

MENDONÇA, Gabriel Coelho. **Quando o Chão não Basta - Uma Pesquisa Teórico-Prática sobre a Criação Artística em Rede de Saberes em cima de Aparelhos Aéreos Circenses**. Campinas: Unicamp, Mesa Temática. Coordenação: Daniela Gatti: II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

O presente trabalho pretende se debruçar sobre a criação de um número aéreo-acrobático-circense em diálogo com a dança contemporânea, a fim de evidenciar como uma metodologia de criação em redes de saberes trás para uma especialidade artística um novo olhar, investigativo, crítico, o qual, por sua vez, abre novos campos criativos esgarçando os limites técnicos, estéticos e poéticos das diversas áreas do saber artístico envolvidos no processo de criação.

Palavras-chave: circo, aparelhos aéreos circenses, técnicas aéreas circenses, dança contemporânea, redes de saberes, processos de criação.

ABSTRACT

This work intends to look into circus-aero-acrobatic act creation in dialogue with contemporary dance, in order to show how a knowledge network creation methodology brings to a artistic speciality a new perspective, investigative, critical, which, in turn, opens up new creative fields fraying technical, aesthetic and poetic limits of the various areas of artistic knowledge involved in the creation process.

Keywords: circus, aerial circus apparatus, aerial circus techniques, contemporary dance, knowledge networks, creation process.

Em 1768, o sargento e cavaleiro inglês Philip Astley, ao unir, em um picadeiro de 13 metros de diâmetro, exercícios equestres com as proezas dos artistas das feiras medievais em um anfiteatro a céu aberto, dá à luz ao circo moderno. Ou seja, ao circo como hoje o conhecemos, com um picadeiro redondo e um programa de variedades repleto de acrobacias, números de magia, doma de animais, excêntricos e palhaços. (CASTRO, 2005; SILVA, 2007; TORRES, 1998)

O Espetáculo do sargento Astley seguia uma estrutura marcial: cavalos, cavaleiros, equilibristas, funâmbulos, acrobatas exibiam-se ao som do rufar de tambores, vestiam-se com uniformes militares, dólmãs e dragonas e mantinham uma rígida disciplina comandada pelo mestre de pista. A apresentação começava e terminava com um desfile de todos os artistas e, durante a exibição de cada número, aqueles que não estavam se apresentando formavam uma barreira no fundo do picadeiro, em posição de sentido, sempre prontos a interferir para garantir a segurança dos colegas, dos

cavalos e do público. Essa estrutura permanece por mais de 400 anos nos espetáculos tradicionais de circo, com desfile final de todo o elenco e a barreira de funcionários e artistas em forma e atentos durante os números de maior risco. (CASTRO, 2005, p. 53)

Desta forma, o Circo Moderno se inaugura como uma linguagem artística com caráter multidisciplinar, apresentando diversas técnicas acrobáticas, números de magia, comicidade teatral com palhaços, números de bailado, pantomimas, domas de animais e etc. Reunindo diversas linguagens artísticas, mas ainda em momentos distintos do espetáculo.

No final da década de 70 e início da década de 80, inaugura-se no Brasil, uma experiência iniciada quase cinquenta anos antes em Moscou, a abertura de Escolas de Circo. Estas acabam por adensar o diálogo entre a linguagem circense e outras linguagens das artes da cena, isto pois, ao abrir suas portas as escolas de circo permitem o ingresso de novos sujeitos para o mundo circense vindos de diferentes contextos e com diferentes expectativas, e que agora colocam os saberes circenses aprendidos em outros espaços e com outras relações.

Neste contexto surge, como explica historiadora circense Ermínia Silva, “um movimento que se auto-intitula circo contemporâneo ou Novo Circo. Formado por profissionais e artistas performáticos, vindos de experiências teatrais, coreográficas, cenográficas, da dança, entre outras”. (SILVA, 2007, pg. 98).

Este movimento artístico se caracteriza, principalmente, pela retirada da figura do apresentador nos espetáculos circenses substituído por uma cuidadosa dramaturgia obtida através da utilização de conhecimentos oriundos de outras áreas artísticas. Enfim, o circo adensa e aprofunda o diálogo entre as diferentes áreas do saber artístico, apontando para uma linguagem transdisciplinar com criações em Redes de Saber.

Surgem, então, inúmeros grupos, tais como: Parlapatões, Patifes e Paspalhões; Teatro de Anônimo; Nau de Ícaros; Acrobáticos Fratelli; Intrépida Trupe; Pia Fraus; XPTO; Grupo Galpão; Irmãos Brothers; (COSTA, 1999; TORRES, 1998) e tantos outros grupos e artistas que para além de fazerem circo, fazem uma arte sem fronteiras claras, que participam de um movimento, o do Novo Circo, que revoluciona sua linguagem de origem por

absorver de forma orgânica, poética e crítica elementos e saberes tradicionalmente reconhecidos como de outras áreas artísticas.

O circo passa, também, a ser utilizado por artistas de outras áreas como uma ferramenta para melhor atingir ao público, melhor discorrer sobre um tema, melhor compor uma personagem e etc.

Isto pois, como aponta Stanislavski, em seu livro *A construção do personagem*, mais especificamente no capítulo *Tornar expressivo o corpo* (Stanislavski, 2000, pgs. 53-65), são inumeráveis as contribuições que o circo tem a oferecer aos artistas da cena, desde o treinamento, possibilidades técnicas para solução cênica ou até mesmo com uma postura não hesitativa em cena (Grotowski, 2007). Tal qual escancara o ator José Rubens Chasseraux em depoimento a Berenice Raulino:

É uma ligação muito forte que os artistas de circo trazem para cena, uma herança que eles trazem do circo. Não é esquecer uma fala: é cair do trapézio, ser engolido pelo leão, se queimar no fogo, é enterrar a faca no partner. Eles nunca ficam com o olhar perdido em cena. Não esquecem nada. Então, cinqüenta por cento do elenco ser circense já garante uma eficiência muito grande. (Chasseraux *apud* Raulino 2006, p. 38)

Afim de refletir sobre o diálogo entre diferentes saberes artísticos na criação de uma obra cênica, característico deste movimento artístico, iremos neste trabalho nos debruçar sobre experiência na criação de *Des-Petalar-Se*, da *Cia FeitoVentoFeito*, a partir do encontro das Técnicas Aéreas Circenses e da Dança Contemporânea, e o esgarçamento de seus limites em um processo de criação em rede de saberes.

Uma criação que se inicia com o convite recebido por um acrobata aéreo para atuar como coreógrafo em uma companhia jovem de dança contemporânea. Este convite tinha como objetivo levar para o trabalho da companhia, assim como para o elenco de bailarinos, contribuições semelhantes às identificadas por Stanislavski (2000), Grotowski (2007) e Raulino (2006), a partir do trabalho com as técnicas aéreas circenses. Dentre estas contribuições destacamos: a possibilidade de movimentação vertical através da utilização de Aparelhos Aéreos, que permite a exploração do espaço cênico vertical e superior, possibilitando uma relação inusitada entre o corpo do artista e o espaço, o que permite a proposição de imagens e

sensações particulares. E, através do trabalho com o risco, desenvolver no elenco um estado de prontidão cênica elevado.

Da mesma maneira, destacamos também como a dança contemporânea e seu espaço de emanção, o palco italiano, esgarçaram, na criação em questão, os limites das Técnicas Aéreas Circenses e a utilização cênica de seus Aparelhos Aéreos. Impondo obstáculos e dificuldades, a Dança Contemporânea atuou como um provocador, exigindo que se buscasse novas soluções. Ao nos colocar dentro dos teatros, atuando em palcos italianos, a Dança nos convida a adentrar um outro espaço cênico, cheio de especificidade estruturais, operacionais e poéticas. Neste contexto, o diálogo com a Dança Contemporânea aponta duas grandes limitações características das Técnicas Aéreas Circenses, a dificuldade de trabalhar com um pequeno espaço aéreo e uma fisicalidade muito específica.

Através deste trabalho podemos demonstrar como o desafio de enfrentar suas próprias limitações, imerso em uma metodologia de criação em redes de saberes, trás para uma especialidade artística um novo olhar, investigativo, crítico, que por sua vez, abre novos campos criativos esgarçando os limites técnicos, estéticos e poéticos das diversas áreas do saber artístico envolvidos no processo de criação. Ou seja:

As redes entre as artes configuram-se a partir de aberturas; ou seja, reLigações. É na tentativa de olhar para aquilo que não se mostra, buscando alcançar o inatingível, que percebemos que o conhecimento não se processa em campos fechados. Todavia, não significa negar especialidades e objetividades de cada área. Deve-se respeitar o território de cada campo do conhecimento, impondo a cada especialista que ultrapasse sua própria especialidade, tomando consciência de seus próprios limites para transcendê-los, colhendo as contribuições advindas de outros saberes. (GATTI, 2010, pg.75)

Referências Bibliográficas

CASTRO, A. V. **O Elogio da Bobagem**: Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

COSTA, E. B. A. **Saltimbancos Urbanos**: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GATTI, D. **Sade na Dança**: Um processo artístico em rede de saberes. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GROTOWISKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RAULINO, B. **O circo em Ubu, Foliae Physicas, Pataphysucas e Musicae, espetáculo do Teatro Ornitórrinco**. Sala Preta, Brasil, v. 6, p. 87-93, nov. 2006.

SILVA, E. **Circo-Teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.

STANISLAVSKI, C.; **A construção da personagem**. 10ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TORRES, A. **O Circo no Brasil** - História visual - colaboração de Alice Viveiro Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.