicitou autorização para pendurar uma corrente que seria utilizada como equipamento acrobático aéreo. Por se tratar de equipamento não convencional, provocar facilmente hematomas e dor generalizada, atraía poucos praticantes para a técnica. A corrente era ainda muito pesada, criando uma dificuldade em montar e desmontar cotidianamente. Se tratava de um material de aço que não corria o risco de ser danificada pelo uso coletivo. Ficando então acordado que a corrente seria pendurada de forma fixa para seus treinos pessoais, mas que outros usuários poderiam utilizá-la.

Figura 43: Uso da corrente como material acrobático, Cyntia Carla da Trupe de Argonautas



Fonte: Fotos de divulgação do Espaço Pé DiReitoO <https://www.instagram.com/p/BLwC0BogXIK/>

Figura 44: Uso da corrente como material acrobático – Cyntia Carla em Paradoxo Zumbi, da Trupe de Argonautas



Fonte: Fotos: @sartoryi.

<https://www.instagram.com/p/Ba7XqZqA4LN/>

<https://www.instagram.com/p/B9njUvHFSEU/>

Dessa pesquisa individual da artista Cyntia Carla, algumas alunas da turma de circo da Trupe de Argonautas pediram para experimentar o exótico equipamento gerando interesse coletivo em tal técnica que começou a ser compartilhada. Posteriormente uma destas alunas desenvolveu pesquisa no material e criou seu próprio número artístico.

Figura 45: Mariana Camargo na corrente



Fonte: Mariana Camargo na corrente <https://www.instagram.com/p/BgWsfH6gm4c/>
 Mariana Camargo na corrente <https://www.instagram.com/p/B94cNg4lnrxr8p3oFYgH2f-anm0Vnv12ebxHsk0/>

Figura 46: Mariana Camargo e Pedro Martins na aula de circo da Trupe de Argonautas



Fonte: publicação de redes sociais https://www.instagram.com/p/zgfOwnzCvBBdTU30_kc21S8l-jlpLtxQW2peo0/

É importante para esse relato ressaltar que essa aluna depois se tornou integrante da Trupe Por Um Fio durante o processo da Incubadora de Grupos e parceira do Espaço. Mariana Camargo não somente se profissionalizou como artista, como também se tornou artista,

produtora cultural e colaboradora do PÉ DiReitO. A parceria vem sendo tão grande que Mariana trabalhou como assessora de imprensa no ano II do projeto de Manutenção de Espaços Culturais apoiado pelo FAC e já se apresentou diversas vezes em nosso palco como artista e professora.

Anos se passaram e a cultura do equipamento corrente, dessa técnica específica, se tornou mais acessível. Sendo inclusive proposto o primeiro *workshop* exclusivo de corrente por outra artista e professora do Espaço PÉ DiReitO, anos depois, em 2020.

Figura 47: Workshops de acrobacias

Experimentações em Acrobacia Aérea

5 a 26 /02
SEG / QUA
19:30h

âncora
lira rotativa
correntes
pirâmide

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do DF, edital de manutenção de grupos e espaços 2014.

Realização

FAC
FUNDO DE APOIO À
CULTURA
DO DISTRITO FEDERAL

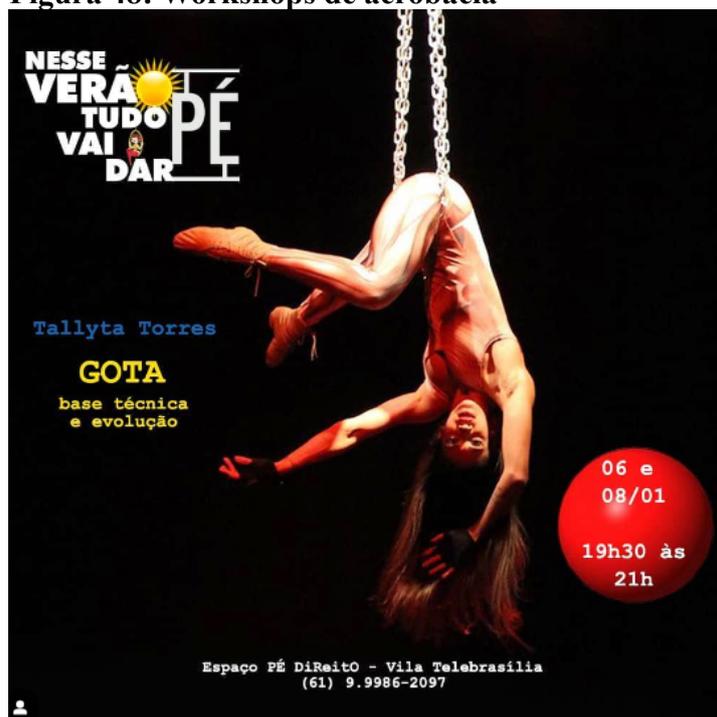
ESPAÇO
PÉ DiREITO

Argonautas
de Trupe

GDF
É tempo de ação.

Fonte: Professora Tallyta Torres na corrente
<https://www.instagram.com/p/B8FZRGBluUb/>

Figura 48: Workshops de acrobacia



Fonte: Professora Tallyta Torres na corrente <https://www.instagram.com/p/B66pi2G107I/>

Para além das correntes, o exemplo do mastro circense também é relevante na história do Espaço PÉ DiReitO. Como citado anteriormente nos relatos de casos, a Trupe de Argonautas começou uma pesquisa em 2007 no equipamento, na qual foram convidados artistas e professores para ministrar a técnica para o grupo e convidados.

O projeto deu origem ao espetáculo O Baile, da Trupe de Argonautas, e constitui parte do desenvolvimento histórico da técnica de mastro circense em Brasília ao unir diferentes artistas, métodos, professores e alunos para trocas regulares.

Já havia praticantes da técnica de forma individual, e sabemos de práticas coletivas de mastro que foram realizadas na Integral Bambu em equipamento distinto do mastro emborrachado, tradicionalmente ensinado em escolas de circo.

Entre as muitas disposições dos bambus, haviam mastros (bambus na posição vertical). Os mastros exigiam do praticante um nível mais elevado de domínio. A transição do corpo em estruturas verticais com o tempo gerou um repertório de movimento considerável. As habilidades desenvolvidas externalizavam certa virtuosidade que foram associadas ao universo circense. Não tardou uma trupe de integrados começava a fazer aparições cênicas à convite, de acrobacias em eventos da cidade. (MARTINS, 2012 p.54).

Figura 49: Uso do bambu



Fonte: Integral bambu <https://www.google.com/imgres?q=Integral%20%20bambu>
 Mastros de bambu na Integral Bambu – MARTINS, 2012.
 Mastros de bambu – Cia Nós no Bambu [Mastro de Bambu Nos no Bambu](#)

O equipamento da Trupe de Argonautas não eram usuais como os mastros de bambu, não eram os estabelecidos mastros emborrachados da técnica de mastro chinês, nem as padronizadas barras de pole dance. Eram tubos de 1 e $\frac{3}{4}$ de polegada de aço carbono, com pintura em zarcão, ou seja, pintura de fundo de acabamento somente. Neste equipamento foram testadas técnicas de mastro circense, pole dance e integral bambu, além de movimentos de dança e experimentações ligadas à temática do espetáculo.

Figura 50: Espetáculo O Baile, mastros



Fonte: O Baile – Mastro de ferro sem borracha https://www.instagram.com/p/Crizjz9NTK_/?img_index=1

Figura 51: Espetáculo O Baile, mastros



Fonte: O Baile – Mastro de ferro liso, sem borracha https://www.instagram.com/p/Crizjz9NTK_/?img_index=4

A demanda por um Espaço adequado de criação e treino, principalmente para uma técnica em que a temperatura e umidade criam dificuldades ainda mais extremas, associada ao fato dos integrantes terem expresso que não queriam se responsabilizar por gestão e zeladoria

de uma sede, fez com que esse autor fizesse a escolha de trilhar tal caminho de forma solitária, mas com demandas, referências e parceiros.

O Baile foi o primeiro espetáculo circense apresentado no Espaço PÉ DiReitO.¹¹⁷

Figura 52: Espetáculo O Baile, 2013



Fonte: <https://www.facebook.com/trupe.argonautas>

117 O primeiro espetáculo artístico foi Mobamba, da Cia Márcia Duarte, apresentado na figura 26.

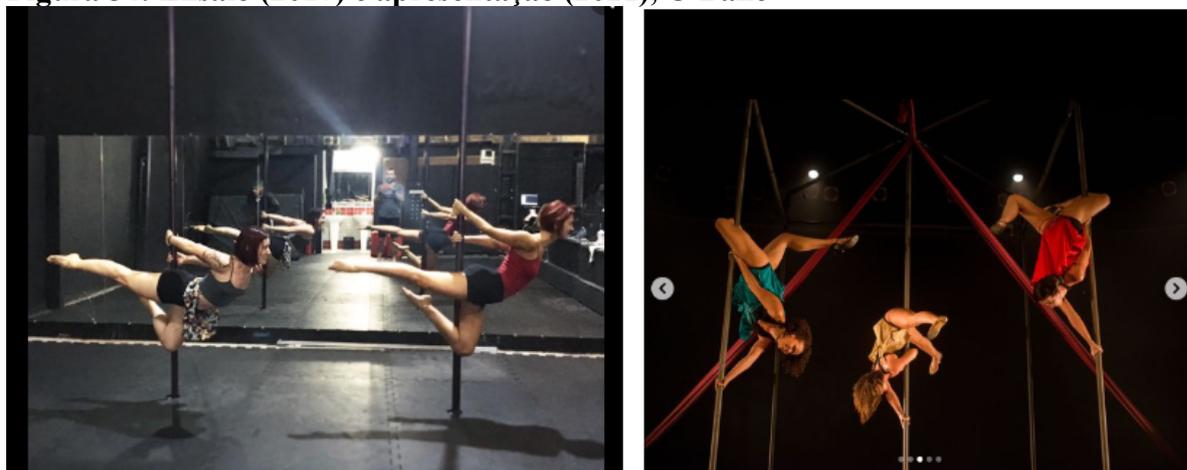
Figura 53: Espetáculo O Baile, 2013



Fonte: <https://www.facebook.com/trupe.argonautas>

O projeto foi retomado inúmeras vezes e em diferentes épocas, com formatos e elencos distintos.

Figura 54: Ensaio (2017) e apresentação (2021), O Baile



Fonte: <https://www.facebook.com/trupe.argonautas>

Figura 55: Ensaio (2022) e apresentação (2021), O Baile



Fonte: https://www.instagram.com/p/Crizjz9NTK_/?img_index=3

Em 2013, outros formatos de mastro foram introduzidos nas aulas de circo da Trupe de Argonautas por conta do interesse pessoal de artistas e alunos. O Espaço PÉ DiReitO passa a ser o único local com aulas regulares que incluem a técnica, mesmo que em nível iniciante.

Anos se passam, os mastros são montados e desmontados diversas vezes, pois ocupam uma área considerável e inviabilizam as apresentações artísticas realizadas no Espaço PÉ DiReitO. Até que, em 2019, é ofertada uma oficina específica de mastro circense.

Figura 56: Oficina de mastro circense



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B5ImIYUID6x/>
https://www.instagram.com/p/B4_EKlcFWHz/

Por conta da oficina e do retorno dos ensaios do espetáculo O Baile, são instalados diversos equipamentos no Espaço. Agora em formatos diferentes do multimastro, que contava com mastros de metal liso não emborrachado.

São disponibilizados equipamentos emborrachados e lisos, com texturas diferenciadas. O Espaço passa a oferecer então a primeira aula¹¹⁸ regular exclusiva da modalidade em Brasília que, apesar do sucesso do *workshop*, não perdura por falta de alunos pagantes.

Após o encerramento das aulas, um pequeno grupo se reúne para pesquisar o aparelho de forma coletiva, informal e espontânea, ou seja, com a cara do circo.

Entre eles Daniel Lacourt e Vini Martins do Coletivo Instrumento de Ver, que já possuíam maior experiência na técnica, Dara Audazi, Súlian Princivalli, Thiago Enoque, Cyntia Carla e Pedro Martins da Trupe de Argonautas, assim como Jackson Prado, Mateus Metal, Nikolas Campos e diversos artistas que por ali passaram. Tallyta Torres e outras circenses que possuíam grande técnica de pole dance também somaram forças nestes encontros.

Uma dupla que precisa ser citada são Diana Block e Edgar Ramos que, além de ofertar *workshops* da técnica quando visitavam a cidade, foram responsáveis por emborrachar os primeiros mastros do Espaço PÉ DiRetO.

O “treininho de mastro”, como ficou conhecido, abriu as portas para que diversos artistas utilizassem o Espaço de forma gratuita e espontânea para treinar livremente o mastro chinês e outras técnicas. Tornando-se um momento de encontros e trocas preciosas entre artistas da cidade.

Foram realizados treinos coletivos, compartilhadas técnicas, experimentações de vestimentas adequadas, confecção, manutenção e fabricação de mastros circenses e a criação de uma cultura acerca do equipamento. Essa experiência com o mastro circense foi inicialmente demandada pelo Multimastro da Trupe, posteriormente pelos projetos do espetáculo O Baile e incentivada e estimulada pelo artista Daniel Lacourt.

A atividade serviu, inclusive, para conectar artistas de outras cidades que foram acolhidos pelo Espaço PÉ DiRetO para sediar seus trabalhos, como foi o caso de Aisha Brito. Com formação em mastro em escola internacional de circo, a campeã de pole dance aterrissou em Brasília e veio compartilhar sua experiência com os artistas da cidade. Após encontros e aulas, Aisha apresentou seu espetáculo no Espaço, no qual criei a iluminação cênica. No ano de 2023 a artista se tornou sócia no empreendimento Galpoa Ateliê Circense.

118 No passado já haviam sido realizados *workshops* em Brasília e as aulas de Daniel Lacourt no Galpão Instrumento de Ver também disponibilizavam um mastro circense, apesar de não haver grande procura.

Figura 57: Aisha Brito, campeã de pole dance



Fonte: <https://www.instagram.com/aishabritto/?g=5>

Outro caso que gostaria de expor trata da disponibilização de materiais como máquina de fumaça, objetos de espetáculos e refletores de iluminação cênica para os artistas e professores do Espaço. Trarei como exemplo um ensaio fotográfico do grupo Super Senpai.

Esse grupo, que pratica tricking e técnicas acrobáticas, possui histórico de criar fotografias e vídeos incríveis de seus treinos para divulgar seu trabalho.¹¹⁹ Durante o período de tempo em que foram sediados¹²⁰ no Espaço PÉ DiReitO, aproveitaram o cenário de um ensaio fotográfico de outro grupo sediado e um refletor do Espaço e criaram o belíssimo material a seguir.

119 Material pode ser acessado em: <https://www.instagram.com/gruposupersenpai/> e <https://www.instagram.com/fotovideoemovimento/>

120 Entre setembro de 2018 a dezembro de 2020, o Super Senpai foi parceiro do Espaço. Participando da Incubadora de Grupos em 2019, depois foi convidado como grupo residente e também ministrando aulas de acrobacia na sala Plano B.

Figura 58: Super Senpai

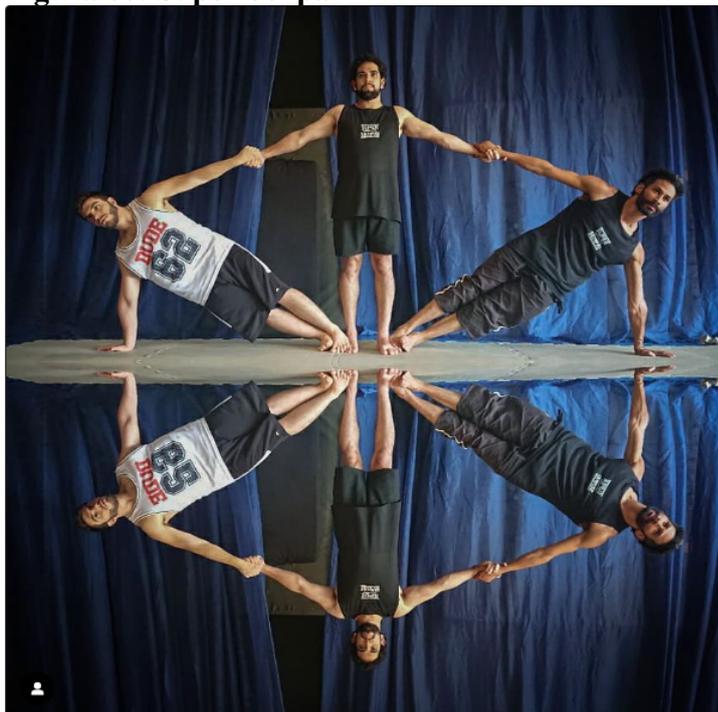


Fonte: Acervo do grupo, <https://www.instagram.com/gruposupersenpai/>

Figura 59: Super Senpai



Fonte: Acervo do grupo, <https://www.instagram.com/gruposupersenpai/>

Figura 60: Super Senpai

Fonte: Acervo do grupo, <https://www.instagram.com/gruposupersenpai/>

Figura 61: Super Senpai

Fonte: Acervo do grupo, <https://www.instagram.com/gruposupersenpai/>

O compartilhamento de equipamentos, materiais, assim como a disponibilidade e tratativa de estimular a aquisição e sessão de bens e conhecimentos para outros usuários, são estratégias dessa equipe gestora para viabilizar não somente um rider abrangente, mas uma cultura circense de trocas e parcerias para viabilidade e sobrevivência do fazer artístico.

Assim como a prática de encontros do “treininho de mastro” proporcionou o acolhimento de artistas profissionais e professores que passaram a possuir as chaves do

Espaço para se organizarem coletivamente, treinar e trocar, evoluindo individualmente em um ambiente compartilhado, resgatando assim uma tradição circense defendida nesta dissertação.

3.3 AMBIENTE COMPARTILHADO E SEGURANÇA REDOBRADA

O que seria esse ambiente compartilhado? Um espaço utilizado por agentes culturais e artísticos que propicie trocas de saberes por meio da retroalimentação de demandas, necessidades, informações, acesso à estrutura e bens materiais e imateriais, muitas vezes inviáveis de serem adquiridos individualmente por questões econômicas, logísticas, técnicas, ou de conhecimento, com o intuito de potencializar as produções artísticas realizadas naquele local. Na perspectiva desta dissertação, um ambiente compartilhado seria,

[...] como um oásis em que artistas param, se abastecem, encontram outros viajantes, convivem e seguem seus caminhos, alterando aquele local e as pessoas que ali estão. Um ambiente que atende as necessidades dos viajantes, onde se trocam informações, suprimentos, sonhos e planos. No qual se compartilham a estrutura, os bens materiais e imateriais, muitas vezes inviáveis de serem adquiridos individualmente, mas que se tornam viáveis numa perspectiva colaborativa. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.15).

Ao refletir sobre as necessidades dos viajantes citadas acima, estão sendo tratadas as demandas de artistas da cena e dos bastidores, técnicos, público, professores e alunos que ocuparão tal ambiente. Algumas destas demandas são coletivas e recorrentes e por tal motivo podem ser resolvidas na elaboração do Espaço quando se sabe quem irá utilizá-lo. Desde a utilização de sistemas de ancoragem conhecidos como pontos móveis¹²¹, a armários e depósitos para os equipamentos circenses de cada artista.

Uma forma de se antecipar na resolução de tais questões depende da previsão de quem vai utilizar o espaço, como fazendo o quê. E para responder essas perguntas tomaremos emprestados os termos “programa de necessidades”, utilizado na arquitetura e “missão de uma empresa”, empregada no empreendedorismo, para enaltecer as relações entre quem faz, o que faz, como faz, para quem faz e onde se faz.

O programa de necessidades seria a etapa do processo que orienta os profissionais da arquitetura nos planejamentos e projetos de construção acerca de elementos imprescindíveis para determinada obra. Sendo utilizado, inclusive, na elaboração de termos de referência para

¹²¹ Estrutura que será utilizada para instalar os equipamentos circenses sem a necessidade de acesso por escada ou corda. O ponto de ancoragem sobe e desce pelo uso de cordas e roldanas e agiliza as montagens de equipamentos e reduz risco de quedas. Tal estrutura deve ser pensada, calculada e instalada por profissionais.

licitações, premiações, contratações e influenciar decisões de cunho urbanístico, econômico, cultural e político.

Já o termo missão, citado ao longo do texto, relaciona a empresa com seu produto, agentes e público-alvo. O SEBRAE¹²² indica que uma boa definição de missão deve esclarecer o benefício gerado pela empresa para o seu público-alvo. Em outras palavras, uma empresa deve existir não para produzir o produto ou prestar o serviço que consta em seu contrato ou estatuto social, mas para levar o benefício do produto ou serviço ao seu público-alvo. Uma boa definição de missão também deve ser inspiradora e desafiadora, para que haja o engajamento de seus colaboradores e parceiros, comprometidos em levar um benefício cada vez melhor para um público-alvo cada vez maior.

Ao correlacionar os termos acima citados faremos um paralelo com a noção de habitar, emprestada da antropologia ecológica de Ingold (2013), no qual o ambiente é dimensionado como elemento simbólico, ativo, permeável, que dialoga com os organismos que ali atuam. O local, seus ocupantes e seus observadores afetam-se mutuamente.

O Espaço PÉ DiReitO é um local, um Espaço, que vêm sendo atravessado por diferentes agentes, mas não deixa de ser uma criação humana, própria, subjetiva, repleta de idiosincrasias e de necessidades pessoais, contaminada e polinizada por outras pessoas que ali produziram, ensinaram, criaram e se apresentaram. Utilizando uma analogia de Ingold, o Espaço pode ser visto como uma linha, que faz parte de uma malha, e de um ambiente. Ou seja, é parte ativa e está intrinsecamente interligado a outras estruturas maiores que o afetam e por ele são afetadas.

E como o ambiente de Ingold, prefiro pensar no Espaço PÉ DiReitO não somente como resultado das construções coletivas que ali se realizam, mas também como um agente, como parte integrante que também influencia, cria tecidos e faz parte desta malha. Ele também é aranha, teia, armadilha, casa. Um ambiente que retroalimenta quem por ali passa e é, por estas pessoas, retroalimentado.

Diferente das redes de comunicação,¹²³ por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente. (INGOLD, 2008, p.210-211).

Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo [...] (INGOLD, 2012, p.40).

122 Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas”, e tem o objetivo fomentar o empreendedorismo no Brasil auxiliando as pequenas empresas e microempreendedores individuais.

123 No original, network

Para facilitar a compreensão desta imagem, Ingold explana sobre a origem do termo malha e sua apropriação sobre ela, dando foco na ação e não no sujeito ou substantivo.

[...] Tomei o termo “malha” de empréstimo da filosofia de Henri Lefebvre. Há algo em comum, Lefebvre (1991) nota, entre o modo como as palavras são inscritas numa página de texto e o modo como os movimentos e ritmos da atividade humana e não humana são registrados no espaço vivido. Mas isso apenas se pensarmos a escrita não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas – não como texto, mas como textura. (INGOLD, 2012, p.39).

O pesquisador Thiago Mota Cardoso ajuda a elucidar as imagens de textura e malha, utilizadas por Ingold acima citadas e que serão úteis para a nossa compreensão de ambiente apresentadas no capítulo III.

A textura do mundo, onde a vida se dá nos movimentos e caminhadas, se estruturaria não como natureza objetiva, nem mesmo como uma rede (uma network) ou uma assembleia, mas como uma malha relacional (meshwork) fruto da correspondência entre os movimentos das linhas de vida ao longo dos caminhos por quais andam e se transformam [...] (CARDOSO, 2016, p.244).¹²⁴

Cardoso resume o artigo¹²⁵ de Ingold (2015) escrevendo: “os seres humanos produzem-se a si mesmos e uns aos outros num campo relacional, estabelecendo através de suas ações, as condições para seu crescimento e desenvolvimento”. (CARDOSO, 2016, p.243).

O compartilhamento de equipamentos, assim como dos dispositivos de ancoragem e segurança propiciam perspectivas únicas ao ambiente circense. Se por um lado existem mais profissionais com conhecimento para atestar a confiabilidade dos sistemas utilizados e testar novas possibilidades artísticas, também existe uma cobrança para que estes deem exemplos positivos no uso e checagem de tais materiais.

Percebo que os usuários tendem a não gostar de cobranças acerca de tal organização e das boas práticas, primordiais para o uso coletivo de Espaços ou materiais. Portanto é necessário que a gestão se encarregue de promover encontros, informações e supervisione o uso. Inclusive divulgando ou premiando boas práticas no que tange o uso e o armazenamento dos equipamentos e materiais de circo e segurança.

Uma vez que os custos são altos para aquisição e manutenção de materiais para compor um ambiente que acolha práticas aéreas circenses, atitudes simples como movimentar e acomodar os colchões de segurança podem ser responsáveis pela economia de dezenas de milhares de reais. Saber fazer e desfazer nós nas cordas pode ser o diferencial entre um

124 <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/8738>

125 Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015.

sistema eficiente para suportar práticas circenses ou para ruir com toda a segurança desta estrutura.

Se por um lado um ambiente compartilhado seguro é responsabilidade de todos, e isso permita que os artistas possam ousar cada vez mais, ser o responsável legal por esta estrutura e manter os usuários atentos e conectados às regras de segurança e convivência é um exercício diário que gera conflitos. Para diminuir os atritos relacionados a tal questão foi necessário promover aulas gratuitas com profissionais renomados de montagem e segurança nas práticas circenses, assim como revisar diariamente as estruturas e equipamentos e corrigi-los pessoalmente sem cobranças demasiadas.

Para além do uso compartilhado de equipamentos circenses cabe destacar novamente a este estudo um ponto de convergência entre os grupos sediados no Espaço PÉ DiReitO, constatado pela gestão na relação com as sonoridades das obras e do ambiente.

3.4 SONORIDADES E OUTRAS PERSPECTIVAS COMUNS

Como observado previamente havia um padrão entre os grupos Trupe de Argonautas, Coletivo Instrumento de Ver e Trupe Por um Fio no que tange às questões ligadas à produção e recepção sonora de suas obras, ou seja, com as sonoridades da cena.

Sonoridades, do latim *sonoritas.atis*, condiz a qualidade daquilo que é sonoro, do que produz sons, sendo como tal, passível de ser ouvido. Desta feita, as sonoridades da cena relacionam-se a todo som, advindo de qualquer fonte sonora que pode ser apreendido pelas pessoas presentes no espaço performance. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.10).

Os elementos comuns podem ser observados na utilização de voz falada por solilóquios, diálogos e textos em off, sejam de textos autorais ou escritos previamente por dramaturgos, de forma acústica ou amplificada, assim como a utilização de música mecânica e acústica, autoral ou não, pelos próprios intérpretes, e também a utilização dos sons incidentais produzidos por esses corpos em relação aos equipamentos circenses utilizados, a outros corpos e com ambiente, por exemplo no piso, ou nas paredes.

Assim como o reconhecimento e utilização dos sons advindos da técnica em cena, da contra regragem e até dos bastidores, seja para realização de ações de cena como subir um

equipamento, ou efetuar a troca da iluminação, até a direção dos intérpretes ou a realização de comentários que realçam os pensamentos dos artistas em cena.

Como tratado anteriormente, foi colocada uma diferença entre as ações de treinar, ensaiar e criar artisticamente no universo circense. O som é um dos elementos que viabiliza ou inviabiliza essa coletividade, uma vez que o treino tende a não sofrer interferências quando realizado em ambiente compartilhado, já a criação e o ensaio, sim.

Para possibilitar o uso dos instrumentos musicais e texto falado ao vivo, ou os sons gravados nas obras trabalhadas pelos grupos, ou seja, para acolher as demandas de sonoridade nas cenas¹²⁶, era necessário planejamento, privacidade e equipamentos específicos. Elementos esses que foram mediados pelo Espaço e por sua gestão.

O arquiteto Neufert defende que o objetivo acústico fundamental de um Espaço cênico é que a inteligibilidade da palavra seja excelente em todos os pontos de emissão e recepção,

[...] a boa audibilidade é uma das condições principais à que deve satisfazer todo local destinado a concertos, conferências, representações teatrais, etc. Conseguir-o quando, em qualquer ponto do local, ouve-se sem alteração o som produzido noutro ponto determinado (Neufert, 1976, p.87).

Apesar dos investimentos e tratativas para melhorar a acústica do Espaço PÉ DiReitO, este é um Espaço alternativo com limitação orçamentária. Por esse motivo ainda é possível ouvir sons de carros nas ruas, de cachorros latindo, de músicas externas, de eventos religiosos amplificados, do funcionamento da marcenaria ao lado e de conversas provenientes dos vizinhos.

Em um espaço cênico planejado não se espera ouvir nada para além dos sons produzidos lá dentro. Possuindo uma acústica pautada em valorizar cada sussurro dito na área de atuação, amplificar cada som intencional da obra e minimizar qualquer som indesejável. Mas, em se tratando de um espaço alternativo, esses ruídos possivelmente estarão presentes na obra e, mesmo aquilo que convencionamos como silêncio, será composto por sons provenientes de ventoinhas dos refletores de Led, do sistema de ar-condicionado, dos racks de iluminação, além de uma gama de sons advindos de fora do ambiente. (MARTINS & LIGNELLI, 2022 p.10).

Como seria possível, então, que esses três grupos circenses, que pautam em suas escolhas estéticas essa acuidade sonora, se sintam contemplados pelo Espaço PÉ DiReitO?

Em primeiro lugar pela relação com a equipe gestora do Espaço que valoriza as necessidades dos trabalhos artísticos em relação à estética, técnica, equipamentos, instrumentos e espacialização do som. A gestão se coloca atenta a não somente sanar questões técnicas, mas se envolver afetiva e esteticamente com os artistas.

126 Cenas, números circenses ou espetáculos.

Este profissional se desdobra em diferentes funções para viabilizar que as obras sejam ali performadas da forma mais aproximada tal qual foram idealizadas. Você pode percebê-lo de maneiras distintas; seja como alguém cuidadoso e prestativo que está realmente interessado em viabilizar sua circulação da melhor forma possível, respeitando cada escolha estética prévia e propondo pequenas soluções pautadas em experiências anteriores, como pode também se sentir sufocado e acuado pela quantidade de questões levantadas e possíveis soluções apresentadas advindas de alguém que não conhece seu trabalho e que está ultrapassando o limite esperado, ou até mesmo ético, de um prestador de serviço. (MARTINS & LIGNELLI, 2022 p.14).

Apesar de enaltecer o conhecimento acerca de pesquisa artística e o respeito pelas escolhas estéticas, havia também uma curiosidade da gestão em apreender elementos técnicos da arquitetura para emular princípios específicos da construção de Espaços cênicos. Essa demanda se apresenta como ação prévia ao acolhimento dos artistas e suas obras e afeta todos que virão a frequentar o ambiente.

Para emular a qualidade acústica proposta para edificações teatrais e seus desdobramentos foram realizadas no Espaço PÉ DiReitO as seguintes adaptações quanto a:

1) Proximidade das fontes ruidosas: foi necessário substituir os dois ventiladores, localizados atrás da plateia, por sistemas de ar-condicionado do tipo inverter¹²⁷ que produzissem baixo ruído. Somado a isso, as condensadoras dos equipamentos foram instaladas a aproximadamente 4 m de altura, uma vez que não era viável isolar os aparelhos em outro cômodo por falta de local para a troca de ar.

2) Materiais de isolamento: os ruídos causados pelas telhas de fibrocimento¹²⁸ produziam um som de estalar ao dilatar e contrair por variações de temperatura, e causavam um ruído desproporcionalmente alto ao receberem gotas de chuva. Estas dificuldades foram sanadas utilizando uma cobertura de sombrite¹²⁹ instalada 20 cm acima das telhas e apoiadas sobre fios de arame esticado acima de toda a área do telhado. Assim a chuva não cai diretamente sobre a telha que reverbera o som, e a variação de temperatura fica menor evitando a dilatação e contração exacerbadas. Esta solução é financeiramente mais viável do que a substituição de todas as telhas por peças com isolamento termoacústico. Essa experiência foi reproduzida posteriormente no Teatro Goldoni, espaço independente da cidade de Brasília,

127 No ar-condicionado tradicional, os motores trabalham sempre com a mesma rotação e não existem sensores de temperatura. No tipo inverter, a velocidade varia de forma a se ajustar à necessidade de refrigeração exigida no ambiente, evitando toda a velocidade dos motores que o tradicional exige. Isso faz com que ele precise consumir menos eletricidade. Essa capacidade de variar a rotação é feita pelo inversor de frequência que dá nome aos aparelhos. Estes modelos são mais eficientes, mantêm a temperatura fria constante no ambiente e geram menos ruído.

128 A telha de fibrocimento é composta por fibras sintéticas e cimento. Trata-se de um dos tipos de cobertura mais usados em construções no Brasil pelo fácil manuseio e baixo custo. Nos últimos anos, o uso da telha de fibrocimento trouxe muitas dúvidas em razão da presença do amianto, substância proibida no Brasil por ser considerada cancerígena.

129 As telas de sombreamento (sombrite) têm como função principal a proteção das plantas contra o sol. Porém, as diversas opções em fios e porcentagem de filtragem, possibilitam seu uso em construção civil e estacionamentos. A classificação do sombrite é dada em porcentagem e se refere à quantidade de proteção da luz.

localizado na Asa Sul, após consultoria com o gestor do Espaço PÉ DiReitO. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.22-23).

Concomitantemente a essas ações, foi construída uma plateia em desnível, utilizados diferentes materiais como madeira, tecido e gesso nas estruturas de parede e palco, e instaladas cortinas de tecido que vão do chão ao teto para evitar reverberações sonoras indesejadas. As caixas de som foram posicionadas ao redor de todo o Espaço para garantir que a ampliação da fonte sonora fosse um recurso que não criasse distanciamento entre emissor e receptor, e que garantisse também que os vizinhos não fossem incomodados por volume exacerbado.

A partir da legítima preocupação com as sonoridades da cena, pretendeu-se viabilizar um rider técnico, diverso, e de qualidade que não somente atenda a demandas imediatas, mas estimule o desenvolvimento artístico através da aquisição e uso compartilhado de equipamentos de som, como se fez com os equipamentos circenses apontados anteriormente.

A compra de caixas de som amplificadas, mesas de som com efeitos, microfones com e sem fio, kit de percussão de bateria eletrônica e instrumentos musicais foi pensada não somente nos trabalhos já realizados pelos grupos, mas para caminhos estéticos apontados por estes que ainda viriam a ser testados.

Reiterando a realidade dos espaços cênicos alternativos, que lidam cotidianamente com a escassez de pessoal e de recursos, são levantadas algumas sugestões de ações tomadas no Espaço PÉ DiReitO.

Uma estratégia que vem surtindo efeito para viabilizar riders técnicos mais amplos e complexos foi a implementação de estruturas colaborativas, nas quais grupos residentes e o espaço adquirem equipamentos e os colocam à disposição para uso coletivo. Essa ação foi idealizada pela gestão do PÉ DiReitO em 2015, visando um ambiente compartilhado. Ambiente no sentido de ações, reações e relações entre espaço e frequentadores se afetarem mutuamente e gerarem novas trocas e possibilidades. (MARTINS & LIGNELLI, 2022 p.14)

Os equipamentos de áudio não só foram adquiridos, como coletivizados para o uso de artistas que ocupassem o Espaço. Para tornar mais prática essa escrita deixo a descrição desse material que compõe o rider do PÉ DiReitO:

- 3 microfones Behringer XM1800S;
- 1 microfone Shure Sm58;
- 2 microfones Shure SM 48S;
- 2 microfones de percussão Piezo;
- 1 microfone de lapela (sem marca);
- 2 microfones direcionais Yoga;
- 1 Microfone sem fio Shure SLX24 Beta SM58;
- 1 Microfone sem fio Shure SLX24 Beta SM58 e P31 Dual;

- 1 Mesa De Som 12 Canais Behringer Bivolt Qx1204usb;
- 1 Mesa De Som 12 Canais Behringer Xenix 1204;
- 1 Mesa de som ciclotron Wattson MXS 6 II;
- 1 Mesa Mackie Cr1604-vlz 16 Canais;
- 1 amplificador Marca Machine modelo WVox Series A2000 600w;
- 2 Caixas De Som 12 Wgk Passivas Trapezoidais;
- 2 Caixas de som Behringer Eurolive ativas de 15 pol 550w;
- 2 Caixas de som ativas DBR 10 Yamaha;
- 1 subwoofer ativo DXS 12 Yamaha;
- 1 bateria eletrônica Roland modelo TF1 K;
- Cabos de áudio diversos.

Para além dos equipamentos de áudio, foram adquiridos dois projetores Benq mw821st grande angular, para serem utilizados nas pesquisas e obras dos grupos que também desenvolvem propostas audiovisuais e projeções em seus espetáculos.

Rider de som e equipamentos circenses foram adquiridos, disponibilizados e coletivizados, assim como colchões e materiais de segurança. Armários e áreas para depósito dos materiais dos grupos também eram necessidades coletivas.

3.5 EQUIPAMENTOS E ESPAÇOS COMPARTILHADOS (RIDER)

Na aquisição de equipamentos básicos para instalação de aparelhos circenses chamados de aéreos,¹³⁰ ou seja, que permitem que acrobatas trabalhem suspensos, são necessários um conjunto de materiais que possuem alto custo para sua aquisição. Por exemplo, um mosquetão¹³¹ de rapel, ou, elemento de ligação, nacional, custa aproximadamente R\$ 25,00 nos modelos mais simples, podendo ultrapassar R\$ 200,00 se forem de marcas importadas de renome, que realmente são certificadas em diversas normas e regulamentações internacionais.¹³²

130 Trapézio estático, lira, tecidos acrobáticos, cordas, fitas, faixas etc.

131 Elo metálico, geralmente de alumínio ou aço, com um batente com mola que permite a conexão com cordas, outros mosquetões ou equipamentos.

132 O mosquetão oval alumínio, tripla trava automática da Petzl possui certificações internacionais extremamente rigorosas como CE, EN, EN 362, EN 12275, UIAA. Já o modelo nacional de Aço Oval com Fechamento em Rosca 5101 da Camper, atende somente às Normas ABNT/NBR 15837 – 2020;

Os equipamentos específicos para técnicas aéreas como um trapézio nacional custa em torno de R\$ 700,00. Uma lira circense, entre R\$ 350,00 e R\$ 550,00. Um colchão apropriado para recepção de quedas custa em torno de R\$ 5.000,00. Um piso emborrachado para acrobacias básicas feito com 80 m² de tatame de EVA de 2 mm de espessura custa aproximadamente R\$ 2.500,00.¹³³

Os valores citados permitem o vislumbre de custos elevados para a implementação de um local que acolha as atividades circenses nas modalidades aéreas. Isto permite afirmar que a aquisição compartilhada seria uma opção mais viável a fim de garantir a prática de tais técnicas, se forem observados apenas os aspectos econômicos.

Compor um rider para espaços de performance cênica circense que abarque treinos, pesquisa, ensino, apresentações e ensaios envolve lidar com dimensões, conforto acústico, infraestrutura e equipamentos disponíveis. Fatores que podem alterar a emissão, recepção e sentido das obras criadas e ali apresentadas. Essas provocações surgiram de pontos comuns levantados nesta pesquisa.

Para executar tal plano foi necessário reinvestir quase que integralmente os recursos gerados no empreendimento ao longo de 6 anos e aproveitar oportunidades de mercado ou de políticas públicas para equipar o Espaço PÉ DiReito com equipamentos de sonorização e iluminação cênica. Uma estratégia necessária foi a aquisição de refletores¹³⁴ como fresnéis, PCs, PAR 64 e elipsoidais usados.

Através de sites de compras como OLX e Mercado Livre foram encontrados produtos oriundos de leilão com preços reduzidos. Se fizeram necessárias viagens a outros estados para retirar esses materiais e demandados conhecimentos técnicos para que essa gestão não apenas adquirisse, mas reformasse tais materiais. O conhecimento e as experiências prévias deste profissional permitiram reduzir os custos e viabilizar uma quantidade bastante significativa de equipamentos disponíveis em um Espaço privado que, à época, não possuía recursos. A parceria com a Trupe de Argonautas também complementou esse rider de luz disponibilizado para os usuários do Espaço.

Em 2022, parte do acervo de iluminação cênica foi emprestado para o Espaço alternativo Casa dos 4, como forma de firmar parceria e reconhecimento pelo trabalho artístico realizado. Existe um projeto pessoal de criar um acervo de iluminação e sonorização coletiva para grupos e Espaços independentes, que está em processo de incubação.

133 Os valores citados foram pesquisados no site de compras Mercado Livre, em dezembro de 2022.

134 Para maiores esclarecimentos sugerimos a leitura de https://equipashow.com.br/ver2/iluminacao-iv-tipos-de-refletores-e-spots-e-suas-funcoes-em-iluminacao-cenica/#google_vignette

3.6 NEGÓCIO? CUSTOS, GANHOS E VULNERABILIDADES

Nesta etapa serão abordadas experiências com editais e políticas públicas do DF relevantes para a criação e manutenção de espaços cênicos alternativos em Brasília e retomar temas apresentados no capítulo III. Serão reveladas perspectivas econômicas e decisões que afetam essas perspectivas durante elaboração e gestão do empreendimento.

Para viabilizar a existência do Espaço PÉ DiReitO foi criado um modelo de negócios que possuía como principal cliente os agentes culturais contemplados nos editais do FAC.¹³⁵ Os serviços incluíam pautas para ensaios, apresentações e a oferta de um Espaço estruturado para acolher cursos e oficinas artísticas na Vila Telebrasil. Na época da implementação ainda não existia um edital ou lei específica para manutenção de Espaços Culturais.

O primeiro edital focado em tal ação foi lançado em 2014, com seus recursos liberados em 2015. O Edital de Manutenção e Implementação de Espaços Culturais foi proposto no FAC, gerido à época por Leonardo Hernandes.

Anos depois tivemos a criação da Lei Paulo Gustavo na tentativa de amenizar os impactos da pandemia de COVID-19 na economia da cultura. Foram criados 2 aportes financeiros em formato de prêmio. O primeiro, ainda em 2022, no valor de R\$ 10.000,00.¹³⁶ E um segundo aporte de R\$ 20.000,00, em 2024, somente para organizações sem fins lucrativos, excluindo assim a quase totalidade dos Espaços alternativos do DF voltados para apresentações de artes cênicas.

A Funarte já realizou premiações para Espaços culturais, viabilizando verba para aquisição de lonas de circo, equipamento de iluminação ou de segurança. Em 2023 foi lançado o edital para ações continuadas com uma linha especial para Espaços culturais com montantes de R\$ 100 mil, R\$ 300 mil e R\$ 500 mil para ações durante um ano de execução, e que pode ser acessada em <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/programa-funarte-de-apoio-a-acoes-continuadas-2023-2013-espacos-artisticos/acoes-continuadas-guia-de-leitura-simplificada-6.pdf>. O edital trata de

Apoio a projetos de plano anual para espaços artísticos que desenvolvam ações há, no mínimo, três anos consecutivos. Estamos falando de espaços como arenas,

135 Fundo de Apoio à Cultura – citado anteriormente.

136 Valores referentes à premiação ofertada na cidade de Brasília.

ateliês, casas de espetáculos, casas de shows, galerias, galpões, lonas, teatros ou similares, que possuam a infraestrutura logística e técnica necessária à realização de apresentações de espetáculos, shows, exposições e ações semelhantes. Além de atividades de programação artística, os projetos podem contemplar, entre outras ações: manutenção e aquisição de equipamentos; projetos pedagógicos, visitas guiadas e atividades de formação e mediação de público; pesquisa, memória, reflexão, mapeamento ou organização do segmento ou território de atuação; comunicação e divulgação; pagamento de despesas de funcionamento como aluguel, água, luz, telefone e internet; despesas com protocolos sanitários de saúde e de promoção de acessibilidade e inclusão; atividades de formação e qualificação de equipe. (FUNARTE, 2023).

Esclareço que, apesar de existirem montantes consideráveis em editais voltados para a manutenção de Espaços Culturais na cidade de Brasília no momento, tanto a concorrência quanto decisões políticas sobre cotas, localização e valores pode dificultar ou inviabilizar seu acesso. A escolha dessa gestão foi de não depender financeiramente desses recursos e aproveitar tais oportunidades para ampliar o alcance de público e equipar o empreendimento quando fosse viável o acesso a essas verbas.

Se, por um lado, existe uma verba pública, editalizada e republicana que apoia realizações artísticas, por outro, os valores de ingresso deixaram de ser relevantes para as produções e Espaços culturais, uma vez que são limitadas por esses mesmos editais em valores muito abaixo da realidade de mercado. Tais valores acabam por se tornar referência na cidade e a economia enfraquece. Em uma entrevista publicada em 2017, a cenógrafa Maria Carmem¹³⁷ e a diretora Luciana Martuchelli,¹³⁸ ambas gestoras de teatros, refletem sobre essa questão econômica.

Para Maria Carmem, a arte é processo. O trabalho contínuo dos profissionais do setor não pode parar. Entretanto, com a crise econômica pela qual passa o país e também o Distrito Federal, as bilheterias não têm sido suficientes para pagar as despesas fixas, nem as de cada espetáculo. Luciana Martuchelli reforça que “a arte tem que ser independente, mas há uma cultura de que teatro não é algo para ser vendido”.

Ambas destacam de que “em Brasília a cultura ferve” e que os preços praticados não custeiam a manutenção dos espaços. Tanto Maria Carmem como Luciana já usaram verba própria para conseguir levar ao público o trabalho. Elas não esperam apoio de governo para melhorias do lugar porque até mesmo os teatros públicos estão fechados, “com obras lentas e caras”.¹³⁹

Outra questão importante é relativa a entidades como o SESC¹⁴⁰ ou à Secretaria de Cultura do DF que vêm criando políticas de ofertar gratuitamente seus Espaços culturais em projetos de ocupação das pautas.

137 Núcleo de Arte e Cultura (NAC), Teatro Goldoni.

138 Espaço TAO.

139 <https://agenciadenoticias.uniceub.br/cultura/teatros-do-df-goldoni-um-palco-italiano-no-coracao-do-brasil/>

140 Para maiores informações acessar <https://www.sescdf.com.br/web/guest/home>

Na esfera federal e estadual as ações fazem parte dos processos de Parcerias Público Privadas do Governo, que cedem os Espaços culturais para agentes privados gerirem. No caso do SESC a ação foi uma forma encontrada de criar uma programação regular que justifique a existência dos teatros da instituição sem a necessidade de pagar pela programação. Ambas as ações são efetivas e importantes, mas criam reverberações significativas na economia da cultura.

A ausência de cobrança pelas pautas destes Espaços bem localizados, bem equipados, com maior alcance de público, que possuem funcionários remunerados, exclusivos dedicados à administração, manutenção e divulgação das ações, Espaços esses que são mantidos por dinheiro público ou isenção de impostos, tende-se a inviabilizar a existência dos Espaços culturais alternativos privados. Infelizmente acredito se tratar da falta de diálogo entre os agentes do mercado cultural para pensar coletivamente a manutenção e viabilidade deste mercado.

Outra estratégia que ganhou força no Brasil após a pandemia de COVID-19 é o uso de financiamento coletivo por meio de plataformas de *crowdfunding*.¹⁴¹ Criam-se campanhas pontuais ou recorrentes para angariar recursos e desenvolver metas e projetos. A campanha do Coletivo Instrumento de Ver, na plataforma Catarse,¹⁴² viabilizou a finalização das obras para a construção de seu Espaço Cultural. Já a campanha do Teatro dos Ventos, na plataforma Benfeitoria, antecipa a venda de produtos culturais¹⁴³ angariando fundos para pagar dívidas decorrentes do período da pandemia de COVID-19. Outra estratégia é o Financiamento Coletivo Recorrente, também conhecido como Crowdfunding de Assinaturas, que chegou ao Brasil em 2014. Nessa modalidade apoiadores fazem contribuições fixas mensalmente para a continuidade e manutenção de projetos. Somente na plataforma APOIA.se já passaram de 6.000 Projetos Contínuos.¹⁴⁴

Voltando ao Espaço PÉ DiReitO, o estudo de viabilidade econômica em sua criação levou em consideração a ausência de concorrência direta, uma vez que não existia outro empreendimento na área que atendesse a demanda específica da localidade de realização dos

141 Financiamento coletivo, também conhecido como crowdfunding, consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa... É usual que seja estipulada uma meta de arrecadação que deve ser atingida para que o projeto seja viabilizado. Caso os recursos arrecadados sejam inferiores à meta, o projeto não é financiado e o montante arrecadado volta para os doadores. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Financiamento_coletivo

142 <https://www.catarse.me/estamosemabras>

143 <https://benfeitoria.com/projeto/teatrodosventos?ref=search>

144 <https://blog.apoia.se/o-que-e-financiamento-coletivo-recorrente/>

eventos exigida no edital do FAC. Durante o processo de precificação dos serviços foram levantados valores de mercado de teatros de bolso e estúdios de dança localizados no Plano Piloto por conta da proximidade, tanto nos Espaços públicos quanto privados.

Os valores dos cursos e ingressos ofertados precisariam estar abaixo do valor de mercado por conta da própria política do FAC, que limita o preço em projetos apoiados. Já os projetos não subsidiados não possuíam margem para aumentar seus valores, uma vez que eram atrelados a referências de valores pré existentes e uma cultura de gratuidade de ações vinculadas às atividades culturais promovidas pelo governo.

Quando a produção de um evento aluga o PÉ DiReitO, toda a precificação de produtos e serviços é determinada pelo contratante, assim como os ganhos ou prejuízos pertencem à produção. A gestão do Espaço somente informa as experiências pregressas e a produção do evento toma as devidas decisões.

Ao se fazer um estudo de viabilidade e precificar os serviços levando em consideração o custo, adicionado a um lucro proporcional e ao valor de risco e de investimento do negócio, encontrou-se um valor impraticável para a realidade de mercado de Brasília.

Em razão da missão do empreendimento, era necessário manter uma quantidade menor de assentos na plateia para garantir uma área maior de palco, acolhendo assim espetáculos que não caberiam em teatros de bolso convencionais.

Essa decisão de primar por uma área maior de atuação também existia para atender uma demanda artística dos grupos, trupes e coletivos que atuam com atividades circenses, como os abordados nessa pesquisa. Atividades acrobáticas e dança demandam amplitude de área. A missão do Espaço em acolher as atividades artísticas de teatro, circo e dança norteou tal decisão em detrimento da rentabilidade do empreendimento, e isso precisa ser mencionado.

Teatros comerciais costumam minimizar a área de atuação e maximizar a área destinada ao público. Essa relação, quando vista do ponto de vista comercial e econômico, faz sentido e é a mais óbvia. Uma vez que não é viável ampliar o valor do ingresso como citado anteriormente, viabilizar financeiramente o empreendimento depende da quantidade disponível de ingressos por sessão.

Para exemplificar essa questão faremos algumas pequenas simulações. Um teatro de bolso com 100 lugares que cobra R\$ 2.000,00 por sua pauta de final de semana¹⁴⁵, para viabilizar somente o pagamento da pauta, precisa vender esse valor dividido por 300 lugares, quando realizada somente uma sessão por dia.

145 Com apresentações de sexta-feira a domingo.

Ou seja, poderia cobrar um valor inferior a R\$ 7,00 por ingresso e fecharia essa conta. O mesmo espetáculo em um teatro com 60 cadeiras disponíveis precisa cobrar R\$ 11,12 por ingresso. Ampliando em aproximadamente 60% o valor do ingresso. Ao incluir nas despesas o pagamento de todos os profissionais envolvidos, além dos custos de produção seria necessário cobrar ingressos acima de R\$ 100,00 para viabilizar tal temporada. Esse valor não é condizente com a estrutura oferecida, localização e a cultura de um Espaço alternativo. Somente obras comerciais com apelo de massa e realizados em grandes centros de convenções e auditórios costumam cobrar tal valor.

Foram utilizados como exemplo, teatros de 100 e 60 lugares por se tratar de experiências realizadas pelo Espaço PÉ DiReitO. Teatros com público maior do que 100 pessoas incorrem na necessidade legal de acrescentar outras saídas de emergência e, muitas vezes, essa questão se torna inviável do ponto de vista arquitetônico, como é o caso do empreendimento em questão que possui ligação de parede com 3 vizinhos¹⁴⁶.

Para mitigar as dificuldades econômicas causadas pela decisão da gestão de manter a área de atuação maior e a quantidade de assentos limitada a 60 lugares foram adotadas algumas estratégias.

Entre elas permitir a realização de sessões extras sem custo adicional. Garantir que a bilheteria pertença integralmente à produção. Permitir montagens com maior tempo de duração viabilizando eventos que não conseguem ser atendidos em Espaços com pautas cedidas gratuitamente. Acolher espetáculos e obras com temática e linguagem sensível que costumam não ser contempladas nas pautas gratuitas. Acolher espetáculos resultantes de aulas de circo da cidade e já ofertar uma proposta de iluminação cênica e a montagem de equipamentos com valor simbólico na contratação da pauta. Realizar descontos progressivos para ocupação da sala de espetáculos, na qual o valor do final de semana é inferior a duas diárias de pauta unitárias.

Independente das estratégias financeiras para viabilizar a manutenção do Espaço ou da concorrência de valores com outros empreendimentos, acredito que o fato de se poder criar e ensaiar o espetáculo no mesmo local em que este será realizado, assim como a cultura do ambiente, fazem do PÉ DiReitO um modelo único de negócio cultural.

Ainda assim era necessário oferecer infraestrutura com preços acessíveis ou arranjos criativos que permitissem a artistas e professores independentes ofertarem seus serviços no local.

146 Um vizinho em cada lateral e um ao fundo.

A proposta de divisão igual entre os recursos oriundos de bilheteria e mensalidade das aulas surge de tal premissa. Assim como a presença de um gestor que assume as funções de técnico de som e luz, assistente de produção, faxineiro, montador de equipamentos circenses e parceiro nos serviços ofertados nas pautas do PÉ DiReitO sem a geração de custos adicionais para o contratante, tornando o valor cobrado inferior ao valor de mercado pelos mesmos serviços.

Outra estratégia foi tornar o Espaço em agente cultural especializado, que viria a concorrer nos editais públicos destinados à cultura. Propondo ações de criação, formação e fruição artística que contrata mão de obra local para executar tais ações, fidelizando parcerias realizadas em outros projetos e retroalimentando o mercado de trabalho.

O aluguel de equipamentos de iluminação, sonorização e materiais circenses também se apresenta como complemento de captação de verba para a existência do empreendimento, mas demanda expertise de um profissional específico para realizá-lo. Assim como o agenciamento de artistas para apresentações em eventos e a sublocação dos materiais e dos equipamentos dos grupos sediados também foram uma saída encontrada para a complementação da renda do Espaço e busca da sustentabilidade dos grupos.

Por mais simples que possam parecer tais ações, elas demandam profissionais com habilidades, capacitações e interesses específicos. Após um ano distante da gestão do Espaço PÉ DiReitO, como já comentado¹⁴⁷, vislumbro como a formação técnica desse gestor e seus parceiros modifica o ambiente, inclusive na perspectiva econômica.

Em agosto de 2023 me mudei para a cidade de London, na província de Ontário, no Canadá, para acompanhar os estudos de minha esposa e filhos. Nesse período a gestão do PÉ DiReitO foi assumida temporariamente pela Guinada Produções, uma produtora que atua há 18 anos no mercado de artes cênicas e audiovisual em Brasília.

Todos os integrantes da produtora são artistas da cena, com formação acadêmica e experiência profissional de mais de duas décadas dentro e fora dos palcos. Durante esse período de 1 ano foi realizado um projeto criado para manutenção do Espaço com recursos oriundos do Edital do FAC. Entre as ações definidas constam apresentações artísticas, cursos de teatro, circo e dança, incubadora de grupos artísticos, palestras, bate papos etc. O projeto foi desenhado e elaborado pela minha gestão e possuía especificidades que não foram vislumbradas pela produtora parceira em relação ao mercado de trabalho, continuidade das ações e sustentabilidade pós projeto.

147 Por motivos de viagem familiar

A gestão atual realizou reformas no local tornando o PÉ DiReitO um teatro de bolso bastante acolhedor. Os cenários, objetos de cena e equipamentos da Trupe de Argonautas foram retirados do Espaço e as atividades interrompidas provisoriamente por questões relativas ao próprio grupo.

O escritório compartilhado se transformou em camarim e o Espaço passou a não contar mais com um técnico fixo ou como um cantinho dos circenses, uma vez que estas não eram expertises ou cultura da nova equipe gestora. As ações demandadas no projeto eram agora executadas pela perspectiva de pessoas de teatro e do audiovisual. Fica aqui a sugestão de conhecer essa nova roupagem do Espaço no vídeo postado em https://www.instagram.com/p/C5JWOZLOsZ_/, no Instagram, em 30 de março de 2024.

As atividades circenses foram realizadas em formato de aulas durante determinado período¹⁴⁸ e espetáculos foram contratados pontualmente, mas os ensaios, treinos, cursos regulares de outros parceiros, aluguéis e pautas foram pausados. Durante o período de um ano, a equipe gestora não alugou equipamentos de som e luz, não agenciou artistas ou fomentou as práticas circenses por não fazerem parte dessa cultura, ou mesmo possuir conhecimentos técnicos específicos para tal.

Por outro lado, a agremiação de artistas e projetos individuais em festivais promovidos pela Guinada Produções alcançou novo público, viabilizou encontros entre artistas de diferentes gerações e foi extremamente competente em garantir acessibilidade para as ações do Espaço PÉ DiReitO em seu período de atuação.

A nova gestão ofertou diversas pautas gratuitas, contratou espetáculos e cursos ao longo do projeto de manutenção, e optou por não cobrar valores, ou mesmo ingressos, por estes serviços. Quando a verba do projeto se encerra, e se faz necessária a cobrança novamente, encontra-se dificuldade, pois tanto o público quanto os clientes ficam acostumados com as benesses da gratuidade.

Do ponto de vista da manutenção de um mercado de trabalho e da criação de uma consciência deste mercado, todas as ações do Espaço eram cobradas durante a minha gestão, mesmo que de forma simbólica.

Nos projetos apresentados para os editais do FAC as pautas cedidas eram destinadas a produções que já contratariam o Espaço, e ganhariam assim uma ou mais diárias para sua realização, e os valores da bilheteria para custear essa ampliação da temporada.

Em relação a estratégias de gratuidades, os ingressos de espetáculos e vagas nos cursos sempre foram gratuitos para os moradores da Vila Telebrasilía e não para público de outras

148 Ver agenda do Espaço PÉ DiReitO em <https://www.instagram.com/p/Cxta7OduYNT/>

localidades. Quando as vagas não eram preenchidas pelo quesito de localidade, eram abertas vagas para público de baixa renda.

Tais estratégias foram criadas pensando na viabilidade econômica do empreendimento a longo prazo e na manutenção do mercado de trabalho para artistas, técnicos e espaços alternativos.

Esse modelo utilizado não encontra unanimidade ou estudos que o validem, mas faz parte da construção de um pensamento estruturado após mais de 20 anos inserido nos debates de políticas públicas, mercado de trabalho, formação, fruição e leis trabalhistas.

3.7 RELAÇÃO COM A COMUNIDADE, O CIRCO E A PERIFERIA

Durante 12 anos à frente da gestão do Espaço PÉ DiReitO, foi observado o encantamento que as atividades circenses exercem sobre os moradores da Vila Telebrásília, nossos vizinhos. Houve uma maior participação nas aulas regulares de circo para crianças, nas ações realizadas no Espaço e na praça, na participação em apresentações e oficinas propostas durante a Mostra Nada Competitiva de Circo,¹⁴⁹ assim como nas aulas regulares para adultos e nos cortejos. Tivemos alunos bolsistas engajados por mais de 7 anos consecutivos, encerrando suas participações somente com a finalização das aulas regulares de circo em setembro de 2023.

Esses alunos se apresentaram no Espaço todos os anos e trouxeram seus vizinhos e familiares para dentro do PÉ DiReitO. Houve um caso interessante de duas irmãs gêmeas que frequentaram o Espaço em épocas distintas.

Uma foi aluna do curso Funil das Artes de teatro, circo e dança em 2013, estudando e se apresentando no PÉ DiReitO nesse período. Após ser aprovada para cursar Artes Cênicas em universidade federal em outro estado, a irmã, que era artista plástica, e o cunhado começaram a frequentar o curso de circo. O casal ficou conosco até 2023. Mesmo após a separação em 2020, quando cada um frequentava uma turma diferente.

A linguagem circense atrai públicos de diferentes idades, níveis de instrução e renda, colocando essa miscelânea de pessoas no mesmo local e horário a fim de contemplar a

149 A 1ª Mostra Nada Competitiva de Circo foi realizada em 2022. Criada e produzida por Pedro Martins, promoveu encontros de 14 atrações artísticas com participantes do DF, GO, PB e RJ. Abriu espaço para artistas amadores se apresentarem ao lado de profissionais e premiou o público com cursos, apresentações e palestras.

produção artística. Diversos moradores comentaram que não se sentiam à vontade de frequentar um teatro, pois não tinham nem roupa para isso. Essa perspectiva foi se modificando com o tempo, mas ainda havia uma barreira grande a ser transposta. Já a linguagem circense parece nunca ter apresentado tais barreiras entre o Espaço e a comunidade da Vila Telebrásília.

Porém a manutenção de um espaço que acolha as atividades circenses demanda investimentos consideráveis em termos de recursos financeiros, equipe especializada e, principalmente, espaço físico para abrigar as aulas, cursos, ensaios e treinos como apontado ao longo deste texto.

Existem diversos projetos sociais que utilizam as atividades circenses como agregador e linguagem coletiva, o diferencial do PÉ DiReitO era ser um ambiente para formação e fruição, diferente das lonas de circo.

Esse aspecto deverá ser desenvolvido em pesquisa futura, para ajudar a compreender a relação com o ambiente e com a viabilidade e as vulnerabilidades do negócio.

IV. UM AMBIENTE CIRCENSE

Neste capítulo serão apresentadas indagações sobre quais aspectos técnicos, construtivos e mesmo culturais podem ser observados para compor um ambiente circense. Como apontado previamente, existem apenas 2 Normas Técnicas Brasileiras (NBRs) que instruem sobre a construção de um ambiente circense e, ainda assim, tratam apenas sobre a lona de circo.

Estudos acerca da arquitetura voltada para escolas de circo foram observados em Sattler (2016), com perspectivas de ensino e apresentações, e em Santos (2021) para elaboração de uma escola de circo, sem citar elementos necessários para as apresentações. Neufert (1976) afirma que as demandas arquitetônicas para criação de um ambiente para apresentações de circo são semelhantes às necessidades dos teatros, alterando somente a disposição do público.

Foram utilizadas as palavras-chave “arquitetura”, “circo”, “escola” e “projeto”. Para projetos de espaços para locais de apresentação, treino, ensaios e aulas que demandem equipamentos de sonorização, iluminação, climatização e acolhimento de público não foram encontradas outras fontes de referência, utilizando as palavras-chave “construção”, “implementação”, “arquitetura”, “projetos”, “atividades circenses” e “circo”.

Foi observado o estudo de Duprat (2014) para compor nosso entendimento de ambiente circense no qual foram visitadas instituições de ensino formal e informal e observados aspectos operacionais ligados à localização, recursos humanos, disponibilidade de horário, equipamentos etc. Como tratamos de ambientes de apresentação e treino também, e não somente de ensino, foram adicionados quesitos específicos formulados ao longo desta pesquisa que serão desenvolvidos nas próximas sessões.

4 ESPAÇO PÉ DIREITO

4.1 ESPAÇO PÉ DIREITO, UM AMBIENTE CIRCENSE?

Os parâmetros levantados na tese de DUPRAT (2014) apontam os seguintes itens como pontos relevantes para a criação de centros de ensino e formação para as artes circenses.

INFRAESTRUTURA/LOCALIZAÇÃO (I): nesta categoria, estão relacionados aspectos referentes à localização, acesso, espaço físico e organização, bem como à estrutura física da escola, à divisão do espaço externo e interno, ao tamanho e à estrutura dos materiais.

I1 – Localização da escola – informações relativas ao acesso: se a escola é central ou periférica; se é localizada em um grande centro ou em cidade afastada; como é o entorno da instituição.

I2 – Apresentação visual da entrada da escola: indicações, faixas ou cartazes; visibilidade territorial; se é fácil de ser encontrada.

I3 – Estrutura externa/interna – relacionada às edificações: quantidade de prédios, lonas; espaço físico utilizável, tamanho da escola (pequena, média ou grande), quantidade de salas de aula e espaços para treino; como é a divisão desse espaço e das salas, ou se utilizam o mesmo espaço para diversas atividades; quantidade de materiais específicos, equipamentos, aparelhos; materiais de segurança, forma como é feita a fixação dos aparelhos; periodicidade de averiguação, controle dos materiais de segurança.

RECURSOS HUMANOS (RH): esta categoria está relacionada aos funcionários das instituições, suas ordens hierárquicas, quantidade de funcionários, divisão entre funcionários, forma de contratação e quantidade de professores de áreas específicas.

RH1 – Quantidade de funcionários, divisão e funções, tanto na área administrativa quanto pedagógica, incluindo marketing, secretaria, direção, coordenação e professorado especificamente da área circense e da área artística.

REALIDADE DO COTIDIANO (RC): nesta categoria, **priorizamos as observações relacionadas ao horário de funcionamento**, carga horária da escola, demanda de alunos por turma, formação dos professores, forma como ocorrem as aulas, **espaço utilizado pelos alunos, quantidade de horas de ensaio**. (DUPRAT, 2014. p.15-16), **grifos nossos**.

Para o acolhimento das obras artísticas e o trabalho de formação, criação, e fruição foram observadas as necessidades apontadas nos estudos citados acima, assim como os apontamentos de Neufert.

Estes serão correlacionados à proposta de missão do Espaço PÉ DiReitO, seus projetos arquitetônico, artístico, social, projeto de vida e suas transformações em busca de melhorias das condições de trabalho e potencialidades de acolhimento a partir de parâmetros vividos e experienciados por este autor.

Conforto, convívio, localização, custo-benefício, disponibilidade, sensação de liberdade e autonomia, pertencimento, privacidade, segurança, acústica e sonoridade, cooperação e colaborativismo no uso do espaço destinado às artes circenses são elementos que foram agregados a esse diálogo.

4.2 LOCAL, EDIFICAÇÃO E SUAS NECESSIDADES

Será apresentada aqui a relação de local, tipo de edificação e demandas específicas das práticas circenses visando a criação de um ambiente funcional e afetivo para o acolhimento desta linguagem em estruturas que não foram previamente criadas para tal finalidade.

Como relatado anteriormente, a grande maioria dos Espaços acolhedores do fazer circense na cidade de Brasília se localizam em galpões construídos para usos diversos. Em relação a outras formas construtivas tal formatação apresenta uma melhor relação custo-benefício.

A estrutura para galpão é uma alternativa inteligente às obras industriais e comerciais – como escolas, hotéis, hospitais, entre outros –, bem como aos projetos de construção de galpões para usos diversos. É importante destacar que outros métodos construtivos podem ser empregados em uma mesma obra em conjunto com a estrutura para galpão como a alvenaria estrutural e as estruturas metálicas e pré-fabricadas.

[...] A construção e montagem de uma estrutura para galpão deve atender às características do projeto descrito pelo cliente contratante em relação a dimensões e a material, podendo ser utilizadas estruturas em concreto armado, estruturas metálicas, estruturas de madeira ou estruturas mistas (visto que o aço é um material que se adapta bem com outros tipos de materiais convencionais), cada qual com suas especificidades e capacidades para atender a um tipo de empreendimento com maior eficiência e segurança.

Contudo, o tipo de estrutura para galpão que tem seu uso popularizado devido ao seu custo-benefício e praticidade em montagens e manutenções é a estrutura metálica. Este tipo de estrutura para galpão utiliza uma quantidade menor de materiais em sua produção e exige menor mão de obra em sua montagem, tornando-a mais ágil em comparação com outros tipos de estrutura para galpão no mercado.
<https://c2iengenharia.com.br/estrutura-para-galpao/>

Os galpões em estrutura metálica permitem grandes vãos e pé-direito necessários às práticas e técnicas do circo, além de serem bastante comuns em áreas comerciais.

Um dos principais critérios na construção de um galpão é o espaço de vão livre. Grandes áreas de armazenagem, em geral, precisam de grandes vãos.

[...] O pé direito, ou altura, da maior parte desses galpões pode abrigar, além do pavimento térreo, um mezanino. Essa área pode ser para atividades administrativas ou comerciais. <https://blog.topsi.com.br/quais-sao-os-tipos-de-galpoes-industriais/>

Na ausência das construções especializadas para as atividades artísticas os galpões de estrutura metálica se tornaram tão relevantes quanto as lonas de circo. Ao possuir fechamento nos quatro lados, se apresentam com isolamento e acondicionamento termoacústicos melhores do que a lona de circo. Permitem configurações palco-plateia variadas e costumam ter espaço físico suficiente para acomodar treinos, ensaios, apresentações e depósito dos materiais necessários para tais práticas.

Esse tipo de construção permite reformas rápidas em uma estrutura previamente robusta, viabilizando que sejam implementadas melhorias como piso, divisórias, vestiários, portões de acesso, e outras necessidades de forma simplificada. Ou mesmo a aplicação de reforços estruturais para instalação dos equipamentos circenses.

Por se tratar de construções de grande porte, comumente estão localizadas em áreas industriais ou distantes dos centros residenciais urbanos. Em Brasília estão localizados em ambientes periféricos ao centro da cidade e, por isso, possuem proporcionalmente custo de aluguel menor do que imóveis de menor porte, se comparados a salas comerciais.

O Teatro dos Ventos é uma exceção por estar dentro de um shopping comercial no bairro de Águas Claras. Nesse empreendimento a localização foi o principal fator para a seleção do ponto comercial. O teatro possui pé direito de 5 metros de altura e a sala de aulas que atende crianças possui 3,5 metros de pé direito, não sendo considerada ideal para uso profissional.

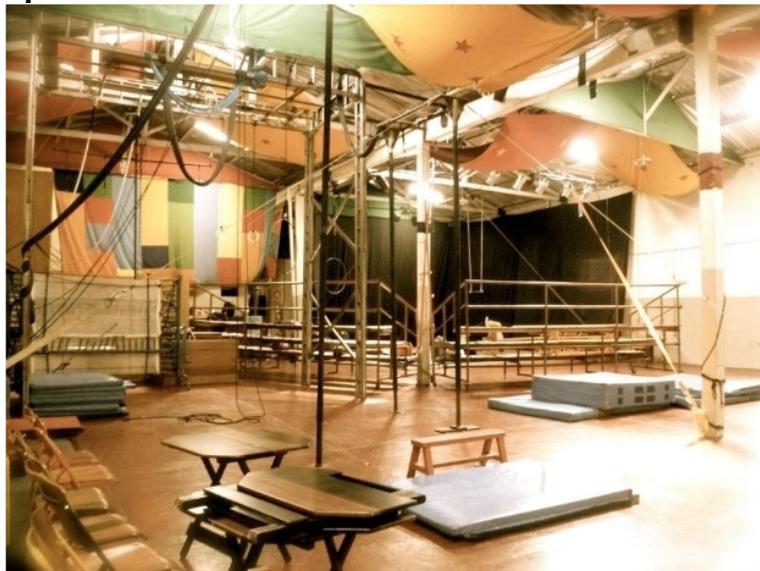
Figura 62: Teatro dos Ventos – Águas Claras, Brasília- DF



Fonte: <https://lagosul.com.br/wp-content/uploads/2021/07/Teatro-dos-Ventos-RIEA-1.jpg>

Para fins de ilustração apresentaremos algumas imagens de galpões utilizados para atividades circenses oriundas da pesquisa "escola de circo" no buscador Google.

Figura 63: Galpões utilizados para atividades circenses 1
Spasso Escola de Circo – Belo Horizonte – Minas Gerais



Fonte: [Spasso Escola de Circo](#)

Figura 64: Galpões utilizados para atividades circenses 2
Escola Pernambucana de Circo – Recife - Pernambuco



Fonte: [Escola Pernambucana de Circo](#)

**Figura 65: Galpões utilizados para atividades circenses 3
CircoCan – Curitiba - Parana**



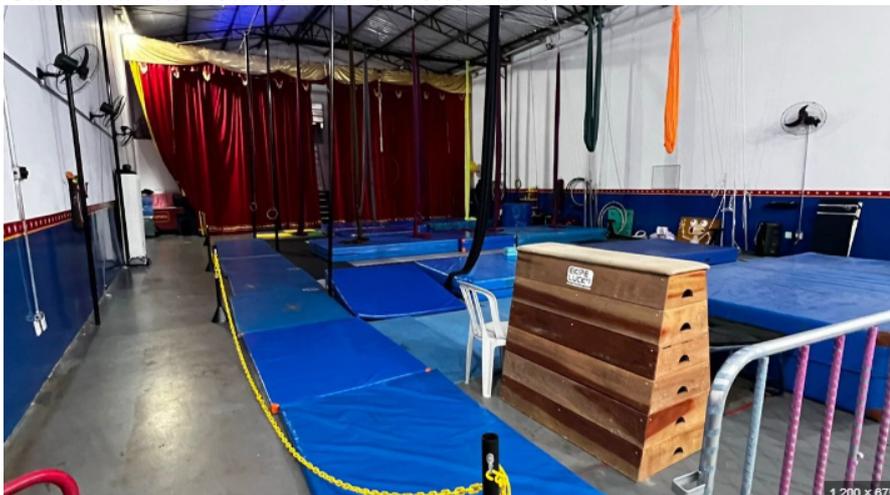
Fonte: [CircoCan](#)

**Figura 66: Galpões utilizados para atividades circenses 4
Escola Nacional de Circo Luiz Oimencha – Rio de Janeiro – RJ**



Fonte: [Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro](#)

Figura 67: Galpões utilizados para atividades circenses 5 Escola de Circo Casa Branca – Santo André – São Paulo



Fonte: [Casa Branca](#)

Figura 68: Galpões utilizados para atividades circenses 6 Divertidamente Escola de Circo - São José dos Campos – São Paulo



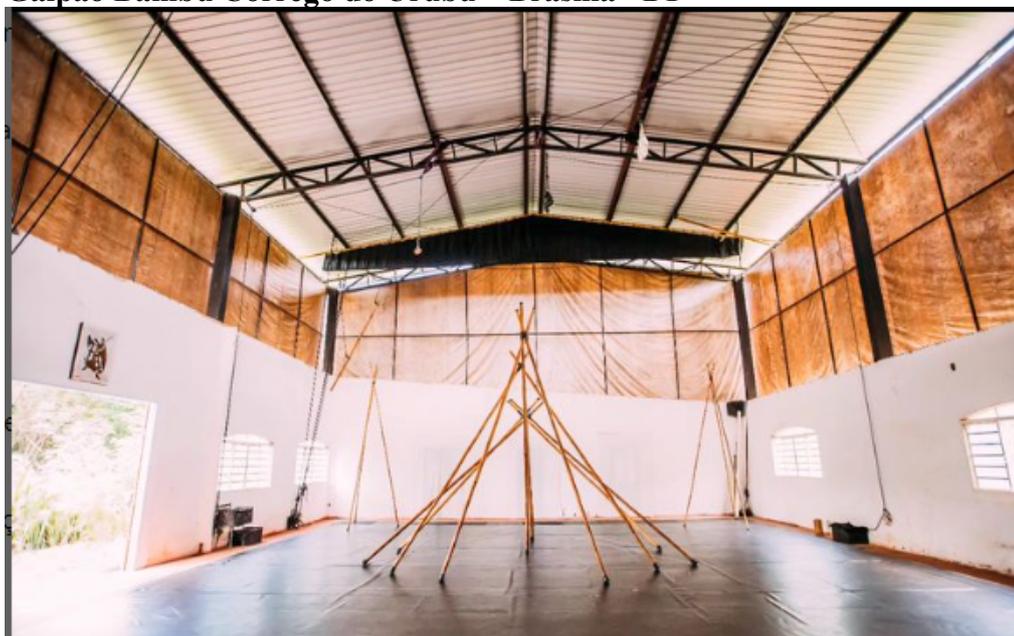
Fonte: [Divertidamente Escola de Circo](#)

Figura 69: Galpões utilizados para atividades circenses 7
Aplauso Centro Artístico – Maringá - Paraná



Fonte: [Aplausos Centro Artístico @aplautosca](#)

Figura 70: Galpões utilizados para atividades circenses 8
Galpão Bambu Córrego do Urubu – Brasília - DF



Fonte: [Galpão Bambu @galpaobambu](#)

Pode-se vislumbrar nas imagens acima que as questões das dimensões do ambiente são um primeiro diferencial para o acolhimento das artes circenses.

4.3 PROPOSIÇÃO DE UM PROGRAMA DE NECESSIDADES

Serão desenvolvidos neste subcapítulo elementos para compor um programa de necessidades para espaços que acolham as artes circenses e multilinguagens na cidade de Brasília, levando em consideração as dimensões mínimas necessárias, formatos, estruturas para instalação de equipamentos circenses, de iluminação cênica e de projeto acústico no que tange à infraestrutura e aquisição de equipamentos.

Sobre a pesquisa para um projeto cenotécnico e seus colaboradores, o arquiteto Robson Jorge¹⁵⁰ relembra que necessitou da ajuda de outros profissionais para executar a reforma do Teatro Dulcina no Rio de Janeiro, enquanto arquiteto contratado pela Funarte.

Alguns foram colegas da Funarte que participaram inclusive da execução da obra do Teatro Dulcina, como o mestre da cenotécnica Delfim Pinheiro da Cruz. A Funarte ainda contratou e convidou outros técnicos, como Carlos Lafayette, engenheiro elétrico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Jorginho de Carvalho, já destacado iluminador, Erik Rzepecki, maquiador da TV Globo, e José Dias, cenógrafo, para participarem da reforma em suas especialidades. Foram eles, sobretudo os profissionais da casa, que me orientaram quanto a camarins, cenotécnica, iluminação cênica etc., assim como o arquiteto especializado em acústica, Carlos Eugênio Hime, contratado a meu pedido, e que a partir de então se tornou meu mestre na acústica e colaborador em outros projetos. (JORGE, 2017, p.21).

Jorge aponta para o fato relevante acerca da criação, das reformas e adaptações de um espaço cênico multiconfiguracional. Ao rememorar a finalização da obra do Teatro Dulcina (RJ), ele escreve:

A obra foi inaugurada em 4 de abril de 1984. Desde então, passei a gostar e vislumbrar – não sem muito suor e lágrimas, pois nunca trabalhei tanto na vida – uma complexa especialidade neste trabalho de arquitetura de interior teatral. Tive a intuição de que ali havia uma especialização não formal, pois não havia nem há nenhum curso ou especialização acadêmica no país sobre o assunto. Teria que ser uma formação prática, aprimorada a partir do conhecimento dos profissionais da área, principalmente de cenotécnicos pioneiros – o que engloba diversos profissionais especializados, além de cenógrafos, iluminadores, diretores, produtores, administradores etc. (JORGE, 2017, p.22).

Posso afirmar que esta mesma sensação foi vivida por mim durante a criação do Espaço PÉ DiReitO, e hoje é compartilhada nesta dissertação ao tratar não apenas da criação, como da gestão de um Espaço cênico alternativo. Afinal, a necessidade de pesquisa, registro e relatos de experiências pode vir a formar futuros profissionais tão necessários a nosso campo de trabalho.

¹⁵⁰ Renomado arquiteto brasileiro que trabalhou no Instituto Nacional de Artes Cênicas/Funarte (Inacen) reformando e construindo teatros pelo Brasil, inclusive ao lado de arquitetos renomados como Oscar Niemeyer, Rival, Cacilda Becker, Glaucete Rocha (Rio de Janeiro), Aluísio Batata e Aloísio Magalhães (Brasília). Ao todo, projetou cerca de 25 espaços multiconfiguracionais.

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, vislumbra-se suscitar a perspectiva de teatros multiconfiguracionais como modelo prévio para Espaços cênicos alternativos que acolham as artes circenses.

Jorge afirma que o termo “teatro multiconfiguracional” foi cunhado por Sidney Cruz¹⁵¹ e era utilizado para designar espaços que previam múltiplas configurações em sua concepção, aliados a tecnologias cênicas, não se tratando somente de espaços multiusos ou experimentais. Estes contavam com estrutura de iluminação, sonorização, plateia móvel e pisos que já previam acomodação em diversos formatos, como palco italiano, arena, semi-arena, passarela etc.¹⁵²

Enquanto arquitetura, o teatro foi criado pelos gregos há mais de 3 mil anos. Desenvolveu-se como construção de diversas formas, e alguns tipos de teatro se consagraram historicamente e chegaram aos nossos dias. Três dos principais exemplos desses teatros ficaram conhecidos como o italiano (o mais comum e mais construído), o elisabetano e o de arena (e sua variação, semi-arena). Os teatros de hoje que assim designamos e ilustramos esquematicamente a seguir não são exatamente como os originais, que depois foram evoluindo e deram nome a uma tipologia. Mas assim os designamos, independentemente de suas dimensões e variações, considerando especificamente a disposição física do palco e da plateia. Esses dois ambientes são primordiais para a composição do espaço onde ocorre o espetáculo. Hoje em dia inclui também a cabine de controle, embora não interfira na tipologia do espaço. Os demais são espaços de apoio e comuns a todas as tipologias: foyer, bilheteria, camarins, depósitos, áreas técnicas etc.(JORGE, 2017, pp.25 a 27).

Nessa perspectiva de classificação, de forma simples e despretensiosa, dizemos que o teatro italiano é aquele onde a plateia e o palco estão situados frontalmente em espaços (compartimentos, neste caso) próprios e separados. “O oposto acontece com o que chamamos de teatro de arena, onde a plateia está em volta da cena, num mesmo compartimento que designamos como espaço cênico, e em planos diferentes”. (JORGE, 2017, p.26). A semi-arena é uma tipologia derivada da anterior, onde a plateia e o palco também estão juntos num mesmo ambiente. A plateia envolve todo palco, com exceção de um lado que é utilizado como o fundo da cena. Já o teatro elisabetano é o menos comum nos dias atuais.

Seu modelo histórico é o Globe Theatre de Londres. A plateia, com parte coberta e parte descoberta, também envolve a cena; há um fundo de cena por onde entram atores e cenários, com a disposição palco/plateia semelhante à da semi arena, configuração com a qual também costuma ser associado modernamente. (JORGE, 2017, p.26).

Estas são as tipologias mais conhecidas ou convencionais, destacando-se o modelo italiano, o que mais se desenvolveu. Outras formatações possíveis que vêm ganhando espaço

151 Coordenador de Artes Cênicas do Departamento Nacional do SESC e responsável por diversos teatros dessa formatação.

152 Para maior compreensão destes formatos sugerimos a leitura de Jorge, 2017.

atualmente são o café-concerto, semelhante ao palco italiano, mas com a plateia em mesas onde se bebe e se come, e o palco italiano reversível, criado por Oscar Niemeyer, “[...] com uma segunda boca de cena ao fundo do palco destinada a apresentações exclusivamente voltadas para o exterior (praças, áreas verdes etc), para um público bem maior do que o da plateia interna usual.” (GRASSI, 2007).

Aqueles que fogem desses modelos tradicionais serão chamados aqui de teatros não convencionais. Podem ser quaisquer espaços onde se faz a encenação, improvisadamente ou não, como ruas, praças, salões etc., como também tipologias mais raras e específicas, como o teatro de formas animadas (o antigo teatro de boneco), os chamados “espaços cênicos experimentais”, incluindo os multiconfiguracionais abordados neste livro, sem falar em tipologias orientais como os teatros nô e kabuki com seus espaços próprios, além de outros. (JORGE, 2017, pp.26 e 27).

Importante ressaltar a observação de Jorge quando traz à tona informação relevante sobre teatros multiconfiguracionais ideais, como do Teatro Total do alemão Walter Gropius¹⁵³, assim como da dificuldade operacional dos pequenos teatros nacionais alternativos. Nessa perspectiva, um teatro multiconfiguracional

[...] como designávamos o Teatro Cacilda Becker, quase sempre era sinônimo de espaço livre, de pequeno ou médio porte, com equipamentos e mobiliário precários ou inadequados, ou até mesmo sem equipamento. Na prática não tinha, e alguns ainda não têm, a mobilidade e a funcionalidade dos equipamentos e do mobiliário para a experimentação desejada, tendendo a ficar sempre com a mesma configuração devido à dificuldade operacional e/ou à ausência de solução cenotécnica para o equipamento. (JORGE, 2017, p.30).

Agora, passemos a desenvolver questões acerca do piso do teatro, uma vez que as práticas de dança e acrobáticas são bastante distintas do uso convencional de um solo de teatro. Uma solução que se mostra interessante e apropriada pode ser encontrada no exemplo abaixo.

Na parte cenotécnica, foi adotado o sistema de plataformas desmontáveis automáticas e cadeiras empilháveis, sistema semelhante ao do Poeira, já consolidado e experimentado. Mas, neste caso, uma novidade: o piso flexível flutuante, com amortecedores de borracha que absorvem mais de 50% do impacto, proporcionando mais conforto e segurança, principalmente para a dança. (JORGE, 2017, p.113).

Na versão adaptada para a realidade de escassez de um Espaço cênico alternativo, foi instalado um piso formado por tatames de EVA¹⁵⁴ com 20 mm de espessura diretamente sobre o piso irregular de cimento queimado. Tal tratativa foi a maneira economicamente viável de

153 Teatro este que não chegou a ser construído.

154 O EVA é obtido através do copolímero etileno-acetato de vinila, uma espuma sintética produzida a partir do seu copolímero termoplástico, que é bastante usado em artesanatos. Os tapetes EVA podem ter diferentes tamanhos e espessuras São comumente encontrados em peças de 1 m² com espessuras entre 1 cm e 4 cm.

lidar com conforto térmico ao tocar o solo e a diminuição dos ruídos e do risco por impacto e lesões provocadas por quedas e saltos. Infelizmente outras questões surgiram, tais como a dificuldade de realizar movimentos de deslizar e girar, a perda de impulso nos saltos por conta da absorção de força do emborrachado, a dificuldade de cenografar o piso permitindo que o palco possa se transformar em distintos espaços, e a criação de mofo por baixo do tatame pela retenção de umidade realizada por limpeza inadequada com pano encharcado.

Um piso sugerido para estruturas com baixo investimento é o de compensado naval de 15 mm sobre emborrachado de EVA de 20 mm. Para atividades acrobáticas existem pisos mais adequados, como pisos de mola e de rebote, mas em razão do alto custo, uma solução viável ainda é o tapete de EVA de 20 mm. Foi citado anteriormente que somente o piso de EVA restringe movimentos e limita esteticamente o palco para apresentações. Durante os 10 anos do Espaço foram experimentados os seguintes pisos, por ordem de custo;

Tabela 3: Pisos usados no Espaço PÉ DiReitO em 10 anos (ordem de custo)

Tipo de piso	Vantagens	Desvantagens
Piso de cimento queimado	Resistente; Fácil de limpar; Baixo custo;	Frio ao toque; Duro, não absorve impacto;
Tablado de EVA 20mm.	Baixo custo; Absorve impactos; Fácil de montar, desmontar e armazenar; Temperatura agradável ao toque;	Limita os movimentos de giro e deslizar; Absorve impulso; Dificuldade de limpeza devido à porosidade e emendas dos encaixes; Pode provocar mofo se ficar úmido pois não permite o piso de baixo respirar; Inviabiliza o uso de salto alto; Cria marcas com facilidade; Restringe esteticamente as apresentações;
Placa de eucatex 1,5mm com face formicada, sobre piso emborrachado	Baixo custo; Absorve impactos; Fácil de montar, desmontar e armazenar; Temperatura agradável ao toque; Facilita os movimentos de giro e deslizar; Facilita a limpeza;	Não pode molhar; Pode provocar mofo se ficar úmido pois não permite o piso de baixo respirar. Inviabiliza o uso de salto alto; Frágil;
Linóleo vinílico sobre placa de eucatex 1,5mm com fórmica aplicada, sobre piso emborrachado	Baixo custo; Absorve impactos; Fácil de montar, desmontar e armazenar; Temperatura agradável ao toque; Facilita os movimentos de giro e deslizar; Facilita a limpeza; Pode molhar;	Pode provocar mofo se ficar úmido pois não permite o piso de baixo respirar; Inviabiliza o uso de salto alto; Frágil;
Placa de compensado naval de 2mm sobre molduras de compensado naval e EVA de 2mm	Moderado custo; Resistente; Absorve impactos; Temperatura agradável ao toque; Facilita os movimentos de giro e deslizar; Facilita a limpeza; Viabiliza o uso de salto alto; Pode molhar e permite o piso respirar.	Difícil de montar, desmontar e armazenar;

Fonte: Elaborado pelo autor

Podem ser aplicados isolantes ou molduras para permitir a respiração do piso, mas é sugerida a retirada a cada 2 anos para verificação e limpeza.

Pisos de madeira são ideais, se puderem ser colocados e retirados diariamente os tapetes de EVA, mas essas montagens e desmontagens demandam tempo e o piso de madeira possui custo elevado. Os pisos vinílicos ou laminados são bonitos e fáceis de instalar, mas possuem um custo elevado em relação ao compensado naval e não se apresentam resistentes

para ambientes de apresentação ou nos quais há movimentação constante de escadas, andaimes e determinados equipamentos circenses que se apoiam no chão, como roda Cyr, bolas de equilíbrio, rola-rola, perna de pau etc.

Quanto ao espaço são sugeridas as seguintes dimensões mínimas para acolher os ensaios, treinos e apresentações circenses: 14 m de largura, 6 m de profundidade e pelo menos 6 m de altura. Considerando tais dimensões para área de atuação. Para área de público e facilidades dependerá da vocação de cada Espaço.

Para a instalação dos equipamentos aéreos, cada dimensão exigirá um projeto. De forma genérica, sugerimos a aquisição de peças de box truss linha pesada. As dimensões podem variar entre peças de P30 a P50, no caso de aço, que são mais baratas e resistentes, ou Q30 e Q50, para peças de Alumínio,¹⁵⁵ mais leves e, por isso mais caras. Para a instalação de 6 pontos de ancoragem, sugerimos estrutura com 6 m de altura, distância de 3 m entre cada ponto e a mesma distância das colunas de sustentação, criando assim uma estrutura com vão total de 9,5 m e um encontro central. Duas situações possíveis podem ser observadas nas imagens de referência abaixo

Figura 71: Exemplos de peças de box truss linha pesada



Fonte: [Exemplo de box truss 1](#)
[Exemplo de box truss 2](#)

A vantagem da aquisição de peças de boxtruss em vez da contratação de serralheiro para criação de tesouras metálicas se dá principalmente por 2 fatores. O boxtruss possui normatização, certificação e ART¹⁵⁶ na sua confecção, garantindo sua capacidade de carga e a

¹⁵⁵ Podem ser chamadas de Al ao invés de Q.
¹⁵⁶ Anotação de responsabilidade técnica que atesta a carga que a estrutura aguenta.

possibilidade de desmontagem, aluguel ou venda deste bem em caso de necessidades futuras. Já a tesoura metálica confeccionada por serralheiro pode possuir custo inferior, mas dificilmente será acompanhada de um projeto e uma ART pelo mesmo custo do box e não possuirá nem mesmo 10% de valor de revenda.

Além da estrutura para ancoragem dos equipamentos circenses que devem resistir a uma pressão de mais de 300 Kg/força por ponto de ancoragem¹⁵⁷ como aponta medição do rigger Diego Ferreira da Aerius Soluções para o Circo, sugerimos uma estrutura metálica independente para instalação dos equipamentos de iluminação e sonorização. Reitero tal informação para evitar riscos de choque elétrico ou mesmo a queda de equipamentos por conta dos movimentos acrobáticos na mesma estrutura.

Para o Espaço PÉ DiReitO foi utilizado, de forma empírica, modelo de urdimento e varas de iluminação e cenotécnica semelhantes ao concebido para o Teatro Garagem do SESC, localizado na quadra 913 Sul da cidade de Brasília, mesmo que em menor escala.

O urdimento evoluiu para uma estrutura metálica, não combustível, trocando as complexas varas com manobras multidirecionais pelo conceito simples e mais prático da “grelha total”, cobrindo todo o espaço, onde os equipamentos de iluminação e elementos cenográficos podem se fixar em qualquer ponto sobre a área palco/ plateia. Essa evolução simplificou a montagem de luz e tornou as instalações mais seguras. (JORGE, 2017, p.59).

Uma questão delicada trata da instalação de espelhos ou não nesses ambientes. Após as experiências de possuir ou não os espelhos, a sugestão para um local que abriga práticas circenses seria para evitá-los. Apesar de muito úteis para aulas e ensaios, os espelhos atrapalham nas apresentações e o estresse para evitar acidentes é muito grande. Nas atividades circenses o transporte e movimentação de materiais, assim como o arremesso de objetos são uma constante. Para o caso de serem necessários, sugerimos que estes possam ser cobertos por uma cortina durante as apresentações, podendo ser localizados em uma das laterais da área de atuação..

Cada Espaço cênico é singular, e assim sendo, seus projetos arquitetônicos também o deveriam ser. Quando se é proposto um Espaço multiuso, é muito provável que a acústica seja prejudicada.

É praticamente impossível propor um espaço que atenda a todos os usos (palestras, teatro, música, etc.) com excelente qualidade acústica e é muito difícil projetar um ambiente perfeito para usos distintos, uma vez que se exige do espaço características e comportamentos técnicos diferentes entre si. (SOLER, KOWATOWSKI & PINA, 2005, p.1951).

157 <https://www.instagram.com/reel/Cu-zDfzAe4w/?igsh=dHhvOHJtZmI4ZHFj>

A disponibilidade espacial assim como a limitação de orçamento vão influenciar diretamente nas opções de equipamentos e suas instalações, que virão a definir o rider do Espaço.

Na sonorização, devido à falta de espaço para equipamentos no palco, foram utilizadas caixas especiais com amplificadores, penduradas na grelha de urdimento e paredes, com caixas específicas para as diferentes configurações do espaço plateia/palco. (JORGE, 2017, p.113).

Nas experiências do Espaço PÉ DiReitO, mais do que disponibilidade espacial e orçamento, a questão mais complexa de lidar está vinculada ao isolamento e ao acondicionamento acústico.

Modificar a disposição das caixas de som se mostrou eficaz para minimizar a sensação dos ruídos externos e diminuir o vazamento de som da sala de espetáculos, pois as paredes são geminadas com habitações residenciais. A solução encontrada foi instalar 2 caixas de som a 5 m de altura no fundo do palco e 2 caixas de som na parede oposta, a 3,5 m de altura, atrás da plateia, posicionadas em diagonal descendente, evitando assim direcionar os sons amplificados para saídas de ar. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.28).

Aqui apresentaremos também perspectivas de Neufert, Jorge, Martins & Lignelli, Soler, Kowaltowski & Lina acerca da acústica para Espaços Cênicos. Desde a previsão de elementos que devam compor o programa de necessidades, às soluções de baixo custo encontradas por este autor. Termos como “conforto acústico”, “tratamento acústico” e “ruídos” serão abordados, pois interferem diretamente nas práticas artísticas realizadas no Espaço.

Para o conforto acústico as medições técnicas são de extrema importância. Níveis de ruído externo e acompanhamento em obra fazem parte desse contexto, assim como o controle entre projeto acústico e eletroacústica. Para conciliar a necessidade de elementos acústicos com a estética, quando se prioriza a palavra falada, é necessário que a concepção arquitetônica explore a plasticidade dos componentes. A especificação dos revestimentos e acabamentos define a acústica e a estética do auditório. São importantes as escolhas das poltronas o seu tecido, forros de gesso, paredes de alvenaria com superfície interna coberta com gesso ou madeira, piso de carpete ou vinílico e piso do palco em madeira. Como o ruído externo deve ser reduzido em espaços de auditórios, a ventilação natural torna-se inviável, optando-se pelo uso do ar condicionado para o conforto térmico. (SOLER, KOWATOWSKI & PINA, 2005, p.1951).

Sobre o projeto do Teatro Garagem que serviu como exemplo quase que instintivo para a criação do Espaço PÉ DiReitO, Jorge afirma que foi realizado no projeto

Quanto ao tratamento acústico, houve a preocupação com o isolamento de ruídos externos, criando-se antecâmara de entrada e portas acústicas, além do isolamento da sala em relação à fachada mais próxima da rua, a mais barulhenta. O condicionamento interno da sala visou um ambiente mais amortecido, com baixo tempo de reverberação, a fim de atender a atividades diversas. As vigas e lajes de tetos foram revestidas com materiais absorventes sonoros para evitar reflexões

indesejáveis. Quanto às instalações de ar-condicionado existentes, foi detalhado tratamento acústico de paredes e tetos da casa de máquinas, bem como de passagens de dutos pelos vãos de paredes. (JORGE, 2017, p.147).

Na realidade da escassez vivida no Espaço PÉ DiReitO as soluções foram tomadas quando os problemas apareciam. Questões acústicas e climatização foram exemplos recorrentes.

Outra solução se deu ao trocar os ventiladores de parede por climatizadores, do tipo inverter, minimizando ruídos dentro e fora do Espaço PÉ DiReitO. Por exemplo, a vibração causada pelos ventiladores ressonava pelas paredes geminadas gerando considerável desconforto acústico para uma vizinha. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.28).

Apesar de todas as questões presentes citadas acima referentes ao universo acústico dentro do campo da arquitetura cênica se apresentarem relevantes no uso artístico de um Espaço cênico alternativo, e sabendo que o orçamento limitado associado ao fato da construção não ter sido planejada e criada para acolher atividades circenses, acredita-se que a ação de gestar esse Espaço estimula potencialidades sonoras diversas.

Ações de gestão de espaços cênicos alternativos podem ser parceiras da classe artística na resolução de questões atreladas às sonoridades das obras cênicas que ali serão realizadas se os agentes envolvidos possuírem conhecimentos e interesse acerca das funções técnicas e estéticas das artes cênicas, além de noções de arquitetura teatral e um desejo genuíno de cumprir sua missão de acolher as obras respeitando suas características e possibilidades únicas ao dialogar com seus criadores. (MARTINS & LIGNELLI, 2022, p.34).

A seguir, serão elencados temas a serem desenvolvidos em pesquisa posterior, que transformaram as atividades de grupos e coletivos circenses no Espaço PÉ DiReitO.

- Espelhos;
- Armários e depósitos;
- Pontos Móveis;
- Colchões para quedas;
- Cor do Espaço;
- Cortinas;
- Disposição do público;
- Organização espacial para utilização de áreas outras como palco (mezaninos e corredores);
- Barulho e sujeira advindos da marcenaria;
- Latido dos cães;
- Cultos da igreja;
- Limpeza e manutenção do espaço;

- Esqueci minha chave;
- A casa é sua – experiências de quem tem as chaves;
- Pandemia – insegurança, apoio e devolução para a comunidade;
- Prevendo necessidades futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU REFLEXÕES FUTURAS

Conforme o exposto, as transformações ocorridas na trajetória de desenvolvimento das artes circenses requerem definições, reflexões e aprimoramentos para os novos Espaços que as abrigam, assim como para as pessoas e equipes que gerem tais locais.

A implementação de melhorias estruturais e formação de equipes multidisciplinares para a evolução de espetáculos e grupos sempre foi praticada por donos de circo e, mais recentemente, por diretores de grandes circos estruturados como o *Cirque du Soleil* e as grandes empresas de circo o mundo.¹⁵⁸ Assim como, o fazem também, os gestores de espaços institucionalizados de formação, como no caso da Escola Nacional de Circo (RJ), do projeto Crescer e Viver (RJ), e da Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França.

O que torna essa pesquisa um ambiente profícuo para novas descobertas é a observação da ação de gerar um espaço alternativo às lonas e escolas, entendido aqui como um ambiente em que parâmetros operacionais são distintos das estruturas convencionais de ensino e formação e não estão atrelados a modelos de negócio tradicionais que visam primeiramente lucro e efetividade.

Ao dar voz a artistas gestores com o propósito de tornar perceptíveis as mudanças nos modos de criar obras artísticas, e como esses modos de fazer também provocam transformações significativas no ambiente e nos agentes que dela participam, espera-se fundamentar e dar relevância às inter-relações e aos valores de cooperatividade tão caros à criação artística e a essa proposta de gerar, uma vez que toda troca promove modificações no ambiente e nos seres que ali transitam.

Vislumbra-se nesta investigação uma contribuição relevante ao propor levantar, analisar e avaliar aspectos que poderão apontar outras perspectivas para o desenvolvimento das artes circenses em Brasília em locais alternativos às lonas, subsidiar estudos mais aprofundados e gerar um conhecimento que poderá ser compartilhado em outros contextos.

Não foram tratadas as questões filosóficas e políticas hierarquizantes do espaço cênico dentro da prática performativa, por entender que existem diversas pesquisas elaborando ou apontando conceitos ainda muito distantes da realidade circense de Brasília¹⁵⁹.

158 Ver sugestão de 10 grandes circos do mundo em: <https://supercirco.com.br/circenses/>

159 Para maior compreensão do tema sugerimos a leitura de Lima (2006, 2008, 2010, 2014, 2018, 2020) acerca da função política do espaço cênico

Distante destas grandes reflexões filosóficas da linguagem cênica, busco me relacionar com a prática cotidiana, dialogando com pessoas que lidam diariamente com questões mundanas e pragmáticas que viabilizam as práticas cênica e circense em diferentes locais e em diferentes funções. Encontrando assim, prerrogativas semelhantes às de Robson Jorge, nas concepções e soluções apresentadas para tratar de Espaços cênicos, pois “[...] o projeto do teatro procura dar condições profissionais para os usuários, bem como conforto (acústico e visual) e segurança para o público.” (JORGE, 2017, p.166).

Como profissional da gestão, artistas e dos bastidores, me emociona ler que um espaço permita maior liberdade de criação e experimentação por parte dos artistas que lá se apresentam. Experiências como a do Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro me inspiram a pensar e repensar o uso dos teatros multiconfiguracionais.

[...] foi nesse espaço que tive a oportunidade de assistir, pela primeira vez, a dois espetáculos em configurações inéditas (não pré-projetadas), diferentes entre si, e dentro da mesma seção de teatro. Explico: o primeiro espetáculo começava com configuração de arena, ocupando aproximadamente dois terços do espaço. No intervalo de 10 minutos, a configuração mudava para outro espetáculo, aproveitando parte da configuração inicial, e ocupando o outro terço livre do espaço. Era um espetáculo de exercício e pesquisa, mas faço questão de citar o fato, pois são essas demonstrações de uso em sintonia com a tipologia do espaço que gratificam e justificam o esforço de profissionais da arquitetura, de teatro e da cultura que acreditam na arte como experimentação. (JORGE, 2017, p.113).

E posso afirmar que este sonho é compartilhado por mim e pelos artistas e colaboradores que já passaram pelo Espaço PÉ DiReitO. Seja executando acrobacias aéreas em materiais inusitados como correntes, barbantes e plásticos, ou ao se jogar a 3 m de altura de um mezanino em cima de um bote inflável, ou possibilitando que espetáculos possam executar de forma segura e sensível as técnicas aéreas circenses em seu palco. Parafraseando o artista e rigger Daniel Lacourt, “nossa função nos bastidores é tornar o sonho do artista realidade, para que a plateia possa ver e sonhar junto.”

Esse estudo aponta para a elaboração de um programa de necessidades arquitetônicas, atualizado, contextualizado e referendado por equipe multidisciplinar que poderá auxiliar iniciativas públicas e privadas em investimentos em escolas de circo, teatros e espaços multiuso que acolham dignamente a performance circense. Uma vez que

A execução direta de obras de teatro por instituição pública é algo quase impensável nos dias de hoje. Não só porque quase não há mais cenotécnicos como antes, mas pela dificuldade de se realizar projetos e obras em teatros que envolvam diversos profissionais de áreas específicas.

No entanto, fica uma certeza: toda obra pública deve ser inteiramente planejada, abrangendo todas as áreas técnicas e, no caso do teatro, com os imprescindíveis projetos específicos de acústica, cenotécnica, iluminação cênica e sonorização, além das instalações prediais normais. Tudo isso resulta no fundamental projeto executivo, num regime em que os projetos sejam realizados numa etapa totalmente

independente e anterior ao processo de licitação e construção. (JORGE, 2017, p.38 e 39).

Por fim, buscou-se nesta dissertação problematizar, reconhecer e propor demandas de ações e investimentos, sob diferentes perspectivas e olhares, no que tange à implementação de um Espaço Cênico adequado ao acolhimento das artes circenses.

Seja na distribuição de horários, programação das atividades, escolha da localização, seleção de colaboradores artísticos, técnicos e pedagógicos, e mesmo na implementação ou retirada de espelhos, trocas de piso, melhoria nos sistemas de instalação e troca de equipamentos circenses, na circulação de ar em locais diferentes dos usos habituais, no conforto acústico, térmico, na realocação de mobiliário para permitir o acondicionamento de materiais de pesquisa da cena, na liberação de áreas para execução de determinadas técnicas e movimentos, modificação da iluminação para se adequar à necessidade de registros em foto e videográficos cada vez mais constantes, e até mesmo na aquisição de equipamentos que serão utilizados coletivamente pelos frequentadores do local, a gestão do Espaço PÉ DiReitO sempre colocou as artes circenses e seus agentes em primeiro plano, em detrimento a lucro e estabilidade.

Diversos temas poderiam ter sido abordados enquanto exemplos da prática do gestar nesta experiência, mas não couberam nessa pesquisa por serem redundantes na solução ou por ampliarem demais a possibilidades de uma dissertação de mestrado. Estes deverão desenvolvidos em pesquisa posterior, pois também transformaram as atividades de grupos e coletivos circenses no Espaço PÉ DiReitO.

- Espelhos;
- Armários e depósitos;
- Pontos Móveis;
- Colchões para quedas;
- Cor do Espaço;
- Cortinas;
- Disposição do público;
- Organização espacial para utilização de áreas outras como palco (mezaninos e corredores);
- Barulho e sujeira advindos da marcenaria vizinha;
- Latido dos cães;
- Cultos da igreja;
- Limpeza e manutenção do espaço;

- Esqueci minha chave;
- A casa é sua – experiências de quem tem as chaves;
- Pandemia – insegurança, apoio e devolução para a comunidade;

Ter um Plano B, a sala anexa que durou 3 anos.

- Prevendo necessidades futuras dos usuários de agora.

Por fim, após um ano de afastamento direto da gestão do Espaço, no atual momento desta escrita, posso afirmar que o principal elemento que diferencia o PÉ DiReitO de outros Espaços acolhedores do fazer circense não é sua localização, seu formato alternativo à lona de circo ou sua infraestrutura e equipe qualificadas para atender demandas circenses. Mas sim, sua disposição para receber, acolher, dialogar e mediar as relações entre artistas e público, mestres e aprendizes e a troca permanente entre os diferentes a partir de uma visão artística, técnica, pedagógica, apaixonada e permeável de sua gestão. Visão esta, transformada em ação cotidiana e exercida na forma de gestar. Sem o sonho e o suor compartilhados com outros artistas parece impossível manter um Espaço vivo, orgânico e mutável para ser o mais acolhedor às obras, criadores, formadores e formandos das artes circenses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABSTARTUPS. Incubadora de empresas: o que é e para que serve? 13 abr. 2017. **Abstartups**. Disponível em: <<https://abstartups.com.br/incubadora-de-empresas-o-que-e-e-para-que-serve/>>. Acesso em: 10 set. 2024.
- AGÊNCIA BRASIL. Movimento Rua de Circo trabalha sem patrocínio. 13 jan. 2007. **Tribuna do Paraná**. Disponível em: <<https://www.tribunapr.com.br/noticias/movimento-rua-de-circo-trabalha-sem-patrocinio/>>. Acesso em: 13 set. 2024.
- ANDRADE (Zecarlos de Andrade), José Carlos dos Santos. **O Circo no Teatro Brasileiro – Estudo de caso: Circo-Teatro Pavilhão Arethuzza**. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas: 2010.
- ANDRADE (Zecarlos), José Carlos dos Santos. **O espaço cênico circense**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes, Área de Concentração: Artes Cênicas: 2006.
- ANDRADE, Isabella de. Trupe Por um fio mistura circo, teatro e dança em espetáculo poético. 22 mar. 2018. **Correio Braziliense**. [Acervo]. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/03/22/interna_diversao_arte.667748/circo-teatro-e-danca-compoem-o-repertorio-da-trupe-por-um-fio.shtml>. Acesso em: 10 set. 2024.
- ANDRÉ, Marli. O que é um Estudo de Caso Qualitativo em Educação? **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 22, n. 40, p. 95-103, jul./dez: 2013.
- APOIA.SE. O que é um Financiamento Coletivo Recorrente. 31 ago. 2020. **Como fazer Crowdfunding**. Disponível em: <<https://blog.apoia.se/o-que-e-financiamento-coletivo-recorrente/>>. Acesso em: 12 set. 2024.
- ASSOCIAÇÃO DOS NOTÁRIOS E REGISTRADORES DO BRASIL (ANOREG-BR). Regularização Fundiária Da Vila Telebrásilia Deve Começar A Sair Do Papel – **ANOREG**. 19 jul. 2006. Disponível em: <https://www.anoreg.org.br/site/imported_6815/>. Acesso em: 10 set. 2024.
- AVELAR, Romulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. 4. ed. Belo Horizonte: Duo Editorial: 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes: 1993.
- BARBOUR, Alberto. Como projetar teatros de bom desempenho? Conheça desafios e soluções. **AEC Revista** [Materiais e Soluções / Projetos e Obras]. 16/05/2016 [atualizado em: 31/03/2023]. Disponível em: <<https://www.aecweb.com.br/revista/materias/como-projetar-teatros-de-bom-desempenho-conheca-desafios-e-solucoes/13519>>. Acesso em: set. 2024.
- BORTOLETO, M. A. C; FERREIRA, Diego Leandro; NUNES, João Gabriel Baptistotti. Sobre o processo de planejamento e montagem de equipamentos para a prática das modalidades aéreas de circo. **INCOMUM REVISTA – V. 3, N.2, p. 123** 2022.

- BORTOLETO, M. A.; MACHADO, G. de A. Reflexões sobre o circo e a Educação Física. **Corpoconsciência**, Santo André, n. 12, p. 39-69:2003.
- BORTOLETO, Marco Antonio; SILVA, Ermínia. Circo: educando entre as gretas. **RASCUNHOS – CAMINHOS DA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS**, v. 4, p. 104-117: 2017.
- C2I ENGENHARIA. **Estrutura Para Galpão**. [s. d.]. Estrutura Pré-Moldadas | Galpão Pré-Moldado | Estrutura Metálica – C2I Engenharia. Disponível em: <<https://c2iengenharia.com.br/estrutura-para-galpao/>>. Acesso em: 12 set. 2024.
- CALCAGNO, Luiz. Moradores não abrem mão do clima de cidade pequena e reivindicam melhorias. 8 jan. 2010. **Correio Braziliense**. [Acervo]. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2010/01/08/interna_cidadesdf,165169/moradores-nao-abrem-mao-do-clima-de-cidade-pequena-e-reivindicam-benefitorias.shtml>. Acesso em: 14 nov. 2022.
- CARDOSO, Thiago Mota. **Por Uma antropologia imersa na vida**. UFSC. 2016a. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/8738/6119>>. Acesso em: 13 set. 2024.
- CARDOSO, Thiago Mota. Por uma antropologia imersa na vida. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, n. 21, 2016b. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/8738>>. Acesso em: 11 set. 2024.
- CARLSON, Marvin. **Places of Performance**. The Semiotics of Theatre Architecture. Ithaca: Cornell University Press: 1989.
- CEUB, Agência. Teatros do DF: Goldoni, um palco italiano no coração do Brasil. 13 jun. 2017. **Agência de Notícias CEUB**. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.uniceub.br/cultura/teatros-do-df-goldoni-um-palco-italiano-no-coracao-do-brasil/>>. Acesso em: 12 set. 2024.
- DIAS, Diego. Veja quem são os 10 circenses mais incríveis do mundo. 17 fev. 2024. **Super Circo**. Disponível em: <<https://supercirco.com.br/circenses/>>. Acesso em: 12 set. 2024.
- DIAS, J. S. **Teatros do Rio: do século XIII ao século XX**. Rio de Janeiro: 2012. 742 p.
- DINIZ, Rafael. Metodologias Ativas – Outros. 21 set. 2020. **Passei Direto**. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/82701464/metodologias-ativas>>. Acesso em: 13 set. 2024.
- DUPRAT, R. M., & BORTOLETO, M. A. C. O corpo na formação dos circenses. **ILINX-Revista do LUME**, 2(8), 1-11: 2016.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Realidades e Particularidades da Formação do Profissional Circense no Brasil: rumo a uma formação técnica e superior**. 2014. 345 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- EQUIPASHOW. **Iluminação IV – Tipos de Refletores e Spots e Suas Funções em Iluminação Cênica**. 28 dez. 2017. Disponível em: <<https://equipashow.com.br/ver2/iluminacao-iv->

- [tipos-de-refletores-e-spots-e-suas-funcoes-em-iluminacao-cenica/](#)>. Acesso em: 12 set. 2024.
- FARAH, O. E.; CAVALCANTI, M.; MARCONDES, L. P. **Empreendedorismo**: estratégia de sobrevivência para pequenas empresas. São Paulo: Saraiva, 2012.
- FERREIRA, Diego; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho; SILVA, Erminia. **Segurança no circo**: questão de prioridade. 1. ed. Várzea Paulista: Editora Fontoura, 2015. v. 1. 240p.
- FORTIN, Sylvie & GOSSSELIN Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução do francês: Marília C.G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. ART Research Journal/ **Revista de Pesquisa em Arte** ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17| Jan./Jun: 2014.
- FUNARTE. **Programa Funarte de Apoio a Ações Continuadas 2023**: guia de leitura simplificada. [S. l.]: Ministério da Cultura / Funarte, 2023. (Funarte Retomada). Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/programa-funarte-de-apoio-a-acoes-continuadas-2023-2013-espacos-artisticos/acoes-continuadas-guia-de-leitura-simplificada-6.pdf>>. Acesso em: set. 2024.
- GÓIS, Marcus Villa. **Estradas de sonhos** – uma contribuição circense na formação do ator. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, Salvador, UFBA: 2005.
- GRASSI, A. (Curadoria). **Brasil em Praga**. Rio de Janeiro: 2007.
- HANNAH, Dorita. **Event-Space**. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde. London; Routledge: 2019.
- HENRIQUES, Cláudia Heringer. Picadeiro, palco, escola: A evolução do circo na Europa e no Brasil. **efdeportes** Revista Digital - Buenos Aires - Año 11 - Nº 101 - Outubro de 2006. Disponível em: <<https://www.efdeportes.com/efd101/circo.htm>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2022.
- ILKIU, E. C. Respeitável público, o circo chegou: trajetórias e malabarismos de um espetáculo. **Temporalidades**, 3(1), 81-103: 2011.
- INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, v. 18, n. 37, p. 25–44, jan. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2022.
- INGOLD, Tim. **Making**: anthropology, archaeology, art and architecture. Routledge, 2013.
- JANIASKI, F. O produtor e o produto no teatro de grupo. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 067-077, 2018. DOI: 10.5965/1414573102112008067. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008067>>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- JANIASKI, F. **Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia**. (dissertação de mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

- JORGE, Robson. **Teatros Multiconfiguracionais**: O espaço cênico experimental como um jogo de armar. Robson Jorge Gonçalves Dias- Rio de Janeiro: FUNARTE: 2017.
- LIEVENS, Bauke. Carta aberta ao circo de Bauke Lievens (Bélgica). Tradução para Panis & Circus de Carmelita Benozatti. **Instrumento de Ver**. Pesquisa. 03 fev. 2107. Disponível em: <<http://www.instrumentodever.com/poeticas/DAY/MONTH/YEAR/TITLE-2>>. Acesso em: set. 2024.
- LIEVENS, Bauke. O mito chamado circo. Tradução de Julia Henning para o projeto de pesquisa Poéticas Contemporâneas Circenses, realizado pelo coletivo Instrumento de Ver. **Instrumento de Ver** (Projetos). 07 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.instrumentodever.com/poeticas/sde9p5d7d9ew7hntyfrt2ez4nelt7b>>. Acesso em: set. 2024.
- LIMA, Antônio Carlos de Souza. (Org.). **Gestar e gerir**: estudos para uma antropologia da administração pública no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ: 2002. – (Coleção Antropologia da política; 18). Disponível em: <<http://nuap.etc.br/gestar-e-gerir/#:~:text=%E2%80%9CGestar%E2%80%9D,%E2%80%93%20e.nuances%20nos%20exerc%C3%ADcios%20de%20poder>>. Acesso em: set. 2024.
- LIMA, E. F. W. Arquitetura teatral no Brasil: da Colônia às formas contemporâneas. **Textos do Brasil**, n. 16, Brasília, p. 84 - 115, 10 maio 2010.
- LIMA, E. F. W. Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-31, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18005>>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- LIMA, E. F. W.; CALDEIRA, S. P. O espaço teatral, o corpo e a memória. **O Percevejo Online**, v. 02, p. 1362-7108-pdf, 2010b.
- MARTINS & LIGNELLI. Sonoridades em espaços cênicos alternativos – experiências de gestão do Espaço PÉ DiReitO. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 45, dez 2022.
- MARTINS, Roberta. Integral Bambu para a Arte Coreográfica. **I Seminário Nacional de Arte Coreográfica**, 2012, Brasília-DF. Revista Eixos, 2012.
- NAVAS, Cássia Alves de Castro. Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 559-576, set./dez. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266054299>>.
- NEUFERT, Ernst. **A arte de projetar em arquitetura**: princípios, normas e prescrições sobre construção, instalações, distribuição e programa de necessidades, dimensões de edifícios, locais e utensílios. Trad. da 21 ed. alemã. 5ª ed., São Paulo: Gustavo Gili do Brasil, 1976. Disponível em: <https://www.academia.edu/42932040/Neufert_A_Arte_de_Projetar_em_Arquitetura>. Acessado em: set. 2024.
- NOVAS PRAÇAS DA VILA TELEBRASÍLIA DÃO QUALIDADE DE VIDA AOS MORADORES | **METRÓPOLES**. 1 abr. 2022. Disponível em:

<<https://www.metropoles.com/conteudo-especial/novas-pracas-da-vila-telebrasil-da-qualidade-de-vida-aos-moradores>>. Acesso em: 10 set. 2024.

NUNES, João Gabriel Baptistotti & BORTOLETO, Marco Antonio. Montando e Desmontando: Quem são e como atuam os riggers circenses? **Revista Arte da Cena (Art on Stage)**. 2021-07-30.

PALCOBH. [s. d.]. **CAIXA TÉCNICA**. [Curiosidades]. Disponível em: <<https://www.palcobh.com.br/curiosidades/novembro2003/caixa.html>>. Acesso em: 10 set. 2024.

PIEIDADE, Julia Henning Campos. **Poéticas circenses contemporâneas: intermedialidades e o coletivo instrumento de ver**. 2018. 173 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)— Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

PORTAL INCÊNDIO. **Marco para a Prevenção contra Incêndio no Brasil criado a partir da Tragédia da Boate Kiss | SENASP 2019** |. [s. d.]. Disponível em: <<http://portalincendio.com.br/Publicacao.aspx?id=76274>>. Acesso em: 13 set. 2024.

REZEK, Raphael Cavalcante. **Do ponto comercial**. 13 ago. 2015. Jus.com.br. Disponível em: <<https://jus.com.br/pareceres/41792/do-ponto-comercial>>. Acesso em: 10 set. 2024.

ROCHA, Gilmar. O circo no Brasil – Estado da Arte. **Revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais**. São Paulo, n. 70, 2.º semestre de 2010.

RUFFORD, Juliet. **Constructive Play: Architecture, Theatre and the Culture of Late Capitalism**. Conferência realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=92XP1XJtq-o&t=62s>>. Acesso em: 9 jun. 2022.

SAMPAIO, Daniela. **ENECULT**, 01 a 03 de agosto de 2019, Salvador-BA.

SANTOS, Mariana Portela de Araújo dos. **Circo Cultural Nelson Brito: um estudo preliminar do circo escola da cidade de São Luís-MA**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2021. <<http://repositorio.uema.br/jspui/handle/123456789/1540><<http://repositorio.uema.br/jspui/handle/123456789/1540>>>.

SATTLER, Aline de Holanda. **Da trama à trama: anteprojeto de uma escola de circo**. 2016. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/36836><<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/36836>>>.

SCHUMACHER, Thomas & KURTTI, Jeff. **How Does the Show Must Go On?** Disney Editions, 2007.

SERRONI, José Carlos. **Teatros: Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil**. Ed. SENAC, 2002. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=OvyrDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT4&dq=espa%C3%A7o+%C3%AAnico&ots=UelJBR28ly&sig=9fvfJQR->

[VumchtxxiIca4xjmFuo#v=onepage&q=espa%C3%A7o%20c%C3%AAnico&f=false](#)
Acesso em: 13 set. 2024.

SESC. Página Inicial. [s. d.]. **Sesc DF**. Disponível em: <<https://www.sescdf.com.br>>. Acesso em: 12 set. 2024.

SILVA, Ermínia. **História do Circo no Brasil**; Sua Arte, Seus Saberes e Memórias. São Paulo: circo encantado, 2003. Disponível em: <www.circoencantado.com.br>. Acesso em 12 de outubro de 2022.

SILVA, Ermínia. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. **Repertório Teatro & Dança**, v. 1, p. 52-58, 2011. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/Artigos/conforto_em_auditorios_proposta_de_procedimento_para_o_projeto.pdf><https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/Artigos/conforto_em_auditorios_proposta_de_procedimento_para_o_projeto.pdf>. Acesso em: 28 /12dez /2022.

SILVA, Ermínia. **O circo, sua arte e seus saberes** - o circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação Mestrado Março 1996, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

SILVA, Ermínia. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo, Editora Altana, 2007.

SOLER, Carolina; KOWALTOWSKI, Doris C.C.K. & PINA, Silvia A. Mikami G. **Conforto em Auditórios**: Proposta De Procedimento Para O Projeto. ENCAC- ELACAC. Maceió, 2005. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/Artigos/conforto_em_auditorios_proposta_de_procedimento_para_o_projeto.pdf><https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetura%20teatral/Artigos/conforto_em_auditorios_proposta_de_procedimento_para_o_projeto.pdf>. Acesso em 22 dez /12/2022.

TIME PONTOTEL. Saiba o que é visão holística e a importância dessa habilidade na visão empresarial. **Blog Pontotel**. Departamento empresarial. 23 de jul. 2024. Disponível em: <<https://www.pontotel.com.br/visao-holistica/#:~:text=Boa%20leitura!-,O%20que%20significa%20a%20palavra%20hol%C3%ADstica%3F,do%20africano%20Jan%20Christiaan%20Smuts>>. Acesso em: set. 2024.

TIZZO, Laura. Por que isso é assim: conheça história da Vila Telebrasil. 11 jun. 2019. **G1**. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/06/11/por-que-isso-e-assim-conheca-historia-da-vila-telebrasil.ghtml>>. Acesso em: 10 set. 2024.

TOP SOLUÇÕES IMOBILIÁRIAS. **Quais são os tipos de galpões?** 22 mar. 2023. Disponível em: <<https://blog.topsi.com.br/quais-sao-os-tipos-de-galpoes-industriais/>>. Acesso em: 12 set. 2024.

TORRES, Antônio; CASTRO, Alice Viveiros de & CARRILHO, Márcio. **O circo no Brasil**. Ed. FUNARTE, 1998.

TRUPE DE ARGONAUTAS & LAPE. **Trupe de Argonautas, 11 anos.** FAC-DF, 2014. 37p.

Disponível em:

<<https://drive.google.com/file/d/1hxs0c2LJA1NIK38DzOk8CPG6Z6oi334S/view>>.

Acesso em: 10 set. 2024.

TUCUNDUVA, Bruno Barth Pinto. O que é “circar”? Fundamentos para metodologia de iniciação ao circo. **Revista Repertório**. Salvador, ano 23, n. 35, p. 87-114, 2020.

WIKIPEDIA. **Financiamento coletivo**. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. [S. l.: s. n.], 12 ago. 2024. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Financiamento_coletivo&oldid=68421040>. Acesso em: 12 set. 2024.

SITES DE APOIO SOBRE O TEMA

<https://www.circonteudo.com/> acesso em 12 de outubro de 2022.

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/364> (artigos sobre produção e espaço) acesso em 8 de outubro de 2022.

<https://lazuilarquitetura.com.br/> (explicações sobre palco, caixa cênica, plateia etc).

Acesso em 25 de dezembro de 2022.

https://www.academia.edu/22225277/Dicas_de_Projeto_TEATRO_1 acesso em 14 de outubro de 2022.

ANEXO I

PARA SABER MAIS SOBRE OS GRUPOS DE BRASÍLIA

Trupe Por Um Fio

https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/03/22/interna_diversao_arte.667748/circo-teatro-e-danca-compoem-o-repertorio-da-trupe-por-um-fio.shtml

Coletivo Instrumento de Ver

<http://www.instrumentodever.com/>
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/34260>

Trupe de Argonautas

<http://trupedeargonautas.com.br/>
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/41083>
<https://drive.google.com/file/d/1hxs0c2LJA1NIK38DzOk8CPG6Z6oi334S/view?usp=sharing>

Núcleo Criativo Luneta

<http://www.instrumentodever.com/luneta>

Cia Nós No Bambu

http://ipam-df.blogspot.com/p/blog-page_14.html

Circênicos

<https://brasiliamemoriaeinvencao.com/circenicos/>

Trupe Mirabolantes

<http://ipam-df.blogspot.com/p/trupe-mirabolantes.html>

Nostalgique Cabaret

<https://www.nostalgiquecabaret.com/>

Esquadrão da Vida

<https://esquadraodavida.wordpress.com/about/>

Circo Teatro UdiGrudi

<http://circodata.com.br/index.php?c=verbetes&m=exibir&t=grupos&id=1081&>

ANEXO II

PORTFÓLIO DO ESPAÇO PÉ DIREITO

[https://drive.google.com/file/d/1IE2kWnhStfv_xrlYfkQ5lMYxRKjdXaYT/view?
usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1IE2kWnhStfv_xrlYfkQ5lMYxRKjdXaYT/view?usp=sharing)

[https://drive.google.com/file/d/1hlVAz-vZWvjPQhExYKgfrEgU0_RGSvfv/view?
usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1hlVAz-vZWvjPQhExYKgfrEgU0_RGSvfv/view?usp=sharing)

[https://drive.google.com/file/d/1aAyTJqbinIHHSwmCi4J1RUNcZMfFh6XT/view?
usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1aAyTJqbinIHHSwmCi4J1RUNcZMfFh6XT/view?usp=sharing)

ANEXO III

BIBLIOGRAFIA DE APOIO ACERCA DE TEMAS CIRCO, ATIVIDADES CIRCENSES, CENOGRAFIA E ARQUITETURA TEATRAL

- BARAGAN, T. O.; MALLETT, R. D.; BORTOLETO, M. A. C.. Educação Física E Atividades Circenses: O Estado Da Arte. **Movimento**, v. 18, p. 149-168, 2012.
- BARRETO, M.A.; MALLETT, R. D.; BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. De norte a sul mapeando a formação em circo no Brasil. **Urdimento** (UDESC), v. 3, p. 1-32, 2021.
- BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÓN, T.; DUPRAT, R. M.; TUCUNDUVA, B.. O circo na universidade: por uma coerência entre as práticas de ensino, pesquisa e extensão. In: SCHNEIDER, Omar; GAMA, Jean Carlos Freitas. (Org.). **Educação Física e seus caminhos: programa de educação tutorial**. 1ed.Vitória: Virtual Livros, 2017, v. 1, p. 139-160.
- BORTOLETO, M. A. C.; DUPRAT, R. M.; TUCUNDUVA, B.. Atividades circenses na FEF-UNICAMP: a construção de uma nova área de estudos e pesquisa. In: BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÓN, T. B.; SILVA, E. (Org.). **Circo: horizontes educativos**. 1ed.Campinas: Autores Associados, 2016, v. 1, p. 225-257.
- BORTOLETO, M. A. C.; CALCA, D. H.. O trapézio circense: estudos das diferentes modalidades. **Lecturas Educación Física y Deportes**, v. 12, p. 109-20, 2007.
- BORTOLETO, M. A. C.; CALCA, D. H.. O Tecido Circense: Fundamentos Para Uma Pedagogia Das Atividades Circenses Aéreas. **Conexões** (UNICAMP), v. 5, p. 78-97, 2007.
- BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÓN, T. B.; SILVA, E.. **Circo: horizontes educativos**. 1. ed. Campinas - SP: Autores Associados, 2016. v. 1. 257p .
- BORTOLETO, M. A. C.; BARRETO, M.A.. O Circo como profissão: a formação em Educação Física como suporte para a carreira artística de Gustavo Arruda de Carvalho. **KINESIS** (SANTA MARIA), v. 39, p. 1-15, 2021.
- BORTOLETO, M. A. C. Entre deux mondes: L’*homo circensis* et l’*homo sportivus*. **L’Ethnographie**, v. 1, p. 5-7, 2021.
- BORTOLETO, M. A. C. **Introdução à pedagogia das atividades circenses VOLUME 2**. 1. ed. Jundiaí - SP: Fontoura, 2010. v. 1. 267p .
- BORTOLETO, M. A. C. **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. 1. ed. Jundiaí - SP: Editora Fontoura, 2008. v. 1. 272p .
- BORTOLETO, M. A. C.; MALLETT, R. D.; TUCUNDUVA, Bruno Barth Pinto. Atividades circenses na FEF-UNICAMP: a construção de uma nova área de estudos e pesquisa. In:

- BORTOLETO, M. A. C.; ONTAÓN, T. B.; SILVA, E. (Org.). **Circo: horizontes educativos**. 1ed.Campinas - SP: Autores Associados, 2016, v. 1, p. 225-257.
- BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, Erminia; BARAGAN, Teresa Ontañón. Educación Corporal y Estética: Las Actividades Circenses como Contenido de la Educación Física. **Revista Iberoamericana de Educación** (Impresa) , v. 62, p. 233-243, 2013.
- BULCÃO, H. L. Luiz Carlos Ripper: **Para além da cenografia**. Rio de Janeiro: Dp et Alii de Petrus, 2014.
- CTAC. **Programa de arquitetura cênica**. Rio de Janeiro: 2004. 37 p.
- DUPRAT, Rodrigo Mallet Realidades E Particularidades Da Formação Do Profissional Circense No Brasil: Rumo A Uma Formação Técnica E Superior. In: **4. Seminário Internacional de Circo**, 2018, Campinas. Caderno de Resumos - 4. Seminário Internacional de Circo. Varzea Paulista: Fontoura, 2018. p. 326-330.
- DUPRAT, R. M. **Atividades circenses e seu valor educativo**. 2019. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).
- DUPRAT, R. M. **Reflexões sobre a formação do profissional circense na atualidade**. 2014. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).
- DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C.. O corpo na formação dos circenses. **ILINX - Revista do LUME**, v. 8, p. 1-11, 2015.
- DUPRAT, R. M.; PRADO, M.. Reflexões sobre a criação do interprete-criador circense: em busca de uma linguagem corporal potente. **Revista Ensaio Geral**, v. 3, p. 195-204, 2014.
- FERNANDES, R. C.; BORTOLETO, M. A. C.. Saberes e práticas circenses: analisando os currículos dos cursos de pedagogia das universidades públicas paulistas. **Revista Ensaio Geral**, v. 3, p. 75-89, 2014.
- GONÇALVES, R. Raul Belém Machado. **O arquiteto da cena**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais/Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes Memória, 2008.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, p. 1-31, 2020.
- LIMA, E. F. W. (Org.). **Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.
- LIMA, E. F. W. **Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro & espaço urbano**. Rio de Janeiro: Ed. 7 letras, 2006.
- LIMA, E. F. W. **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7letras/Faperj, 2008.
- LIMA, E. F. W.; MONTEIRO, C. M. F. **Entre arquiteturas e cenografias: a arquitetura de Lina Bo Bardi e o teatro**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

- LIMA, E. F. W.; PARANHOS K. R. COLLAÇO V. **Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2014.
- LOPES, Daniel de Carvalho; SILVA, Erminia. Trajetórias Circenses: a produção da linguagem circense por membros da família Chiarini na América Latina nos anos de 1829 a 1840. **REVISTA ENSAIO GERAL**, v. 3, p. 43-64, 2014.
- LOPES, D. C.; BORTOLETO, M. A. C.. Dentro E Fora Da Lona: Continuidades E Transformações Na Transmissão De Saberes A Partir Das Escolas De Circo. **Repertório: Teatro & Dança** (Online) , V. 34, P. 142-153, 2020.
- MACHADO, A.; BORTOLETO, M. A. C.; FRANCA, J.. Esforços Organizando Desejos: Procedimentos Para Criação E Performance Circense. **ILINX - Revista do LUME**, v. 10, p. 1-19, 2015.
- MALLET, R. D.; BORTOLETO, M. A. C.. O Corpo Na Formação Dos Circenses. **ILINX - Revista do LUME**, v. 10, p. 11-22, 2015.
- MALLET, R. D.; ONTAÓN, T. B.; BORTOLETO, M. A. C.. Atividades circenses. In: GONZÁLEZ, Fernando Jaime; DARIDO, Suraya Cristina; DE OLIVEIRA, Amauri Aparecido Bássoli. (Org.). **Ginástica, dança e atividades circenses**. 1ed. Maringá: Eduem: Editora da Universidade Estadual de Maringá., 2014, v. 3, p. 119-157.
- MATHEUS, R.; BORTOLETO, M. A. C.. O Processo De Elaboração Do Espetáculo “Simbad, Que Conheceu O Mundo?” Programa Artista Residente Circo - UNICAMP. **ILINX - Revista do LUME**, v. 10, p. 1-14, 2015.
- NUNES, J. C. R. (Coord.). **Teatros do Brasil**. Rio de Janeiro: 1996. 124 p
- OLIVEIRA, J. A. F. **Glossário ilustrado da caixa cênica italiana**. Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1999.
- OLIVEIRA, J. A. F. **Manual de cenotécnica**. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- ONTAÓN, T. B.; MALLET, R. D.; Mateu, Mercè; BORTOLETO, M. A. C.. O Debate Pedagógico Sobre A Arte Do Circo Na Revista Éducation Physique Et Sport (1969-2014). **Movimento**, v. 22, p. 567-582, 2016.
- ROCHA, H. (Org.). **Teatro Sesc Garagem: celeiro cultural de Brasília**. Brasília: Sesc-DF, 2011.
- SERRONI, J. C. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Senac, 2002.
- RIPPER, L. C. M. (Coord.). **A cena pelo avesso – Subsídios para apostila sobre a organização do conhecimento da administração teatral**. Rio de Janeiro, Fundacen, 1989. 83 p.
- RODRIGUES, G. S.; RIBEIRO, C.; CARDANI, L. T.; MELO, C. C.; DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C.. Corpo, arte e risco: ideias para uma pedagogia dos aéreos circenses. In: **Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas**, 2018, Campinas-SP. Anais Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas. Campinas: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP e Prog. de Pós-Graduação Instituto de Artes, 2018.

- SERRONI, J. S. (Coord.). **Oficina de arquitetura cênica**. Rio de Janeiro: 1993, 110 p.
- SILVA, R. J. G. (Coord.). **100 termos básicos da cenotécnica: caixa cênica italiana**. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. 116 p.
- RIBEIRO, C. S.; CARDANI, L. T.; SANTOS, G.R.; BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. O “Não Lugar” Do Circo Na Escola. **REVISTA PORTUGUESA DE EDUCAÇÃO**, v. 34, p. 246-263, 2021.
- SILVA, Erminia. Saberes circenses: debates, permanências e transformações do artista das artes do circo, no Brasil. **REVISTA ENSAIO GERAL**, v. 3, p. 65-74, 2014.
- SILVA, Erminia. Benjamim de Oliveira, um circense. **978-85-98936-04-8**, v. 1, p. 47, 2012.
- SILVA, Erminia. Histórias do aqui e agora: cabaré e teatralidade circense. **Repertório Teatro & Dança**, v. 1, p. 52-58, 2011.
- SILVA, Erminia. Repetir, repetir, até ser diferente. **Revista Anjos do Picadeiro**, v. 1, p. 19-27, 2010.
- SILVA, Erminia. Circo-teatro é teatro no circo. **Revista Anjos do Picadeiro**, v. 7, p. 32-51, 2009.
- SILVA, Erminia. Tomara que não chova: permanências e transformações na teatralidade circense. **Teatro dos Anônimos**, v. 1, p. 24-27, 2008.
- SILVA, Erminia. A teatralidade circense. **Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte (Online)**, v. 1, p. 47-51, 2008.
- SILVA, Erminia. Arthur Azevedo e a teatralidade circense. **Sala Preta (USP)**, v. 6, p. 35-44, 2006.
- SILVA, Erminia. O novo está em outro lugar. In: Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas. (Org.). **Palco Giratório**, 2011. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2011, v. 1, p. 12-21.
- SILVA, Erminia. Circo. In: Elaine Grosman. (Org.). **Seminário: A função do espaço público no âmbito das artes cênicas**. 1ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, v. 1, p. 35-47.
- SILVA, Erminia. Espaços culturais e a construção dos públicos. In: Grosman, Elaine . (Org.). **A função do espaço público no âmbito das artes cênicas**. 1ed. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - Funarte, 2009, v. 1, p. 35-47.
- SILVA, Erminia. O circo sempre esteve na moda. In: Daniel Lins; Beatriz Furtado. (Org.). **Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos**. 1ed. Fortaleza: Hedra, 2008, v. 1, p. 90-97.
- SILVA, Erminia. Saberes circenses: ensino/aprendizagem em movimento e transformações. In: Marco Antonio Coelho Bortoleto. (Org.). **Introdução à Pedagogia das Atividades Circenses**. 1ed. Jundiaí: Fontoura, 2008, v. 1, p. 189-210.
- SILVA, Erminia. O trabalho do circense na legislação brasileira - parte I. **Jornal Arte e Diversões**, São Paulo, 03 mar. 1999.

- SILVA, Erminia. O trabalho do circense na legislação brasileira - parte II. **Jornal Arte e Diversões**, São Paulo, 05 maio 1999.
- SILVA, Erminia. O trabalho circense na legislação brasileira - parte III. **Jornal Arte e Diversões**, São Paulo, 02 jul. 1999.
- SILVA, Erminia; CÂMARA, Rogério Sette. O ensino de arte circense no Brasil. Breve Histórico e algumas reflexões. In: **I Encontro Funarte de Escolas de Circo, organizado pela Funarte**, 2004, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.pindoramacircus.com.br/novo/textos/textos.asp>>. Acesso em: 113 set. 2024.
- SILVA, Erminia. **História do Circo no Brasil? Sua Arte, Seus Saberes e Memórias**. São Paulo: circoencantado, 2003. Disponível em: (Artigo publicado no site: <www.circoencantado.com.br>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- SILVA, Erminia; MENIQUELI, Marcelo; LOPES, Daniel de Carvalho. **Circonteúdo o portal da diversidade circense**. 2010.
- SOUZA, S. A. **Decoração teatral**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1948.
- ZUVILLAGA, J. N. Walter Gropius. **o teatro total de Walter Gropius**, 1927. Madri: Rueda, 2004.

ANEXO IV

REGULAMENTO DE INSCRIÇÃO PARA O PROJETO INCUBADORA DE GRUPOS DO PROJETO DE MANUTENÇÃO DO ESPAÇO PÉ DIREITO

O Espaço PÉ DiReitO, com patrocínio do FAC – Fundo de Apoio à Cultura do GDF, Secretaria de Cultura do GDF e Governo do Distrito Federal, através do edital de Manutenção e Implementação de espaços culturais, convida a comunidade artística a participar da chamada pública para o Projeto Incubadora de Grupos.

O QUE É O ESPAÇO PÉ DiReitO?

Criado em 2012 por Pedro Martins, é um espaço multiuso para as artes, com o objetivo de oferecer e levar ao público oficinas, aulas, apresentações e outras atividades culturais. Localizado na Vila Telebrasilíia, tem se mostrado um espaço representativo na descentralização das artes cênicas e no incentivo de ações autônomas.

O QUE É A INCUBADORA DE GRUPOS?

O projeto de manutenção do Espaço PÉ DiReitO propõe uma Incubadora de Grupos que visa apoiar grupos e artistas para a criação e produção de um espetáculo de artes cênicas com tema pré-estabelecido, garantindo espaço de ensaio, ajuda de custo, troca de experiências entre grupos e profissionais da área com experiência, tudo isso com o objetivo de:

- * fomentar e proporcionar a criação de uma rede afetiva a partir do vínculo dos artistas com o Espaço, a Vila Telebrasilíia e entre grupos;
- * promover o intercâmbio artístico a partir da troca de experiências, técnicas, informações e convívio;
- * facilitar o trabalho colaborativo valorizando a proatividade, a dedicação e o compromisso em equipe;
- * proporcionar um espaço de experimentação artística.

O projeto tem idealização e coordenação de Pedro Martins (artista, diretor e gestor do Espaço PÉ DiReitO) e Adriano Roza (coordenador do Espaço PÉ DiReitO e mestre em artes pela UnB).

CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

Serão privilegiados grupos que necessitem de espaço físico com pé direito alto para ensaios, que não possuam sede, que tenham pelo menos um ano de existência, que se comprometam a experimentar a união ou fusão de linguagens e que tenham algum tipo de representação jurídica (possuam CNPJ), onde pelo menos um integrante fique responsável pela emissão de nota fiscal para recebimento da ajuda de custo. No caso de artistas independentes, um artista ficará responsável pelo recebimento da ajuda de custo e repasse do valor para o grupo. Esses critérios são preferenciais, não exclusivos.

O QUE O PROJETO OFERECE?

* Assessoria nas áreas de maquiagem, iluminação, figurino, cenografia e produção do espetáculo com a Trupe de Argonautas;

* Orientação e provocação criativa com o coletivo Instrumento de Ver (plano de trabalho abaixo, no anexo I deste questionário);

* Espaço para ensaio em horários já pré-definidos;

* Pauta para as apresentações do espetáculo criado;

* Ajuda de custo no valor total de R\$4.800 por modalidade.

SOBRE O PERÍODO DE INCUBAÇÃO E CRONOGRAMA DE ENSAIOS

A incubação tem duração de 8 meses, de outubro de 2017 a maio de 2018. Serão incubados no Espaço PÉ DiReitO grupos e artistas em duas modalidades:

Modalidade A – artistas autônomos ou coletivos que queiram trabalhar em grupo. Podem se inscrever artistas de qualquer linguagem, diretores, compositores, fotógrafos, videomakers, etc.

ENSAIOS: terças e quintas das 16h às 18h e quartas-feiras das 15h às 18h. Nas quartas-feiras o trabalho será realizado em conjunto com o grupo da modalidade B, para troca de experiências, treinamentos e criações coletivas colaborativas, conduzidas pelo coletivo Instrumento de Ver.

Modalidade B – grupos artísticos que trabalham com uma ou mais áreas artísticas.

ENSAIOS: O trabalho será realizado às terças e quintas das 14h às 16h e quartas-feiras das 15h às 18h. Nas quartas-feiras o trabalho será realizado em conjunto com o grupo da modalidade B, para troca de experiências, treinamentos e criações coletivas colaborativas, conduzidas pelo coletivo Instrumento de Ver.

COMO É A INSCRIÇÃO?

A inscrição será realizada em 2 etapas. Na primeira, basta preencher o formulário abaixo e enviar os seguintes documentos para o e-mail espacopedireito@gmail.com com o assunto: Incubadora de Grupos – (modalidade + nome do artista ou do grupo a ser inscrito) até o dia 29 de setembro de 2017:

- 1) Currículo do artista ou grupo;
- 2) Carta de intenção elencando os motivos pelos quais quer participar;
- 3) Quatro (4) fotos para divulgação com créditos.

Todos os documentos enviados devem estar em PDF para textos e JPG para imagens.

O recebimento de propostas se dará por meio de chamamento público e os grupos serão selecionados por comissão julgadora, que é soberana em sua decisão, não cabendo recursos. Os grupos e artistas pré-selecionados serão convidados para a segunda etapa da seleção, que será uma conversa sobre as condições, planejamento e metodologia do trabalho.

Este projeto faz parte da Manutenção de Novos Espaços Culturais apresentado pelo Fundo de Apoio à Cultura – FAC, da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal.