

MILLÁS, Claudia Regina Garcia. O espaço aéreo como potência para a criação cênica. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes; Programa de Pós Graduação em Artes da Cena; Mestrado; Ana Cristina Colla. FAPESP.

RESUMO

Apresenta-se neste estudo resultados parciais da pesquisa de mestrado acadêmico em andamento que tem como objetivo investigar e descrever as possibilidades de utilização dos espaços vertical e aéreo na composição cênica a partir de revisão bibliográfica, treinamento específico fundamentado nas técnicas desenvolvidas pelo LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais vinculado à UNICAMP - e estudo de caso da Cia Suspensa de Minas Gerais. Investiga-se diferentes relações corporais, como a inversão do eixo, a ação gravitacional, as alterações do foco visual e os diversos apoios do corpo no espaço. Com base no desenvolvimento do estudo cênico previsto na pesquisa, a partir da exploração do espaço aéreo com a utilização de uma cadeira suspensa, discute-se: a necessidade de equipamentos e estruturas; os riscos envolvidos na prática; o treinamento corporal específico; o espaço como potência para a criação e como elemento textual da cena; e as alterações físicas no intérprete.

Palavras-chave: Dança. Composição cênica. Corpo suspenso.

ABSTRACT

This study presents partial results of academic master's research that aims to investigate and to describe the possibilities of using vertical and aerial spaces in scenic compositions. For this was made a literature review, specific training from the techniques developed by LUME - Interdisciplinary Center for Theatrical Research of UNICAMP - and a case study from the *Companhia Suspensa* from Minas Gerais. Investigates different body relations, like inversion of axis, increase of gravitational action, change of viewpoints, support of the body in the space, and work with specific equipment of scene. Focusing on the development of the scenic study, starting from the exploration of the airspace with a suspended chair, it's discussed: the necessity of equipment and structures; the specific body training; the space as a potency of transformation; the risks involved in the practice; and physical changes in the interpreter.

Keywords: Dance. Scenic composition. Suspent body.

Presume-se que o leitor esteja sentado em uma cadeira, razoavelmente confortável, em frente ao seu computador. Pode tocar ou não os pés no chão, mas com certeza sente a proximidade deste. Por se tratar de uma situação familiar em que muitas vezes permanece durante horas do dia, não deve estar sentindo-se em perigo e, muito menos, com receio de tal situação. Propõem-se agora breve divagação: se a cadeira em que está sentado estivesse suspensa, a um metro e meio de altura, e lesse este texto sem tocar os pés no chão, sentindo um leve balanço, como se estivesse em uma plataforma móvel e instável, qual seria a sensação? O que se alteraria? E se esta cadeira suspensa estivesse ainda invertida, com as pernas viradas para o teto e o acento para o chão, e sentado nela você sentisse a ação da gravidade agindo inversamente no seu corpo, como seria?

A partir da formação do grupo de estudos do projeto de mestrado acadêmico “Utilização dos espaços vertical e aéreo na composição cênica: um estudo de caso” da aluna Claudia Millás com orientação da Professora Doutora Ana Cristina Colla do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UNICAMP, foram estudadas possibilidades de exploração do espaço aéreo por meio de uma cadeira suspensa, aparelho confeccionado especialmente para a pesquisa. O grupo, composto pela mestrande e mais quatro alunas do curso de graduação em dança da Universidade, mantinha ensaios semanais regulares, cada um com 3 horas de duração, em que eram conduzidos laboratórios práticos de caráter explorativo, lançando mão de treinamentos desenvolvidos pelo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) e técnicas circenses.

Por se tratar de espaços não convencionais, o aéreo e o vertical necessitam de artefatos para sua experimentação. Ocupamos o ar por meio de um avião, deslocamos no espaço vertical com o auxílio de uma escada, por exemplo. No meio artístico o circo tradicional tornou-se uma importante área de saber que com sua arte milenar estudou equipamentos e estruturas que permitiam aos acrobatas executar virtuosas performances aéreas: o trapézio, a lira, o tecido acrobático, o mastro chinês, a rede e as faixas, são alguns dos aparelhos concebidos e construídos ao longo de anos e que ainda encontram-se em constante evolução e aperfeiçoamento. Atualmente artistas também se apropriam dos saberes do esporte da escalada esportiva que possui diversas técnicas e equipamentos para o deslocamento vertical em “paredes”.

Além do conhecimento na área, a aquisição dos materiais exige investimento financeiro e sua instalação, uma estrutura física adequada. São necessários equipamentos específicos e com selo de qualidade que garantam a segurança. Da mesma forma, as estruturas de fixação devem ser resistentes, testadas e projetadas por profissionais com experiência. Isto faz com que a prática se torne segura, mas de difícil acesso e viabilização, diminuindo o número de praticantes.

Para o estudo cênico proposto na pesquisa de mestrado acadêmico em questão foi criado, projetado e fabricado pelo ex-trapezista chileno Felix Caro, atualmente artesão e construtor de equipamentos e estruturas circenses, o aparelho cadeira suspensa.

Subir e sentar no acento desta cadeira suspensa a um metro e meio de altura do chão não é uma tarefa fácil. As estratégias e caminhos usados pelas bailarinas do grupo de estudos foram diversas: tentar pular, agarrar no acento, jogar a perna pela parte da frente, empurrar as pernas da cadeira, pegar outra cadeira para chegar mais próximo ao nível da cadeira suspensa, pedir ajuda para outros colegas, entre outras.

Detectou-se a falta de uma técnica específica que permitisse estar no espaço aéreo. Inverter o eixo do corpo, levando os pés para cima e a cabeça para baixo, suspender a bacia ou puxar o tronco usando somente o apoio das mãos, são movimentos pouco utilizados, tanto no dia a dia como na dança, que na maioria das vezes não explora este espaço em suas composições. Fez-se necessário um trabalho inicial de preparação corporal, o qual foi denominado nesta pesquisa de treinamento físico específico. O contato com o circo, principalmente com as modalidades de aéreos, trouxe familiaridade e possibilidade de investigação, permitindo subir, descer, explorar e criar na cadeira suspensa. Foram desenvolvidos exercícios e jogos que trabalhavam força, tônus muscular, travas corporais, resistência física e inversão de eixo.

No entanto, o intuito não estava em tornarem-se acrobatas de circo, como um exercício atlético, mas sim como um espaço de criação. Seguindo este pensamento, Burnier discursa:

“Um atleta evidentemente também deve estar vivo e presente fisicamente, irradiando suas energias de maneira diferenciada, em nada cotidiana. No entanto, ele não precisa se mostrar humanamente. Sua humanidade, além de estar, por assim dizer ‘protegida’, quando extravasa, não visa à comunicação artística com seus observadores. Vemos um homem forte e musculoso que levanta pesos, não entramos em contato com suas fraquezas, debilidades, vulnerabilidades, com suas energias humanas. Já no caso do artista, esse contato não só é importante como deve ser dilatado, ampliado e projetado. A criação artística pede esta abertura e disponibilidade. ‘Não podemos mostrar somente a força do fazer, devemos atingir a vulnerabilidade do ser-em-vida’ (apud, Barba, 1989, p. 32). É o *atleta do coração, o atleta afetivo* de Artaud (1978, p. 125).” (BURNIER, 2001, p.63)

Neste viés entra a discussão do *como* fazer. Faz-se necessário subir na cadeira? Sim. Mas como fazer isso, de que maneira, com que objetivo, é o que altera a ação. Subir para mostrar força ou para permitir estar em outro lugar, se colocar numa situação de risco? Montar uma armadura, firme, segura e inatingível ou se deixar ser atravessado e poroso, abrindo espaço para a experiência? Subir e descer desta cadeira para cumprir uma função ou para saborear o caminho e adentrar no problema, fazendo deste o espaço de criação? Estas foram as questões levantadas e que o grupo de estudos se propunha a repeti-las, a todo momento, afim de lembrar que o espaço

proposto era de criação e não de exibição, da arte e não do esporte, com respeito a qualquer um deles, mas percebendo as diferenças existentes para conseguir trilhar um caminho comum dentro da pesquisa.

A partir destas questões e percepções mantinha-se clara a necessidade de um outro treinamento, para a criação. Um treinamento que permitisse estar no espaço da experiência, como definido por Bondia (2001). Subir na cadeira e poder estar no espaço aéreo exigia um treinamento físico específico e a maneira como se subiria, com o objetivo de estar aberto, poroso, atento e permitindo atravessamentos, exigia um treinamento “vivo”. Como nos diria Burnier: “se o instrumento de trabalho do ator, (...), não é simplesmente seu corpo, mas seu corpo-em-vida, então a técnica para trabalhá-lo deverá ser uma técnica em vida” (BURNIER, 2001, p. 24).

Neste sentido, foi utilizada a pesquisa do LUME, seguindo sua sistematização de treinamento corporal, defendida por Burnier (2001) e Ferracini (2003), para que fosse possível estar no espaço da experiência, entrando em contato com as forças dinamizadoras e aprendendo a estruturá-las e usá-las por meio de técnicas específicas. Buscou-se dilatar o corpo do bailarino e prepará-lo assim para a situação na qual sua arte se realizaria.

Deste duplo treinamento, necessários para estudar o espaço aéreo, encontramos o conceito e percepção de um duplo risco que se faz na prática. Nos distanciamos do chão e aumentamos a força da gravidade que age sobre nós. A queda se torna maior. Para evitar acidentes a atenção deve ser redobrada.

Na experimentação destes espaços, nos arriscamos. Arriscar é se “expor ao risco ou perigo. Aventurar(se), sujeitar(se) ao arbítrio da sorte” (HOUAISS, 2011, p. 302). A palavra risco deriva do latim *‘riscum’* que designa probabilidade de perigo, estando o perigo inserto no contexto da compreensão da palavra, conforme Houaiss (2011, p. 2462). Não por acaso a palavra perigo, que deriva do latim *‘periculum’*, está associada a ideia de “ensaio, tentativa, prova” (HOUAISS, 2011, p. 2189), donde se pode concluir que o risco envolve sempre, em certa dose, o perigo. Associamos assim o risco à experiência, que por sua vez deriva do latim *‘experimentae’* e que designa “forma de conhecimento por meio da prova, ensaio, tentativa” (HOUAISS, 2011, p. 1287). Portanto, a experiência é uma forma de conhecimento por meio do risco. Para conhecer é preciso se arriscar.

Encontramos duas formas de risco, uma delas intrínseca à prática a que nos referimos com os espaços vertical e aéreo, sendo assim um risco físico, e a outra, um risco como forma de conhecimento, necessário à arte.

Chegamos então a pensar no espaço aéreo como um lugar de transformação. Lugar este especial, que pode potencializar a criação cênica, colocando o sujeito no instante da experiência e do acontecimento. Serve

como uma zona de risco, em que o “intérprete” se coloca em um lugar estranho, perigoso e diferente, que o move e cria fissuras. No âmbito do processo criativo, Ana Cristina Colla discursa:

(...) me abro para ser afetada pela experiência a que me propus. E talvez a premissa mais importante para provocar essa vivência seja a construção de um processo investigativo que permita colocar-me em situação de risco. Por risco entendo permitir-se estar vulnerável, ultrapassar limites, experiência ligada à exposição, à prova, ao perigo. Ir além do confortável, conhecido, mastigado. (COLLA, 2013, p. 41)

A experimentação do Espaço pode ajudar a deslocar o sujeito, possibilitando abertura e troca com o meio, e permitindo que se abra para a experiência. O trabalho do artista cênico, seja ele o ator, bailarino ou performer, é um processo de desnudamento de si, como já definido por diversos diretores, artistas e pesquisadores, em que se vê necessário um intenso trabalho de *(des)estruturalização* do ser.

Portanto, o trabalho com o espaço aéreo, que exige um duplo treinamento, não necessariamente dissociados, mas integrados à prática, um para lidar com o risco físico e que possibilita estar naquele lugar incomum, e o outro, artístico, que permite ao ator/bailarino estar aberto e poroso para a prática, torna-se um espaço catalisador de processos criativos que permite a abertura para a experiência.

BIBLIOGRAFIA

- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** São Paulo: Revista brasileira de educação n. 019, 2001, p. 20-28.
- BURNIER, Luis Otavio. **A arte de ator: da técnica à representação.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante não há Caminho. Só Rastros.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** Campinas: UNICAMP, 2003.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.