
MENDONÇA, Gabriel Coelho. **Protocolo de criação em foco - a dramaturgia do corpo suspenso, acrobacia-aérea-circense um Gênero Dramático**. Campinas: Unicamp. Mestrado em Artes da Cena; Orientação Daniela Gatti.

RESUMO

A bibliografia acerca da Dramaturgia no Circo Brasileiro se concentra nas reprises dos palhaços ou nas peças teatrais que fizeram parte dos espetáculos circenses brasileiros no último século, o que demonstra uma visão de drama moderno no qual dramaturgia diz respeito ao texto dramático. Este trabalho se apoia no conceito de Protocolos de Criação (TOURINHO, 2009) para evidenciar a dramaturgia corpo-espacial de um número aéro-acrobático-circense. Desta forma, através do estudo de caso do processo de criação do número “Des-Petalar-Se” da “Cia FeitoVentoFeito”, sediada em Campinas, São Paulo, pretende-se, evidenciar como, através de exploração de três eixos poéticos: o desejo humano universal de voar, o risco vivido pelo acrobata e o virtuosismo técnico, os números aéro-acrobáticos-circenses se configuram em Gênero Dramático.

Palavras-chave: aparelhos aéreos circenses: técnicas aéreas circenses: dramaturgia do corpo-espço: generos dramáticos: protocolos de criação.

ABSTRACT

The bibliography on Dramaturgy in Brazilian Circus focus on clowns acts or on theater plays which were part of the Brazilian circus shows in the last century, which shows a view of modern drama in which dramaturgy is related to dramaturgic text. This work relies on the concept of Creation Protocols (TOURINHO, 2009) in order to highlight the body-space dramaturgy of an aerial-acrobatic-circus act. Thus, through the case study of the creation process of "Des-Petalar-Se" act from "Cia. FeitoVentoFeito", headquartered in Campinas, São Paulo, it is intended, to show how, through the exploration of three poetical axes: the universal human desire to fly, the risk lived by the aerial-acrobat and the acrobatic virtuosity, aerial-acrobatic-circus acts are configured in a Dramatic Genre.

Keywords: aerial circus apparatus: aerial circus techniques: body-space dramaturgy: dramatic genres: creation protocols.

Praticamente toda a produção bibliográfica acadêmica acerca da dramaturgia circense no Brasil se concentra nas peças teatrais apresentadas nos Circo-Teatros (Bolognesi, 2003; Costa, 1999; 2010; Daniele, 2003; 2005; 2009; Junior, 2008;). Esse movimento artístico essencialmente brasileiro que dividia o espetáculo circense em dois momentos: números de doma de animais, habilidades acrobáticas, magia e etc. na primeira parte e uma peça teatral na segunda parte.

No entanto, ao se debruçarem exclusivamente sobre a segunda parte do espetáculo do Circo-Teatro deixam de fora da análise dramatúrgica todo um universo artístico circense, os números acrobáticos, contorcionismos, equilibrismos, malabarismos, aéreos, doma de animais, atiradores de facas, pirofagistas e magias. Abrindo assim, mesmo que inocentemente, espaço para a afirmação de que não há dramaturgia no espetáculo circense de variedades. Nem no espetáculo como um todo, ou mesmo em seus números.

Abre, espaço, por exemplo, para a afirmação de Jean Michael Guy (1998), segundo o qual, só se inaugura uma preocupação com a escrita dramatúrgica nos espetáculos acrobáticos-circenses a partir da abertura das escolas de circo, o que, no Brasil, acontece à partir de final da década de 1970 início da década de 1980, quando nasce o Novo circo ou circo contemporâneo.

No entanto, se levarmos em conta estudos como o de Tourinho (2009), podemos perceber a dramaturgia presente na escrita acrobática-circense. Dramaturgia no mais autêntico sentido proposto por Lang, ou seja:

“A dramaturgia, sedutora e perversa, pois rompe com os preconceitos, desordena o saber comum, foge das trivialidades, de tudo o que consideramos previsível. É devir. Gera crise no melhor sentido da palavra. Crise é crescimento. Crescimento é conhecimento. O fogo da vida”. (LANG, 2000, apud Tourinho, 2009).

Para Tourinho (2009) o conceito de Dramaturgia vai muito além do

texto dramático. A autora cita alguns movimentos artísticos e conceitos que nos levam a refletir sobre esta desassociação do conceito de dramaturgia do texto dramático, peça escrita. tais como: a modificação do entendimento de corpo, em especial pelo conceito de corporeidade; o desenvolvimento dos estudos do corpo em movimento e do paradigma das pesquisas de movimento, reunindo princípios, procedimentos e métodos diversos; os movimentos do Teatro Épico, Happening, da Performance, da Antropologia Teatral, da Dança-teatro, do Teatro-físico, do Teatro Pós-dramático; a evolução da dança cênica - do Balé à pós-modernidade, ampliando os modos de fazer, ensinar e encenar a dança; o surgimento dos conceitos de dramaturgia do corpo, dramaturgia do espaço, dramaturgia do ator, dramaturgia da dança, dramaturgia da forma, dramaturgia do quadro, etc. (Tourinho, 2009)

Frente a estes avanços na conceituação de Dramaturgia podemos, mesmo que retroativamente, refletir sobre a Dramaturgia dos espetáculos e números acrobáticos-circenses.

Por sua vez, Gassner (1997, p.4,) associa o surgimento do drama à força de viver. Sendo esta a ideia primeira de drama, parece difícil existir qualquer questão ligada à natureza humana que não seja no mínimo de origem semelhante à origem do drama. Esta origem do drama diz respeito à primeira pulsão a partir de oposições vida/ morte, destes antagonismos presentes na existência.

E é justamente neste lugar que opera o drama circense. No conflito entre vida e morte, como nos aponta Torres (1998) quando apresenta a resposta de Eduardo Oliveira Silva¹ para a questão: *“Que mistério há no trapézio, além das pernas da trapezista, do seu corpo com tudo em cima, da destreza de seus braços e mãos?”* Segundo este artista circense, existe o perigo, a plateia deseja ver o trapezista cair, o tigre morder o domador e assim por diante. Assim, podemos perceber, que artistas circenses

¹ Artista Circenses formado na segunda turma da Escola nacional de Circo do Rio de Janeiro - FUNARTE

encantam por arriscarem sua vida em frente à audiência.

A poética do risco se encontra presente em todos os lugares do circo, o nome “Salto Mortal” por exemplo, não é uma escolha banal. Mas sim, uma forma de enaltecer o risco vivido por um acrobata no mais famoso movimento acrobático-circense. O perigo de um erro fatal durante as performances acrobáticas é sempre ressaltado pelo apresentador. E é através deste risco, compartilhado por qualquer ser vivo em qualquer momento e situação da existência que artista e plateia estabelecem seus vínculos sob a lona do circo.

Desta maneira, o circo expõe o drama existencial humano em sua mais primitiva forma, conduzindo o público a um “estado de graça”. Tal qual no propõe Lang (2000, apud Tourinho, 2009), ao relacionar a dramaturgia cênica ao fogo da vida. Para esta autora, os três catalisadores básicos para este “estado de graça” seriam: o conflito, o contraste e a transformação.

Nos números acrobáticos-aéreos-circenses estes catalisadores estão presentes nas formas do conflito entre vida e morte, o contraste entre o pequeno e mortal acróbata versus a infinita e onipresente natureza que culmina, através da perícia técnica-acrobática, na transformação do ser humano em um ser sobre-humano.

Colocados em cena despidos de qualquer elemento representacional estes catalisadores se apresentam no picadeiro com potencia elevada. Ao trazer para o real um conflito humano universal o circo coloca o drama no aqui-agora. E desta forma apresenta para a audiência seu próprio conflito se vinculando a ela por identificação e reconhecimento de sua condição mortal.

Desta forma, um trapezista de vôos, desde seu aquecimento em cena, até o momento em que se atira, de ponta cabeça, em direção à rede dramatiza em tempo real o conflito humano básico. A sequência acrobática, exaustivamente ensaiada, é intencionalmente cadenciada levando em conta um crescente no tocante à dificuldade técnica e risco de vida. Quanto mais

voltas no ar executar o trapezista, maior a dificuldade em sair vivo ao final de sua performance. Saltos vendados e cruces de dois ou mais trapezistas no ar também são recursos utilizados para aumentar o risco fatal, e conseqüentemente o sucesso com a plateia, que lançada pela *comoção* e *temor*, tal qual propõe Aristóteles em *A Poética*, é levada pelo herói dramático circense à *catarse*.

Este filósofo se ocupou de estabelecer cânones para a Tragédia Clássica. Para ele este gênero dramático se estabelece quando em relato direto há a imitação de uma ação completa e elevada, em uma linguagem que tem ritmo, harmonia e canto.

É isso, justamente, que se apresenta nos números acrobáticos-circenses. Lançando seu corpo ao ar, com harmônicos movimentos acrobáticos, ritmados em um crescente de risco enaltecido pelo canto do apresentador, o acróbata-aéreo não imita, mas reproduz, em uma relação direta com a platéia, a elevada ação de sobreviver ao abismo.

A tragédia clássica deve cumprir, ainda segundo Aristóteles, três condições: possuir personagens de elevada condição ([heróis](#), [reis](#), deuses), ser contada em linguagem elevada e digna e ter um final triste, com a destruição ou loucura de um ou vários personagens sacrificados por seu orgulho ao tentar se rebelar contra as forças do destino. (Aristóteles, s.d.)

Nem sempre os números aéreo-acrobáticos-circenses se configuram em uma tragédia. Mas não é possível caracterizá-los à priori, isto pois, a qualquer momento o herói dramático-circense pode cometer uma falha trágica, sendo fatalmente castigado por desafiar a lei da gravidade, e levar o drama presente no picadeiro à sua mais alta potência *catártica*.

De todas as forma, tragicamente ou não, os números aéro-acrobático-circenses cumprem com sua função dramática, de forma impar e com incomparável potência, por conduzir o público à *catarse*, ou a um *estado de*

graça, como nos propõe Aristóteles(s.d.) e Lang(2000) sem imitação, representação ou ficção.

No estudo de caso realizado, do número aéreo-acrobático “Despetalar-Se” da “Cia. FeitoVentoFeito” sediada em Campinas, São Paulo, percebemos que a poética do risco da queda, presente em todos os números aéreos é compartilhada mais fortemente entre acróbatas e audiência.

Neste número, que já apresenta elementos representativos e ficcionais, o risco está colocado na relação interpessoal de caráter amoroso. O casal de acróbatas-aéreos, Gabriel Coelho e Gabriela Germano, elenco desta obra iniciam sua performance com sublimes e suaves movimento, à poucos centímetros do chão, que só são possíveis com o entrelaçamento dos dois corpos. Apresentando, assim, através da movimentação de seus corpos no espaço aéreo, uma escrita dramatúrgica que apresenta à plateia a necessidade do outro. Num segundo momento a acrobata sobe alguns metros do solo, cerca de cinco ou seis metros, e é lançada em giro pelo acrobata que mantém-se no chão, movimentando o tecido acrobático, permitindo assim que a artista execute vários movimentos de equilíbrio graças à força centrífuga que age sobre ela pela ação de seu partner.

A força dramática deste número se encontra no fato de que ele costuma ser performado em pequenos espaços, com elevada proximidade da plateia. Isto faz com que, repetidamente, a acrobata, que se encontra em equilíbrio (in)stável, seja atirada em direção à plateia em uma velocidade considerável. É claro que graças à destreza acrobática da artista em questão este número dramático nunca se configurou em uma tragédia. Mas, certamente, conduziu diferentes audiências à *catarse* ou *estado de graça*, pois elas também sobreviveram à audácia desafiadora da acrobata.

Desta forma, o número em questão vai além do proposto por Aristóteles e Lang (2000), atingindo o proposto por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (NIETZSCHE, 1992). Para este filósofo não há salvação política, científica ou religiosa para a tragédia da vida humana.

Apenas vivendo esta tragédia esteticamente é que podemos transcender à ela.

Esta proposta é claramente assumida por todo e qualquer acróbata circense, que expõe cruamente o drama existencial humano de forma estética nos picadeiros. Em “Des-Petalar-Se” a platéia vivencia o mesmo risco junto com a acróbata. Pois caso esta venha a cometer o erro trágico pode atingir ao público. Sendo assim, ao menos por este breve espaço de tempo o público se entrega esteticamente ao drama existencial mais puro, expresso no risco trágico da morte.

Referências

- ARISTÓTELIS: *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro, TecnoPrint, s.d.;
- BOLOGNESI, M. F.: *A dramaturgia circense – entradas e reprises*. in Anais do 3º Congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. Florianópolis: Associação Brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas – ABRACE, 2003;
- COSTA, E. B. A.: *Saltimbancos Urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. São Paulo, ECA/USP, 1999;
- COSTA, E. B. A.: *A dramaturgia do circo-teatro paulista: autores, obras e gêneros dramáticos das peças encenadas em São Paulo, entre 1927 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira*. in Anais do 6º Congresso brasileiro de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. São Paulo: Associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas – ABRACE, 2010;
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Trad. Alberto Guzik e J. Grinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997;
- GUY, J. M.: *La transfiguration du cercle: Théâtre Aujourd’hui, Le cirque contemporain, la piste et la scène*, N° 7, CNDP, 1998;
- JUNIOR, W.S.: *Mixórdia no Picadeiro – circo, circo-teatro e a circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970*. Tese apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008;
- NIETZSCHE, F.: *O Nascimento da Tragédia* (tradução de J. Guinsburg); São

- Paulo, Companhia das Letras, 1992;
- PAVIS, P.: *Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003;
- PIMENTA, D.: *Antenor Pimenta e o Circo-Teatro Rosário: uma história do Circo-Teatro no Brasil*. (dissertação de mestrado em teatro). São Paulo, ECA/USP, 2003;
- _____. *Antenor Pimenta – Circo e Poesia: a vida do autor de ...E o céu uniu dois corações*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005;
- _____. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, 2009;
- SILVA, E.; *Circo –Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007;
- TOURINHO, L. L.: *Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena*. UNICAMP, Campinas, 2009;
- TORRES, A.; *O Circo no Brasil - História visual* - colaboração de Alice Viveiro Castro e Márcio Carrilho; Rio de Janeiro, Funarte, 1998.