

MILLÁS, Claudia Regina Garcia. **Utilização dos Espaços Vertical e Aéreo na Composição Cênica: um estudo de caso.** Campinas: Unicamp, Mestrado. Orientação: Ana Cristina Colla: Seminário de Pesquisa do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Unicamp, 2013.

RESUMO

O presente projeto de mestrado acadêmico, em andamento, tem como objetivo investigar e descrever possibilidades de composição cênica a partir da utilização dos espaços vertical e aéreo, realizando para tal um estudo de caso da Cia Suspensa de Minas Gerais, revisão bibliográfica e treinamentos específicos para composição de um estudo cênico.

Palavras-chave: dança, criação cênica, composição.

ABSTRACT

This academic master's project aims to investigate and to describe the possibilities of using vertical and aerial spaces in scenic compositions. For this was made a case study from the *Cia Suspensa of Minas Gerais State*, a literature review and specific training for develop a scenic study.

Keywords: Dance, Scenic Creation, Composition.

Introdução

Quem olha, olha de algum lugar e esse lugar, muitas vezes, determina o olhar (COLLA, 2010).

O presente projeto de mestrado acadêmico surgiu da necessidade pessoal de unir conhecimentos e estudar possibilidades de criação que partissem da condição de habitar espaços não comuns. Ele se faz híbrido em forma e conteúdo, trazendo para o âmbito da pesquisa relações entre teoria e práticas vividas.

Desde criança tive uma formação híbrida. Aprendi a gostar de estar em lugares que me proporcionavam diferentes visões. Vivi com os pés descalços, sentindo a terra, com a roupa suja, subindo em árvores e caindo delas, comendo frutas do pé, brincando na rua de correr, de pegar, ralando todo o corpo a cada tombo de

bicicleta, tocando a campainha dos vizinhos, nadando, pulando de um lugar para o outro, do judô para o balé, para a capoeira, o jazz, o piano, daí para o inglês, a flauta, a escola, o artesanato, o sapateado, e então para a dança, o circo e o teatro.

Iniciei meus estudos em artes no Conservatório Carlos Gomes de Campinas/SP, onde passava as tardes com minhas irmãs, até a fase da graduação quando entrei no curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2004. O contato com o circo surgiu nesta fase quando, por intermédio de um amigo de graduação que já praticava atividades circenses com a tradicional família Brede, estabelecida em Barão Geraldo, fui conhecer um pouco deste universo. Faço parte do grupo de pessoas que não pertencem a uma família circense tradicional, mas que participa de escolas fundadas por estas famílias e por educadores físicos que adquiriram conhecimento na área. Interessei-me pelo circo, a princípio, como um momento lúdico de atividade física e treinamento acrobático e, depois, como bailarina, interessaram-me as possibilidades que esta técnica e conhecimento poderiam acrescentar à minha pesquisa em dança. Em 2013, como aluna regular de mestrado, já não me interessava mais o circo, a dança ou o teatro, mas um misto, que pedia espaço para cada uma destas linguagens para criar e perceber o mundo.

Na escolha do tema de estudo, permeada pelo trabalho com os aéreos circenses e as possibilidades de criação em dança, decidi estudar a utilização dos espaços vertical e aéreo na composição cênica por meio de um estudo de caso. Para isso escolhi a *Cia Suspensa* de Minas Gerais, por compartilhar um mesmo anseio de criação, de estar sem os pés no chão, segundo o grupo: “de entender a relação com o outro e com o espaço sob outras perspectivas – estar suspenso no ar, no chão, ver o mundo ao avesso, testar limites, propor encontros, experimentar vertigens e fazer da prática corporal a sua própria poesia”.

Mais tarde tive o encontro com os primeiros trabalhos da diretora de dança norte americana Trisha Brown denominados *Early Works* e *Equipment Pieces*, de 1966 a 1979, em que realizou uma série de estudos que envolviam a utilização desses espaços, como paredes internas de galerias, fachadas de prédios, telhados e árvores. Ela trazia ações cotidianas como o caminhar deslocado de

seu contexto. Os bailarinos, ao invés de caminharem no chão, caminhavam nas paredes de uma galeria ou ao redor de uma árvore, com os pés apoiados em seu tronco. A mudança de perspectiva deslocava a ação e trazia uma leitura muito particular para o acontecimento.

O que me interessou nestes trabalhos foi a abordagem dos espaços que não dialogava diretamente com o circo, como recurso técnico necessário. Não se tratavam de performances de circo contemporâneo, mas de criações em dança.

Referencial: risco, treinamento e criação

O corpo em êxtase, o corpo em dança, o corpo em ação restaura a luz. Ele não pensa, pois é pensamento e nesse pensamento age, cria e, portanto, resiste. Ele não possui memória, mas é memória e nessa memória recria, restaura e, portanto, se atualiza (FERRACINI, 2006).

Quando trabalhar sozinha já não era mais possível, criei um grupo de estudos e convidei bailarinas, alunas e ex-alunas do curso de graduação em dança da UNICAMP, para compartilhar e *experienciar* a pesquisa: Iolanda Sinatra, Maitê Lacerda, Wanessa Di Guimarães e Fernanda Noboa. Trouxe meu desejo, contei sobre a busca, a história e o projeto. Firmamos uma parceria de um ano de trabalho, até o período de qualificação da pesquisa em Fevereiro de 2014, com 3 encontros semanais, em que exploraríamos treinamentos e usos dos espaços. Interessavam-me pessoas vindas da dança, que tivessem abertura, escuta e história com o processo criativo. Gostaria que não tivessem contato direto com o circo, pois não iríamos fazer acrobacias. O treinamento necessário seria criado dentro da pesquisa.

Passamos a nos tirar da zona de conforto, nos desapropriar. Queria ir para outro lugar. Usei o cansaço físico, o estranhamento, o medo, a dor e o riso. A partir das vivências com o LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), propus exercícios e laboratórios de deslocamento, para sairmos do lugar comum. Nossos primeiros encontros foram para nos reconhecermos como grupo e estabelecermos um espaço de criação.

Investigamos os espaços a partir de duas frentes: o aéreo por meio do estudo com uma cadeira suspensa, aparelho construído especialmente para a pesquisa, e o vertical por meio da parede de escalada do GEEU (Grupo de Escalada Esportiva da UNICAMP) localizado na Faculdade de Educação Física da UNICAMP.

Busquei locais de ensaio que tivessem uma estrutura física adequada para a experimentação, condição do trabalho. Por se tratarem de espaços não convencionais, onde não estamos naturalmente, pois não podemos voar ou levitar, necessitamos ainda criar, projetar e construir artefatos para a experimentação, como a Cadeira Suspensa.

A dificuldade estava em não cair no lugar do acrobata ou do atleta, que tentam ser invencíveis. Para subir na parede ou na Cadeira Suspensa, coloque-me frente a um desafio e quero, de primeira mão, resolvê-lo, vencê-lo. Mas aqui, o vencer é outro. Preciso estar lá, naquele lugar, para *experenciá-lo*, mas preciso estar aberto, poroso e não como um *Ironman*. Criamos dispositivos que nos tirassem do confortável e seguro, que nos levassem para o caos. Subo no trapézio, mas ali tenho que cantar. Escalo o muro, mas ali ouço uma música e tenho que dançar. Subo na Cadeira Suspensa, mas ali tenho que derreter.

O que diferencia estes momentos e possibilidades de estar é, segundo Suely Rolnik:

o quanto cada uma se deixa roçar pelo mundo; o quanto se abre para os encontros, afetando e se deixando afetar. Pode-se até afirmar que a própria natureza do corpo de cada um é dada pelos agenciamentos que faz: suas práticas afetivas, suas aventuras, seus riscos. Seus amores e suas mortes (ROLNIK, 2007, p. 47).

É, portanto, “o tanto que cada uma consegue aproveitar, cuidar da força gerada no encontro, sustentar a força” (idem).

Métodos e técnicas: escrever e fazer

[...] colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo (DELEUZE, 1999).

Parto da escrita viva, que flui entre a experiência “prática” da sala de ensaios com laboratórios corporais e a experiência “teórica” a partir dos diálogos, livros, teses e escritos, lugares que se alimentam. Ambos são fecundos e necessários. Para isso, utilizo da cartografia, como procedimento de trabalho:

[...] o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para o movimento do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia (ROLNIK, 2011, p. 65).

Acompanho processos e crio o meu caminho ao longo da jornada. Sempre que preciso, refaço a rota. Não existe uma regra ou um mapa pronto a ser seguido, ele é criado por mim, a cada momento. Busco a abertura para o encontro, seja com o outro, com o espaço ou com um objeto.

O cartógrafo busca algo que desperte seu corpo, algo que funcione como uma espécie de fator de a(fe)tivação em sua existência, que lhe permite habitar o ilocalizável, aguçando a sua sensibilidade, que é o que o define como tal.

Conclusões parciais

Percebo que esta pesquisa é um primeiro mapeamento das possibilidades trazidas pelo uso dos espaços em questão. Abro um problema, um lugar onde as coisas estão esparramadas e então registro, observo, anoto, reflito, questiono.

Um panorama geral se dá a partir das situações em que me coloco e ao grupo de estudos com o qual compartilho o trabalho. Levanto apontamentos

sobre treinamentos, materiais, relações de risco, utilização dos espaços como catalizadores para a experiência e transformações corporais causadas com o estudo.

Esta pesquisa é, portanto, parte da minha formação híbrida, exigindo diálogo com diferentes áreas e formando uma rede de saberes, seja com o circo, o teatro, a dança ou a escalada.

Concluo tratem-se de espaços a serem trabalhados em sua multiplicidade: treinamento físico específico aliado ao treinamento de cena (do artista poroso, da escuta, do ser afetado); o risco físico aliado ao risco da experiência; a composição aliada ao espaço não convencional.

Referências bibliográficas

COLLA, Ana C. **Caminhante não há Caminho, Só Rastros**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.

DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

FERRACINI, Renato. **Corpos em Fuga, Corpos em Arte (org)**. São Paulo: HUCITEC e FAPESP, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2007.