

O Pavão: adereços, narrativas e lógica do risco em um espetáculo de malabarismo de fogo

Fabio Dal Gallo¹Cristina Alves de Macedo¹¹Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador/BA, Brasil

RESUMO – O Pavão: adereços, narrativas e lógica do risco em um espetáculo de malabarismo de fogo – O presente artigo objetiva discutir a criação de narrativas em espetáculos de malabarismo de fogo, a partir do estudo do caso da obra *O Pavão*. Destaca-se a importância da variável limite da *lógica do risco do instrumento* nos momentos de concepção, construção e manipulação dos instrumentos e adereços de fogo, de modo que os fatores de risco sejam controlados para os artistas e público. Como resultado, identificou-se que o espetáculo circense, que apresentou números de malabarismo juntamente com adereços de fogo, seguiu uma linha de tensão e relaxamento, construindo uma narrativa que dialogou com o tema do evento.

Palavras-chave: **Malabarismo. Fogo. Circo. Segurança. Narrativa.**

ABSTRACT – O Pavão: props, narratives and logic of risk in a fire juggling spectacle – This article aims to discuss the creation of narratives in fire juggling spectacles, based on the case study of the work *O Pavão* (The Peacock). The importance of the limit variable of the *logic of the risk of the instrument* at the moments of conception, building and manipulating fire instruments and props is highlighted, so that the risk factors are controlled for the artists and the audience. As a result, it was identified that the circus spectacle, which featured juggling acts together with fire props, followed a line of tension and relaxation, building a narrative that dialogued with the theme of the event.

Keywords: **Juggling. Fire. Circus. Safety. Narrative.**

RÉSUMÉ – O Pavão: accessoires, récits et logique du risque dans un spectacle de jonglerie avec le feu – Cet article vise à discuter de la création de récits dans les spectacles de jonglerie de feu, en se basant sur l'étude de cas de l'œuvre *O Pavão* (Le Paon). Il souligne l'importance de la variable limite de la *logique de risque de l'instrument* lors de la conception, de la construction et de la manipulation d'instruments et d'accessoires de feu, afin que les facteurs de risque soient contrôlés pour les artistes et le public. Le spectacle de cirque qui mettait en scène des numéros de jonglage et des accessoires de feu, suivait une ligne de tension et de détente, construisant une narration qui dialoguait avec le thème de l'événement.

Mots-clés: **Jonglerie. Feu. Cirque. Sécurité. Narratif.**

Introdução

A apresentação de espetáculos circenses baseados na técnica do malabarismo de fogo que proporcionam narrativas é um fenômeno em crescente proliferação em nível global, principalmente nos últimos vinte anos. A atuação como artista nesse campo específico, desde o final da década de noventa do século XX, permite confirmar, por experiência própria, que é incontestável o aumento de grupos e companhias especializadas nesse tipo de espetáculo.

Observa-se que, ao lado da criação de novos instrumentos, a exemplo do *levistick* ou do *dragonstaff*, que não se mostraram presentes em registros anteriores, nas últimas décadas, intensificou-se o uso atípico e a ressignificação de instrumentos clássicos como claves, bastões, bambolês, etc., para a criação de narrativas, assim como a sua articulação com adereços de fogo, que transitam entre objetos de uso cotidiano, construídos ou adaptados para o uso com o fogo, até figurinos ou peças de vestuário inflamáveis.

O presente artigo tem como objetivo analisar a presença de narrativas em espetáculos circenses de malabarismo de fogo, destacando a articulação do uso de instrumentos e adereços de fogo com à *variável limite da lógica do risco do instrumento*, de acordo com o delineado por Gallo e Macedo (2023) no artigo *Malabarismo de fogo: uma etnografia entre imaginário e simbólico*.

Metodologicamente, a investigação se baseou no estudo de caso do espetáculo *O Pavão*, apresentado no *Main Floor*, da 15ª edição do Universo Paralello Festival, em 2020, uma criação específica, de apresentação única, que surge da colaboração de três grupos circenses da Bahia: Taturana Circus, Malabares Mágicos e Cia Cumaru de Circo. Esse espetáculo utilizou adereços e figurinos cenográficos de fogo, em conjunto com números de diferentes técnicas do malabarismo, quais: bastões, espadas, claves e correntes. A alternância de coreografias e partituras corporais codificadas para cena concretizou um espetáculo que se destacou pelo seu impacto cênico visual, o qual foi amplificado pela presença do fogo.

O resultado, de cunho analítico e interdisciplinar, surge da interseção entre a análise descritiva de cenas dos espetáculos, a análise reflexiva sobre o processo de criação e produção dos adereços, em conjunto com considerações teóricas de áreas do conhecimento não estritamente interligadas às artes

cênicas, como os campos da Física e da Química, que suportaram o discurso sobre a combustão e o fogo, colaborando, determinantemente, com a fundamentação teórica.

No que concerne à forma, o artigo expressa o ponto de vista de autores que também são artistas no espetáculo analisado, os quais realizam uma escrita performativa, estruturada a partir das teorias Ness (1996). Dessa forma, alterna-se a descrição de cenas do espetáculo, com informações sobre o espaço e o ambiente da apresentação, em conjunto com a descrição sobre procedimentos técnicos e o estudo de materiais utilizados no processo criativo para a construção dos instrumentos e adereços. Para destacar a descrição das cenas, evidenciar termos específicos e conceitos relevantes que fundamentam o artigo, utilizou-se o *itálico* ao longo do texto.

O resultado do estudo corroborou que *O Pavão* é um espetáculo circense estruturado em uma narrativa, que dialogou com o tema do evento e com o contexto da apresentação. A utilização de adereços de fogo e a ressignificação de instrumentos de malabarismo de fogo, articulados de modo a resultar momentos de tensão e de relaxamento, priorizou o controle da variável limite, que determina a *lógica do risco do instrumento*, se antepondo à segurança dos artistas e do público.

A Aproximação: um olhar sobre a segurança

Em poucos instantes vai ser meia-noite. Já faz algumas horas que não está chovendo, uma situação até atípica para o clima dos últimos dias, que tiveram precipitações muito além dos padrões para essa época do ano. Apesar de ver as nuvens condensarem em cima da gente, decidimos não cancelar a apresentação. Nos reunimos em círculo olhando para o céu e torcendo para que o tempo aguentasse firme até o final do espetáculo e gritamos em conjunto, com energia contagiante, 'Aa, khaa', o nosso grito propiciatório. Um abraço de um lado, uma piscada de olho do outro, um aperto de mão a quem está na frente e nos colocamos em fila, prontos para se aproximar ao palco e entrar em cena².

No final da tarde, começamos a montar as asas de fogo, o colar de fogo e a saia de fogo; ao pôr do sol, revisamos cada um dos parafusos dos instrumentos de malabarismo e adereços, de forma que tudo estivesse supervisionado, para prevenir a ocorrência de incidentes que pudessem ser causados pela falta de uma eventual manutenção preventiva do aparelho. Em seguida,

verificamos todos os elementos de segurança. No início da noite, vestimos os figurinos, nos maquiemos e repassamos algumas das transições; por volta das 23 horas, preparamos os instrumentos e adereços, que foram devidamente preenchidos com parafina cosmética líquida. Para uma apresentação de aproximadamente trinta minutos, o tempo de preparação do espetáculo envolveu, no conjunto, mais de sete horas, sendo cada tempo calculado com ampla margem de folga, para que todas as ações pudessem ser realizadas com a devida serenidade e precisão.

Um dos momentos mais importantes a serem estipulados é o tempo entre o preenchimento dos instrumentos com o combustível e o acendimento o fogo, o qual necessita de muita atenção e cautela. Apesar de não ser um líquido volátil, não é aconselhável colocar a parafina líquida nos equipamentos com muita antecedência e nem se arriscar a fazer essa tarefa apressadamente, uma vez que qualquer imprevisto pode impactar negativamente na segurança da cena. Vale marcar que é justamente a presença do fogo, com seu risco intrínseco, o grande diferencial dessa tipologia de espetáculo.

A parafina líquida é um fluido combustível com ponto de fulgor de aproximadamente 270 graus Celsius, uma temperatura bem mais alta que a de outros combustíveis. É um líquido utilizado para diversas finalidades, inclusive cosméticas, sendo um óleo atóxico, que produz pouca fumaça durante a queima, não tem cheiro e produz menos calor por unidade de medida, por ter um ponto de combustão mais alto, garantindo, de acordo com Bagai (2002) e Nascimento (2018), maior segurança durante a sua utilização. Faz mais de 15 anos que apresentamos usando somente esse tipo de combustível.

O malabarismo de fogo, aos olhos de quem assiste, pode não parecer uma técnica tão perigosa quanto realmente é na prática, entretanto são recorrentes registros de incidentes, alguns dos quais culminaram em hospitalizações de tempo prolongado ou até mesmo no óbito do artista.

Existe uma *lógica do risco do instrumento* que envolve a questão da segurança, como um ponto determinante nos espetáculos de malabarismo de fogo. Como indicado por Gallo e Macedo (2023), no malabarismo de fogo existem peculiaridades denominadas variáveis limites: planos e vetores de direção, lógica do risco do instrumento, irregularidades do espaço, mudanças

de peso, tempo do fogo, improvisação específica, que influenciam na prática da técnica e em seus processos de criação e encenação.

A variável da *lógica do risco do instrumento*, que se liga diretamente à segurança da cena, sempre foi prioridade em nosso grupo, seja para construção de instrumentos e adereços, assim como para a escolha da técnica e da rotina a ser apresentada.

Os incidentes, na grande maioria dos casos, envolvem um conjunto de fatores. Estes podem interessar o estado psicofísico do artista, o tipo de espaço no qual a apresentação acontece e suas condições climáticas, as condições e os materiais utilizados para a construção dos instrumentos e adereços, o tipo de combustível utilizado, assim como os materiais destinados a extinguir o fogo após a realização do número.

Este último ponto merece um aprofundamento. De acordo com Guerra, Coelho e Leitão (2006), existem três formas de apagar o fogo, as quais, no geral, são as mesmas aplicadas ao malabarismo de fogo: por *isolamento*, quando se retira ou acaba o combustível; por *abafamento*, quando se retira o comburente; por *resfriamento*, quando se retira o calor.

O primeiro caso acontece, inclusive, de forma natural, quando a intensidade do fogo vai diminuindo ao longo do uso do instrumento, em função da evaporação e da queima do combustível, até chegar à sua total extinção. Se, de um lado, o *isolamento* é uma forma fácil de controlar o fogo e finalizar o uso do instrumento, do outro, o resultado cênico não é interessante: a intensidade de luz e calor emitidos pelo fogo vai diminuindo de forma gradual e finaliza exatamente conforme a expectativa do público, sem demonstrar qualquer efeito surpresa.

No segundo caso, que também é o mais utilizado, a subtração do comburente, o oxigênio, provoca a extinção do fogo. O apagamento por *abafamento* pode resultar ao, simplesmente, soprar o fogo do instrumento, já que a expiração emite gás carbônico, que ocupa o lugar do oxigênio, apagando o fogo. Outra forma de apagar o fogo por *abafamento*, principalmente quando este tem dimensão e intensidade consideráveis, é envolver o instrumento com um pano, de forma que as chamas reduzam o contato com o oxigênio presente no espaço, até apagar. Essa é uma das formas mais seguras, pois não há o contato direto do instrumento com o corpo humano.

Por fim, existe o *resfriamento*, o qual, de acordo com Junior (2022), acontece quando a temperatura do combustível no espaço é reduzida drasticamente, como, por exemplo, quando o fogo é apagado com um extintor de água. Esse método, na maioria dos casos, não é indicado para o malabarismo de fogo, pois o uso da água para extinguir chamas que envolvem líquidos inflamáveis, como óleos ou solventes usados tipicamente no malabarismo de fogo, pode potencializar a presença do fogo e, ao invés de apagá-lo, colaborar para espalhar esses líquidos e difundir as chamas, rendendo ainda mais perigosa a situação. O apagamento por *resfriamento* exige uma análise aprofundada dos fatores de propagação e de extinção das chamas.

Cena 1: a caça

Entram os Caçadores interpretados por Fabio Dal Gallo e Cristina Macedo, ambos com um com uma gaiola de passarinho que tem uma chama de fogo dentro em uma mão e uma clave de malabares na outra. Eles andam de um lado para o outro, observando o espaço com atenção, como se estivessem procurando sua caça. Percorrem todo o perímetro do palco, até se encontrarem no centro. Apoiam as gaiolas no chão e movimentam as claves de fogo como se fossem facas. Entra em cena o Pavão (Deri Lima) dançando com um cetro de fogo e realizando movimentos de bastão no plano vertical, ao passo que imita um pássaro que pousa no chão após o voo. Esse personagem veste uma túnica com desenhos de pluma de pavão e tem uma coroa de fogo na cabeça. Os Caçadores se aproximam com as gaiolas e, utilizando uma corda que já estava posicionada previamente no palco para compor o cenário, envolvem o Pavão, simbolizando sua captura. O Pavão tenta se movimentar de um lado e do outro para se libertar, enquanto os Caçadores o levam para o fundo do palco. As gaiolas com o fogo aceso permanecem em cena³.

A seleção do tema do espetáculo vinculou-se ao tema do Festival, que utilizou o pavão como símbolo central para compor toda a decoração da pista principal, onde ocorreu a apresentação. A estrutura montada foi uma criação da renomada empresa *Artscape Deco*, da República da África do Sul (ver Figura 1).

Pode-se dizer, em consonância com Silva e Torres Neto (2020) e Cavrell (2023), que a criação e a apresentação de *O Pavão* acabaram se tornando um produto *site specific*, que se insere no campo das Artes Cênicas. Isso

se deve não apenas ao fato de ser um espetáculo criado especificamente para ser apresentado na zona espetacular da pista principal de um festival de cultura alternativa de grande porte, que se impõe como uma vivência/experiência que é orientada, há cada ano, por um tema que norteia o conjunto de elementos artísticos, mas também pelo fato de acontecer em um dia específico, determinado pela presença da música de vertente eletrônica *psydark* e *forest*, que se caracterizam por sons que remetem ao escuro e ao sombrio; o espetáculo foi planejado para ser uma apresentação única e inédita e, até o presente momento, não teve réplica.



Figura 1 – *Main Floor* - Universo Paralelo #15. Fonte: Foto do Acervo Artscape Deco⁴.

A narrativa do espetáculo surgiu em um processo criativo que considerou um laboratório de improvisações, suportado pelos critérios e procedimentos delineados a seguir.

Para se ligar de forma coesa com a temática do festival, o primeiro critério foi consolidar um personagem e estabelecer elementos que remetessem claramente ao pavão, ao longo de todo o espetáculo. Para tanto, como procedimento, foram utilizados *jogos de ações e criação de personagens* (Macedo; Gallo, 2022, p. 7).

O segundo critério determinou que a seleção dos elementos, para a construção da narrativa, absorvesse, de alguma forma, uma crítica social que remetesse aos problemas ambientais da atualidade; o terceiro, e último, critério, definiu que elementos qualificados como escuro e sombrio seriam

considerados para a criação de conflitos nas cenas, que deveriam dialogar com a tipologia de música tocada naquele horário na pista. Para ambos os critérios, segundo e terceiro, foram utilizadas *motivações para as ações* como procedimento – valendo-se de estímulos específicos para direcionar os movimentos dos artistas antes e depois de cada ação e os momentos de transição entre cada número, buscando integrar as ações de cada cena ao tema proposto, como indicam Macedo e Gallo (2022).

O processo criativo seguiu uma abordagem determinada por um processo colaborativo que, em linha com as palavras de Fischer (2010, p. 61), envolve um “[...] procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática, ao considerar o coletivo como principal agente da criação e aglutinação de seus integrantes”.

O trabalho resultante dessa abordagem foi uma sequência de números de malabarismo de fogo e de cenas teatrais, que enveredaram em uma história específica, criada a partir de uma dramaturgia formulada no interior do próprio grupo, como ponto de partida.

O texto elaborado destacou a seguinte história: ‘O pássaro da liberdade foi capturado e junto com ele a ideia de uma humanidade livre, a qual passa viver em uma época escura e sem perspectiva. Ao avistar a gaiola protegida pelo poder da não-liberdade, os guerreiros da nova aurora, que têm a tarefa de libertá-lo, não pensam duas vezes: vamos ao trabalho! Em uma luta de bastões, espadas, bolas e claves flamejantes, os nossos heróis travam uma batalha onde, no fim, soltam a ave da liberdade. A ave, representada pelo grande pavão, então, abre a porta do poder da visão e mostra o amor universal a toda humanidade, revelando, com ele, a luz em todo o seu esplendor, em todos os cantos do universo’.

A partir da releitura do texto acima, cada cena foi criada separadamente e organizada de forma não sequencial. O Espetáculo não se baseou, portanto, apenas em um roteiro ou apenas em um texto, mas, aproximando-se à visão de (Sarrazac, 2002, p. 24), um “texto monstruoso, texto híbrido, patchwork ideal das peças escritas (e mesmo das não escritas)”.

Resumidamente, o espetáculo narra a história fantástica de dois *Caçadores* que andam pela floresta com armadilhas artesanais, na busca de capturar o *Espírito da Natureza*, representado na figura do *Pavão*. Após consegui-

rem atingir o resultado almejado, os *Caçadores* são surpreendidos pelo *Espírito da Liberdade*, o qual, de forma onírica, coloca o *Pavão* no centro da cena, proporcionando uma situação de conflito com os *Caçadores*. Acontece uma luta, interrompida pelo *Espírito da Liberdade*, que ilumina um caminho e coloca uma gota de sabedoria na alma dos *Caçadores*, transformando-os em seres bondosos. O *Pavão* reaparece ainda envolto nas cordas e, os *Caçadores*, arrependidos, libertam-no. Na cena final, ao recriar a imagem de um pavão, os *Caçadores* revelam, junto com o *Espírito da Liberdade* e o *Espírito da Natureza*, felizmente, um mundo melhor.

As cenas foram concebidas de modo a incluir os números de malabarismo de fogo baseados em rotinas e truques de virtuosismo que faziam parte dos repertórios dos grupos, os quais foram articulados ou alternados com cenas teatrais não verbais, sendo a narrativa marcada, predominantemente, pela ressignificação dos instrumentos de fogo e pela utilização de adereços de fogo. A criação focalizou a construção de instrumentos e adereços, mas também deu prioridade à variável limite da *lógica do risco do instrumento*, como caminho para o processo criativo e para o processo de encenação.

O espetáculo, portanto, foi estruturado na presença de números circenses e de cenas teatrais que utilizaram, de forma distinta, três grupos de objetos com fogo, quais: os *instrumentos*, os *adereços* e os *acessórios*.

Os *instrumentos de fogo* são os aparelhos de malabarismo de fogo propriamente ditos: claves, bastões, poi, *dragon staff*, bambolê, diabolô, *devil stick*, entre outros, que demandam de um treino prolongado para poder dominar a técnica.

Os *adereços de fogo* são objetos ou figurinos inflamáveis que, apesar de sua possível complexidade na concepção e construção, não necessitam de longos períodos de prática antes de serem utilizados em cena. Nesse grupo de objetos se destacam: saias, chapéus, asas, coroas, calças, caldas, colares e outros tipos de próteses ou vestuários de fogo.

Os *acessórios* são um conjunto de elementos necessários para o número acontecer na prática, mas nem sempre são objeto inflamáveis. Estamos falando de tecidos para apagar instrumentos e adereços, vasilhas devidamente adaptadas para adicionar combustível aos objetos, lonas para posicionar os instrumentos de modo que estes não tenham contato direto com o chão ou com o piso palco, evitando a transferência de combustível e de sujeira para

as superfícies. Complementam essa lista maçaricos e isqueiros, necessários para inflamar o combustível e outros tipos de lâmpadas, como candeeiros, tochas e elementos cenográficos, que podem ser mantidos acesos durante todo o número ou espetáculo.

A cena inicial, relatada na descrição acima, faz uso de *gaiolas de fogo*. Foram selecionadas gaiolas comuns de passarinho, dentro das quais foi colocada uma vela, com uma proteção transparente contra o vento. Dessa forma, a gaiola pôde ser movida no palco, sem que a vela posicionada dentro dela apagassem. Foi considerado que ter uma vela numa gaiola, no lugar de um passarinho, permitiria diferentes leituras por parte do público; a gaiola também foi usada como se fosse uma lamparina, que iluminou o caminho dos *Caçadores*, de modo a ampliar as possibilidades de sua significação em cena.

Para dar maior destaque à gaiola, como objeto de cena, utilizou-se um corante fluorescente, de forma que a sua cor fosse acentuada na presença da luz negra e do *led* azul, que iluminariam o palco e a pista. Para destacar um sentido de ineficiência da gaiola, enquanto objeto existente com uma função específica, foi retirada, propositalmente, a porta, ou seja, a gaiola não poderia, de forma nenhuma, prender algum animal. A escolha de utilizar velas de parafina comuns com uma pequena chama também foi intencional, pois, sendo uma cena introdutória, considerou-se começar com chamas pequenas e de tamanho reduzidos, que, ao longo do espetáculo, teriam um aumento progressivo, revelando um crescente evidente no acréscimo do fogo, além dos números.

A escolha de considerar o aumento na quantidade de fogo ao longo do espetáculo é recorrente em espetáculos de fogo, sendo essa uma forma de montagem que contempla a lógica da *linha de tensão* que compreende um aumento em números que provocam tensão e números que provocam relaxamento dessa tensão. Bolognesi (2020) e Costa (2018) trazem considerações referentes à linha de tensão, mas também Macedo e Gallo (2022), que, além de fortalecerem essa colocação, quando dizem que o malabarismo de fogo e o risco criam tensão no público, chamam a atenção para o fato de que essas apresentações se distanciam da representação, relacionando-se com o simbólico e com o real.

O *Pavão* contou com o *cetro de fogo* (ver Figura 2), que foi pensado para complementar a sua personagem com um objeto que simbolizasse o poder, ao mesmo tempo que possibilitasse a sua manipulação, sendo associado, intuitivamente, aos instrumentos utilizados na sequência.

A escolha do cetro, enquanto símbolo de sabedoria e de poder, bem cumpriu o papel proposto pela semelhança que este tem com o bastão de malabarismo, mesmo com alguma limitação de manipulação. De qualquer modo, esse instrumento pôde ser manipulado com movimentos básicos do bastão, sendo colocado em diferentes entradas do artista, que retomou e reelaborou certos movimentos, de modo a criar uma complexidade crescente nos truques e posições, até chegar o momento efetivo da realização de número com um e com dois bastões.

Para a construção do cetro foi utilizada uma antiga antena externa de televisão, esta que, por sua geometria, remeteu-nos a objetos presentes nos episódios de *Star Trek - Jornada nas Estrelas* – série televisiva de ficção científica, da década de 1960.

A presença de *coroas de fogo* também foi importante nessa cena; para esse espetáculo foram construídas três *coroas de fogo*, todas elas estruturadas com arame cozido galvanizado, que foram espiralados e recobertos, em grande parte, por tubos brancos brilhantes. A escolha dos tubos brancos respondeu à necessidade de aumentar o volume da estrutura, para dar, conseqüentemente, maior visibilidade ao objeto, uma vez que o branco se destaca na incidência da luz negra e dos *leds* azuis, presentes na pista.



Figura 2 – Cetro de fogo Fonte: Foto do Acervo Taturana Circus.

O fogo dos instrumentos é suportado por um material resistente a altas temperaturas, uma fita de aramida de aproximadamente 15 centímetros de comprimento, que é acoplada à estrutura central por meio de arames e parafusos perpassantes.

A coroa recebeu tiras de couro e um tecido macio, para dar maior conforto ao artista. A coroa utilizada pelo *Pavão* (ver Figura 4) foi composta por três tochas de fogo, sendo uma posicionada ao centro e mais alta, sendo as duas tochas laterais ligeiramente direcionadas para trás; essa figura resulta de uma mistura de elementos surgidos em um *brainstorming* realizado durante o processo criativo, entre os quais: a coroa de rei do xadrez, os chifres de um fauno, o chapéu de um bobo da corte e as pequenas plumas na cabeça do pavão, que se parecem com antenas.

As hastes que sustentam as tochas de fogo têm aproximadamente 30 centímetros de comprimento, tamanho que, além de proporcionar uma distância adequada da cabeça do artista, logrou mais estabilidade e segurança nos casos de mudança repentina do vento, possibilitando, ainda, a sua utilização sem a necessidade de proteções adicionais, reduzindo o tempo de colocar e retirar esse objeto em cena.

Uma segunda coroa, que foi utilizada pelo personagem *Espírito do Liberdade* (Lucas Góes), foi produzida utilizando os mesmos materiais utilizados na coroa do *Pavão*, ou seja: arame cozido galvanizado, tubo branco brilhante e fita de aramida. O design dessa coroa também resultou de um *brainstorming* e, para sua composição, foi dada prioridade a elementos que se relacionassem com o feminino, entre os quais: a coroa da rainha do xadrez; o cocar indígena; a cabeça de Medusa, monstro da mitologia grega; as plumas na cabeça do pavão. Também nesse caso, o baricentro da coroa foi concebido para ser mais alto, de modo que as tochas de fogo ficassem distantes da cabeça do artista.

A terceira coroa criada foi a do *Caçador*, pensada para ser utilizada juntamente com um colar que suportava cinco tochas de fogo; pela quantidade de fogo envolvida, foi avaliado que não seria interessante uma superposição de fogo, tanto por questões de aquecimento do adereço quanto pelo resultado visual, sendo adicionada, na posição central, uma única tocha de tamanho reduzido.

A coroa também contou com o arame cozido galvanizado espiralado, contudo, dessa vez, a cobertura foi feita com um tubo de coloração cristal transparente, de forma que deixasse transparecer não apenas o volume, mas também o emaranhado e a cor dos vergalhões de alumínio e não se confundisse com o colar de fogo.

Para aumentar a visibilidade, foram construídos alguns detalhes com pasta epóxi colorida e tinta fluorescente verde, para se destacar sob a influência da luz negra e de *leds* azuis, presentes na iluminação da pista. O desenho inicial da coroa foi concebido de modo a se aproximar ao estilo moicano ou penteado *punk*, amplamente presente no filme *Mad Max*, e, por isso, o desenho inicial envolvia mais tochas de fogo, dispostas em linha no plano longitudinal da cabeça. Com a redução da quantidade de fogo para apenas um, foi decidida a inversão da inclinação da haste, que inicialmente se direcionou para trás e, posteriormente, voltou-se para cima.

Dessa forma, foi reconhecido pelo grupo que o resultado da coroa lembrava a cabeça da personagem *Dipsy*, do desenho animado infantil *Teletubbies*, fato que influenciou na construção do personagem, que envolveu gestos, postura, expressão corporal e facial que acabaram remetendo, em determinados momentos, também ao palhaço agosto.

Cena 2: espírito da liberdade

Após a captura do Pavão, entra em cena o Espírito da Liberdade, o qual vestindo uma saia adornada com tochas de fogo (ver Figura 3), ao passo que segura outra tocha em suas mãos, faz uma dança com movimentos ondulatórios e circulares, buscando expressar os problemas ambientais vivenciados na atualidade e o prejuízo que a natureza pode sofrer com a captura do pavão. Ele usa uma máscara antigás para denunciar a poluição excessiva do mundo contemporâneo, articulando movimentos robóticos para representar a mecanização da vida cotidiana. Sua dança é propiciatória, e chama para cena o Espírito da Natureza, que, numa atmosfera onírica, realiza uma rotina de um e dois bastões, com ênfase em truques de contato e de isolamento⁵.



Figura 3 – Espírito da Liberdade. Fonte: Foto do Acervo Taturana Circus.

A *saia de fogo*, utilizada nessa cena, foi concebida e construída em 2017 por Cristina Macedo, para o espetáculo *Wiking: uma Batalha Sonora*. Dessa vez, contudo, para modificar a presença desse adereço em cena, foram pensadas algumas adaptações. O *Espírito da Liberdade*, que até esse momento não havia entrado em cena, fato que se distancia de uma prática recorrente do grupo, que geralmente apresenta todos os artistas e seus personagens no início da apresentação. Sobre esse aspecto, são interessantes as considerações de Fo (1999) e Stratta (2000), quando destacam que, na *Comédia Dell'Arte*, assim como faziam os saltimbancos e os artistas de rua, era comum que os artistas se apresentassem no momento inicial da apresentação.

A apresentação dos artistas/personagens foi feita contemplando uma progressão, que levou em consideração o desenrolar da própria narrativa, integrando um conjunto de coreografias correlatas, que determinou as entradas em cena: os *Caçadores*, com as gaiolas de fogo; o *Pavão* e sua consequente captura; o *Espírito da Liberdade*, para completar a apresentação do elenco.

Para esse número, foram retirados os leques e a coroa de fogo, geralmente utilizados junto com a saia no espetáculo *Wiking: uma Batalha Sonora* e acrescentou-se a máscara de gás, que determinou à sua persona uma imagem obscura e ameaçadora, que bem dialogou não apenas com a narrativa do espetáculo, mas, inclusive, com a música *psydark* tocada pelo DJ durante a apresentação.

A presença da máscara (devemos lembrar que a apresentação aconteceu poucos meses antes do início da pandemia de Covid-19) foi definida para denunciar o crescente aumento da poluição e dos problemas ambientais na contemporaneidade; colocar esse objeto em cena logo após a captura do *Pavão* permitiu simbolizar as consequências das ações humanas na flora e na fauna silvestre. Outrossim, o uso da máscara marcou na cena outra referência, que se localiza no filme *Mad Max*, que traz como tema, justamente, conflitos surgidos com o esgotamento de recursos naturais.

A saia de fogo foi construída com tubos de náilon resistentes ao fogo e tecido de algodão puro, que foi devidamente ignifugado com um tratamento químico, que fez com que esse instrumento, utilizando as orientações encontradas em Bagai (2002), tivesse um material mais seguro para poder ser utilizado no espetáculo. A cintura da saia foi construída com um fechamento de abertura rápida, de modo que, caso necessário, fosse possível a sua retirada de forma imediata, permitindo a saída do artista pela parte superior da indumentária.

As tochas foram presas ao tubo de náilon por meio de rebites de rosca, que foram fixadas por meio de pressão na estrutura, no sentido horizontal. Essas tochas foram construídas com um cabo de aço, que recebeu um pedaço de vara roscada de 8 mm em uma de suas extremidades, preso a um terminal fixado com uma prensa hidráulica; o outro lado desse cabo recebeu outro terminal de inox, ao qual foram parafusadas fitas de aramida. Essa saia conta com dois níveis, em que foram posicionadas as tochas de fogo, sendo sete no plano mais próximo do solo e cinco mais ao centro, somando 12 tochas.

Para garantir maior segurança no uso da saia, as cordas de aço que distanciam as chamas do tecido foram cortadas com mais de 25 centímetros de tamanho, de modo a dificultar a aproximação das chamas e reduzir a possi-

bilidade de aumento da temperatura no tecido, especialmente nos casos da presença de vento.

Cena 3: a briga pelo pavão

Após finalizar a rotina com os dois bastões, voltam em cena os Caçadores, para realizar a luta de fogo, um número de repertório do grupo, que também está presente em outros espetáculos⁶. Repentinamente, começam a cair gotas de água que rapidamente se transformam em chuva. O palco fica molhado, dificultando a movimentação dos artistas que estão em cena, e nesse momento cada um está com uma espada de fogo e um devilstick na mão.

A luta é interrompida com a entrada do Espírito da Liberdade, o qual realiza um solo de poi de fogo, com ênfase em movimentos de isolamento. Os Caçadores depõem as espadas e entram com um par de poi cada um, e os três artistas iniciam uma rotina de patner poi, interagindo entre eles, ao mesmo tempo que alternam movimentos de waves de três batidas com waves de quatro batidas⁷. Essa interação muda o comportamento dos Caçadores, que se mostram arrependidos por terem capturado o Pavão. Em seguida, entra o Pavão envolvido na corda, tendo em suas mãos duas pequenas tochas de fogo. O Espírito da Liberdade cospe fogo, fazendo sair de sua boca uma grande chama, em sintonia com o instante em que a corda cai no chão, marcando a libertação do Pavão. Os Caçadores agora se mostram felizes por verem o Pavão livre e o homenageiam. Cristina Macedo entra com as asas e leques de fogo, realizando movimentos baseados na relação entre centro e periferia, e Fabio Dal Gallo entra com o colar de fogo e um levistick em mãos, realizando uma rotina que prioriza movimentos no plano frontal e por debaixo das pernas⁸.



Figura 4 – Colar de Fogo. Fonte: Foto de Acervo Taturana Circus.

O *colar de fogo* (ver Figura 4) é um adereço que se desenvolve no plano vertical e permite uma articulação conjunta com outros instrumentos de malabarismo, como *clave*, *devilstick* entre outros. Sua construção foi feita usando vergalhões de alumínio de sete milímetros, que foram encaixados em uma estrutura para ser sustentada nas costas.

O alumínio é o metal mais utilizado nos instrumentos e adereços de fogo, havendo diferentes motivos, entre os quais se podem citar, por ser leve, flexível, não oxidar como o ferro e por ter um ponto de fusão suficientemente alto para lidar com a temperatura desses tipos de aparelhos.

As tochas contaram com uma fita de aramida de 30 centímetros de comprimento cada, que foram presas em um tubo de alumínio de oito milímetros com parafusos perpassantes de quarenta milímetros. O desenho do colar foi pensado para representar, de forma estilizada, a cauda do pavão, sendo uma de suas finalidades incrementar a quantidade de fogo do artista

que iria realizar um número solo com o *levistick*, o qual, sem a presença desse adereço, contaria apenas com duas tochas de fogo em cena. Nesse caso, a utilização do colar de fogo destacou a necessidade de selecionar movimentos e truques que utilizassem apenas o plano médio e baixo do corpo, uma vez que movimentos circulares, típicos das flutuações desse instrumento, não podiam ser feitos acima da cabeça, pois incorreria em choques com a estrutura do colar.

Para aumentar ainda mais o fogo dessa cena, foi acrescentada também a coroa denominada de *Teletubbies*, mencionada anteriormente neste artigo.

As *asas de fogo* surgiram de um projeto concebido parcialmente pelo grupo em meados de 2018, e foram construídas especificamente para esse espetáculo, sendo uma peça inédita que foi totalmente idealizada, projetada e realizada pelos integrantes do grupo (ver Figura 5).



Figura 5 – Asas de fogo. Fonte: Foto de Acervo Taturana Circus.

O material da estrutura contou com vergalhões de alumínio de sete milímetros, que foram dobrados manualmente com o auxílio esporádico de um curvador de tubos, tipo alavanca. Para as asas ficarem em suspensão nas costas, foi construída uma estrutura em PVC e couro com alças, à qual foram conectadas as duas asas propriamente ditas, com parafusos de 1,5 mm de diâmetro, que foram fechados com uma porca náilon. Cada uma das asas se divide em outros três pedaços, um referente a uma parte vertical

e os outros dois horizontais, todos conectados entre si por meio de parafusos e porcas náilon, que perpassam um orifício, precisamente perfurado nos vergalhões de alumínio.

A escolha da porca náilon foi feita para evitar que as vibrações do adereço durante a cena pudessem abrir acidentalmente a porca, fazendo a peça sair do lugar. Para aumentar a superfície de contato entre os dois pontos dos tubos redondos, que, por esse motivo, tinham pouco atrito, a região ao redor do furo foi lixada, criando assim duas superfícies planas para propiciar maior contato entre elas.

Essas asas compõem uma estrutura relativamente grande – mais de um metro de altura e quase um metro e meio de largura –, mas uma característica interessante que pode ser destacada é o fato de ela ter sido concebida de modo a ser desmontada em sete pedaços diferentes, para reduzir o espaço durante os deslocamentos e garantir maior proteção ao próprio objeto. Cabe marcar que, ainda que o material utilizado na construção das asas (PVC e alumínio) permita uma carga restrita de peso, ele é adequado por ser resistente ao calor e ao fogo.

O fogo foi acoplado às asas por meio de tubos de alumínio de duzentos milímetros de comprimento e oito milímetros de diâmetro, que se encaixam por pressão na estrutura principal das asas, que tem diâmetro menor. O tecido inflamável, que também nesse caso foi a fita de aramida, foi anexado em uma das extremidades do tubo através de dois parafusos de aço inox de 40 mm X 2.5 mm, que perpassaram o tecido de um lado, toda extensão do tubo e mais 75% do tecido do outro lado.

Esse método garantiu que o tecido inflamável não se deslocasse do local fixado em nenhum momento da apresentação; essa especificidade técnica é uma redundância que demonstra como os adereços e instrumentos construídos pelo grupo são sempre concebidos de modo a garantir a máxima segurança durante o uso.

Um ponto a ser destacado interessa ao *design* escolhido para as asas. Apesar de ter consciência de que as asas deveriam representar um pássaro no espetáculo e fazer referência ao pavão, símbolo do tema do festival, foi decidido que o adereço deveria resultar de uma mistura que lembrasse as asas e as antenas de uma borboleta, para poder associá-lo ao nome do grupo, Taturna Circus. Taturana é um nome indígena que significa lagarta-de-fogo,

mas também envolve o significado da metamorfose e da transformação da larva em borboleta.

Cena 4: a libertação do pavão

Os Caçadores se posicionam no palco. Um mais à frente e o outro mais ao centro; o Pavão e o Espírito da Liberdade se posicionam nas laterais, cada um com um bastão na mão fazendo uma coreografia de movimentos ondulatórios no plano vertical, simbolizando as asas do pavão voando. O espetáculo finaliza com uma imagem estática que representa o grande pássaro de fogo, enquanto o movimento das chamas ao vento é o mais evidente em cena. Um Caçador fica abaixado à frente representando a cabeça do Pavão, o outro Caçador com as asas de fogo se posiciona ao centro do palco, o Pavão e o Espírito da Liberdade permanecem nas laterais, dessa vez para dar extensão às asas do Pavão. Nesse momento a chuva torna-se torrencial e, surpreendentemente, a quantidade de água sobre o palco aumenta rapidamente, começando a encharcar os instrumentos e adereços que, por resfriamento da temperatura, têm o fogo apagado. Os artistas são obrigados a finalizar o espetáculo com alguns minutos de antecedência. Agradecem ao público e saem pelo fundo do palco⁹.

Nessa última cena, os instrumentos de malabarismo e os adereços colaboraram para criar uma única figura, que foi importante para finalização do espetáculo, envolvendo um aumento progressivo do fogo em cena. Em contraposição à cena inicial, em que apareceram apenas dois artistas com pouco objetos, agora todos os artistas estão em cena, cada um com um objeto e adereço diferentes, criando uma única e grande imagem.

A presença da chuva interferiu no espetáculo, de modo que foi necessário interrompê-lo antes do previsto, sendo esse um fator que propiciou a modificação imediata das ações em cena, em relação às que foram planejadas. Esse ponto evidentemente amplia a importância de se considerarem outras variáveis limites ao se lidar com o malabarismo de fogo, como bem apresentam Gallo e Macedo (2023), como as *irregularidades do espaço* e a *improvisação específica*, mas esses são assuntos a serem analisados em um artigo futuro.

Conclusão

A variável limite da *lógica do risco do instrumento* é um elemento essencial e prioritário, que deve ser considerado nos processos de criação e encenação de espetáculos de malabarismo de fogo e ser entendido dentro de um processo que envolve a concepção, a construção e a manipulação dos instrumentos e adereços de fogo, os quais, por conseguinte, precisam atender à *lógica do risco do instrumento*. Pode até parecer uma redundância, mas esse ponto é fundamental para determinar e prever os fatores de risco e aumentar a segurança dos artistas envolvidos em um espetáculo de fogo e do público que o assiste.

No espetáculo *O pavão*, a articulação de instrumentos e adereços de fogo, tendo em observância a *lógica do risco do instrumento*, promoveu a criação de uma narrativa que dialogou com o tema do evento e o contexto específico da apresentação.

A presença do fogo em cena seguiu um progresso crescente, delineando uma linha de tensão construída de modo a alternar números marcados pela busca do virtuosismo com cenas em que o foco se direcionou para a narrativa e elementos teatrais, colocando a relação entre a tensão e o relaxamento como parte constitutiva do espetáculo, revelando uma construção típica de espetáculos circenses.

Notas

- ¹ Instrumentos de malabarismo que se inserem no campo das denominadas *Flowarts* (artes do fluxo). O *levistick* é constituído por um bastão que é suportado por um fio que permite manipulações e cria a ilusão de o instrumento fluir no ar. O *dragonstaff* é um bastão que tem suportes para o fogo acoplados perpendicularmente em suas extremidades, que são acionadas com movimentos rotatórios no eixo principal.
- ² Diário de Bordo, de cunho etnográfico reflexivo, escrito entre janeiro e fevereiro de 2020, por Cristina Alves de Macedo e Fabio Dal Gallo, com base na dramaturgia do espetáculo.
- ³ Diário de Bordo (2020, p. 3).



- ⁴ Disponível em: <https://www.artescape.co.za/stage-structures/universo-paralello-festival>. Acesso em: 02 nov. 2023.
- ⁵ Diário de Bordo (2020, p. 3).
- ⁶ Para mais informações sobre as lutas de espadas de fogo, ver: Gallo e Macedo (2023).
- ⁷ Movimentos típicos do poi de dupla no qual os artistas interagem entre eles trocando os planos de passagem do poi. Para mais informações sobre esses movimentos ver: <https://www.youtube.com/watch?v=1-NC8D8CThE&list=PLGRWu2f31dFXPgBQdiPmzpFNIP2kRAgGt&index=2> e <https://www.youtube.com/watch?v=APS-8UIEkIQ&list=PLGRWu2f31dFXPgBQdiPmzpFNIP2kRAgGt&index=3>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- ⁸ Diário de Bordo (2020, p. 3).
- ⁹ Diário de Bordo (2020, p. 3).

Referências

- BAGAI, Eric. **Fire safety for jugglers**. North Hollywood CA: Forework Publisher, 2002.
- BOLOGNESI, Mario F. Do Teatro de Feira ao Circo Moderno. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 4, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/93237>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- CAVRELL, Holly Elizabeth. O Corpo e o Espaço: real e imaginário - Reflexões sobre site-specific. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/129232>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. **Saltimbancos Urbanos: O circo e renovação do teatro no Brasil 1980-2000**. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: SESC, 1999.
- GALLO, Fabio Dal; MACEDO, Cristina Alves de. Malabarismo de fogo: uma etnografia entre imaginário e simbólico. **Urdimento: Revista de Estudos em Ar-**



tes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23019>. Acesso em: 5 mar. 2024.

GUERRA Matos Antônio; COELHO, José Augusto; LEITÃO, Ruben Elvas. **Fenomenologia da combustão e extintores**. Sintra: Escola Nacional de Bombeiros, 2006.

JUNIOR, Abel Batista Camillo. **Manual de prevenção e combate a incêndios**. São Paulo: Senac, 2022.

MACEDO, Cristina Alves de; GALLO, Fabio Dal. Odisseia dos sentidos: um espetáculo de luz e fogo. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20482>. Acesso em: 5 mar. 2024.

NASCIMENTO, Maria Helena Cassago. **Determinação do ponto de fulgor e pressão de vapor Reid em petróleo por HTGC e DHA associados à Quimiometria**. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado em Química) – Programa Pós-Graduação em Química, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

NESS, Sally Ann. Dancing in the Field: notes from memory. In: FOSTER, Susan Leigh (Ed.). **Corporealities: dancing, knowledge, culture and Power**. London; New York: Routledge, 1996. p. 129-154.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

STRATTA, Paolo. **Una piccola tribù corsara**. Il teatro di strada in Italia. Torino: Ananke, 2000.

Fabio Dal Gallo é professor associado I da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e do Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES da Universidade Federal da Bahia. Possui pós-doutorado pela Universidade de Pádua, doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, mestrado em Ciências Sociais e graduação em Economia Política pela Alma Mater Studiorum Universidade de Bolonha - Itália. Desde 2005 Integra o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE-CIT). Participa do GT Circo e Comicidade da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Tem experiência na



área de Teatro na Educação e de Processos Educacionais em Artes Cênicas com ênfase em Circo, Teatro de Rua, Teatro em Comunidades, Ensino da Artes Cênicas e Processos de Criação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3664-3118>

E-mail: fabio.gallo@ufba.br

Cristina Alves de Macedo é artista, malabarista, palhaço, ensaiadora e diretora circense. Integra o Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos em Teatro Popular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que focaliza estudos sobre a cultura popular, abrangendo os estudos no campo do circo e envolvendo a etnocologia, para os estudos sobre a espetacularidade, e o Grupo de Pesquisa Circenses da UFBA, que se ocupa especificamente de pesquisa sobre o circo, no âmbito das artes cênicas. As linhas de pesquisa em que atua são: As Interfaces do Circo no Teatro Brasileiro, Dramaturgias do Circo e Processos de criação em circo. É Doutora em Artes Cênicas - PPGAC/UFBA, Mestre em Estudo de Linguagens - PPGEL/UNEB e Pedagoga - UCSAL. É também pesquisadora de processos criativos a partir do malabarismo e da manipulação de objetos com fogo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4113-1675>

E-mail: johnecristina@yahoo.com.br

Disponibilidade de dados de pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 30 de março de 2024

Aceito em 05 de dezembro de 2024

Editores responsáveis: Eliene Benicio Amâncio Costa; Mario Fernando Bolognesi

