

GARCIA, Samara N. **Repetir até ficar diferente: Índices de uma experimentação acrobática e cênica com a Cia. Circo Lúdico Experimental – CE**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. Professora do Co Laboratório em Artes Circenses; Professora vinculada à pós-graduação do Instituto Dom José (IDJ). Atriz circense.

RESUMO

Este artigo tem por intuito compartilhar elementos centrais levantados na pesquisa "Repetir até ficar diferente: Índices de uma experimentação acrobática e cênica com a Cia. Circo Lúdico Experimental – CE", apresentada em fevereiro de 2017 no PPGArtes – UFC/ICA. A pesquisa lança um olhar sobre o processo criativo do espetáculo Quintal da Cia. Circo Lúdico Experimental – CLE (CE), que em seus dez anos de atuação vem se debruçando sobre a pesquisa das artes do picadeiro como forma de potencializar suas composições cênicas, partindo em busca de uma contextualização do trabalho desenvolvido para pensar onde este está inserido. Uma construção dramatúrgica pautada na investigação de uma acrobacia para a cena e em um contorno poético dado pela obra de Manoel de Barros em seu horizonte repleto de possibilidades, fruto de uma natureza pensada por imagens e reveladas no universo lúdico do "ídiotelelê", que se traduzem em material de trabalho. Partindo da técnica como investigação, em consonância com o pensamento da Klaus Vianna (NEVES, 2008), propõe perceber a técnica acrobática em constante movimento de construção e reconstrução em busca de dar outros sentidos para o risco e a virtuosidade, elementos fundantes da estética circense. Desse modo, aponta para desdobramentos acerca das tessituras poéticas que atravessam a criação, assim como, sobre como foram levantando durante esse processo seus métodos, ferramentas e recursos. Apoiando-se na Crítica de Processos, com base nos estudos de Cecília Almeida Salles (1998;2008), recai sobre a observação, descrição e análise da composição cênica ao propor uma reflexão sobre os modos de como tornar partilhável a criação e a pesquisa em artes cênicas a partir de uma perspectiva dinâmica dos documentos de processo.

PALAVRAS CHAVE: Circo; Acrobacia; Risco; Processo Criativo; Crítica de processos.

ABSTRACT

This article aims to share central elements raised in the research "Repeat until becomes different: Indices of an acrobatic and scenic experimentation with the Ludic Experimental Circus – CLE (acronym for the word in portuguese)", presented in February 2017 in the PPGArtes - UFC / ICA. The research takes a look at the creative process of the show "Quintal da Cia. Experimental Circus - CLE (CE)", which in its ten years of work has been focusing on the research of the arts of the arena as a way to enhance its scenic compositions, starting in search of a contextualization of the work developed to think where it is inserted. A dramaturgical construction based on the investigation of an acrobatics for the scene and in a poetic outline given by the work of Manoel de Barros in its horizon full of possibilities, fruit of a nature thought by images and revealed in the playful universe of the "idiotelelê" (or language of Manoel), that translate into material work. Using the approach of the technique as investigation, based on Klaus Vianna's thinking (NEVES, 2008), the proposition is to perceive the acrobatic technique in a constant movement of construction and reconstruction in order to give other meanings to the risk and virtuosity, the founding elements of circus aesthetics . In this way, it points to unfoldings about the poetic tessituras that cross the creation, as well as on how they were raised during this process its methods, tools and resources. Based on the studies of Cecília Almeida Salles (1998, 2008), it rests on the

observation, description and analysis of the scenic composition by proposing a reflection on the ways in which creation and research can be shared in performing arts from a dynamic perspective of process documents.

KEYWORDS: Circus; Stunt; Risk; Creative process; Process critique.

No circo e na pesquisa me deparo com o *risco*, palavra-chave que se traduz, ao mesmo tempo, em percurso poético e investigativo. Uma probabilidade de ocorrência, que no caso do circo, seduz e na pesquisa leva a refletir sobre o ato criativo a partir de um olhar atento e disponível para perceber os trânsitos em construção, seus vestígios, seus índices (SALLES, 1998). É com a prática circense que apreendo o que tento transpor à prática da pesquisa: correr risco pode ser uma aventura em busca de dizer da materialidade do indizível. Um olhar de dentro, sobre e através dos processos, partindo em busca de sua materialidade. O intento é, portanto, investigar a forma como se dão os movimentos de um processo criativo no contexto da produção artística da Cia. Circo Lúdico Experimental (C i a . C L E) e de que forma podemos percebê-los e identificá-los a partir dos registros e notações que se transformam em *índices* e *documentos do processo* de criação no decorrer deste percurso. Dispositivos capazes de revelar as redes de interconexões que se estabelecem na trajetória da criação, construções que vão deixando vestígios, rastros da feitura dos planos de composição.

O circo, dentro da pesquisa acadêmica, ainda é um assunto pouco estudado - pouco em face da quantidade de universidades que temos no país. Bortoletto — Professor da Unicamp que propõe em suas pesquisas abordagens da técnica circense na área da Educação Física — fala, no documentário *Circo é...circo*, que dentre as cinco mil (5.000) universidades que temos no país, apenas cinco (5) possuem grupos de pesquisa com foco na linguagem circense.

No entanto, quando olhamos um saber/fazer a partir de uma prática reflexiva, vamos organizando o caos. A arte assim como o pensamento científico são formas de organização do caos. Esta prática reflexiva me colocou diante do processo criativo de uma forma diferente. A dúvida como princípio da criação e da escrita produz uma mudança de atitude epistemológica, logo, capaz de propor novos paradigmas, nos colocando diante das incertezas, a partir das quais começamos a nos inquietar. O que trago no decorrer deste artigo está, portanto, pautado na dúvida, não na certeza das respostas prontas. É através da dúvida que intento tecer essa rede que compõe o ato criativo com a linguagem circense em um contexto contemporâneo. O que nos move, nos incomoda, nos satisfaz os sentidos, o que está presente e também ausente, o que descartamos mais ainda assim permanece? Como afirma Salles,

O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas (SALLES, 2008:15).

São estes os materiais de trabalho com os quais se debruça a *crítica de processos* (SALLES, 2008) também nas artes cênicas, relatos escritos ou iconográficos sobre a codificação dos processos de composição da cena, enquanto produção de um sistema de notação. Partimos, portanto, em busca de uma clareza de análise dos trânsitos entre poesia/corpo/espaço/cena que nos dê subsídios para a criação de documentos e registros capazes de traduzir este processo, levando em conta que notação e obra são produtos de uma mesma célula (MARIANO, 2013).

O que, contudo, realmente motiva essa pesquisa não parte do desejo de

descrever, sistematizar ou categorizar os recursos criativos, técnicos e estéticos de que lançamos mão na composição dos processos da Cia CLE, sendo antes refletir sobre estratégias da arte eminentemente aliadas à pesquisa acadêmica, para pensar o circo em um contexto contemporâneo. Caminho motivado pela criação, pelas reflexões e experimentações que partem dos diálogos possíveis entre as artes cênicas (dança e teatro) e as artes circenses, as múltiplas relações de elementos estruturados cenicamente e apresentados ao público.

Em seus nove anos de atuação, a Cia. CLE vem se debruçando sobre a pesquisa das artes do picadeiro como forma de potencializar a composição cênica de seus espetáculos. Foi, portanto, nesta tentativa de perceber a força imagética presente nas técnicas circenses que se deu a formação da Cia. CLE em 2007 e a criação de nosso primeiro espetáculo intitulado *Às Avestas*, uma adaptação do conto a *Primeira Dor* de Franz Kafka. Nosso encontro na escola de circo e posterior fundação da Cia. CLE é parte de um contexto de expansão das artes do picadeiro para além das lonas.

O processo de criação do espetáculo *Quintal* — que trago como foco de experimentação e análise nesta pesquisa — se configura pela afirmação e constante construção da identidade do grupo que se apoia na pesquisa de uma acrobacia para a cena e na comicidade. Este processo conta com a participação das acrobatas e intérpretes Danielle Freitas e Sâmia Bittencourt, sendo esta última também diretora da Cia. Essa pesquisa foi sendo levantada em um espaço de diálogo criado e construído coletivamente. A partir de conversas formais e informais, imagens, desenhos, estudos é que apresentamos algo sobre o inapreensível, sobre o sensível, que de forma singular diz respeito aos processos criativos. A abordagem dos métodos e recursos de que nos apropriamos para compor, não sendo somente *ferramentas*, passam por um campo que diz respeito à experiência, ao que nos afeta

— e que, por isso, nos move.

Nosso trabalho não está fundado na busca por uma perfeição técnica e pelos mais difíceis graus de execução das séries do movimento acrobático mas, sim, em uma perspectiva da técnica enquanto processo investigativo: a técnica em uma perspectiva criativa e não de mera repetição. Nesse sentido, com um trabalho que aponta para a percepção e aprofundamento das *qualidades expressivas do movimento*, utilizando os termos de Laban (1978) e suas proposições para pensar nosso processo criativo. Buscando, dessa forma, (re)significar a virtuosidade e o *risco* na composição da cena. Ou seja, não se trata de criar partindo da repetição de figuras e movimentos acrobáticos, mas de repeti-los até que se tornem diferentes, expressivos.

A construção de uma dramaturgia circense no trabalho da Cia. CLE tanto parte de adaptações e inspirações literárias, como também se dedica a investigar a possibilidade de criar signos e gerar sentido a partir de nossos próprios materiais, ou seja, buscar perceber os elementos acrobáticos em sua potencialidade de afirmação do corpo — o corpo como dramaturgia. Os sentidos de nossa experiência no decorrer desses anos de Cia. vão se estabelecendo — e vejo com esta pesquisa a possibilidade de nos abirmos para perceber de que maneira nossa experiência nos transforma. No sentido, eu diria, em que aborda Larrosa Bondía (BONDÍA, 2002: 26), onde a experiência pode ser entendida como aquilo que nos “passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece — e ao nos passar, nos forma e nos transforma. Nesse sentido, estamos neste processo de autoformação procurando dar sentido às nossas escolhas, em busca não só da experiência, mas do saber da experiência, que segundo Bondía (2002) pode se definir como:

O que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe

acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece (BONDÍA, 2002:28).

O processo foco desta pesquisa parte, então, da obra de Manoel de Barros¹ (1916-2014) em seu horizonte repleto de possibilidades poéticas, fruto de uma natureza pensada por imagens e reveladas no universo lúdico do “idioleto manoelês”, que se traduzem em material de trabalho. É a partir de sua leitura que são experimentadas as qualidades, tensões e intenções que devem estar presentes nos gestos, movimentos e ações pesquisados durante o processo. Dessa forma, é através do encantamento e da imaginação criadora presentes na obra de Manoel de Barros que adentramos este novo processo criativo. “Repetir até ficar diferente” é um recorte de um verso presente no poema *Uma didática da invenção* que compõe *O livro das Ignoranças* (1993). É recorrente encontrar em sua obra poemas que revelam um exercício de metacriação, quando o poeta cria inspirado em seu próprio processo de criação e quando revela seu método que, assim como sua obra, necessita ser transvisto. Por isso o trago como título da pesquisa, por representar de forma sintética e poética esse processo que vai da repetição da técnica circense à criação cênica.

Nesse sentido, é importante dizer que há anos a poesia de Manoel é de interesse da Cia. CLE — e a criação deste espetáculo (*Quintal*) leva adiante uma pesquisa já iniciada no ano de 2010, mas que foi interrompida em virtude da aprovação do projeto para a criação do espetáculo *Erêndira*. Seis anos depois retomamos o processo de rever esse material de pesquisa já arquivado pelo grupo. São livros, áudios de poesias, documentários, compondo uma rica gama de referências que servem de norte para este processo criativo. Começamos, portanto, a estabelecer *índices* que desenham o caminho que seguimos para a materialização da obra. Partindo deles, iniciamos os processos de deslocamento em busca de uma materialização sensível que transformasse a obra de Manoel de Barros em uma das matrizes geradora deste trabalho de pesquisa — tendo em conta que a perspectiva da artista e da pesquisadora possam de alguma forma confluir, uma vez que:

A criação pertence ao mundo do prazer e ao universo lúdico: um mundo que se mostra num jogo sem regras. Se estas existem, são estipuladas pelo artista, o leitor não as conhece. Jogar é sempre estar na aventura com as palavras, formas, cores, movimentos. O artista vê-se diante das possibilidades lúdicas de sua matéria (SALLES, 1998:85).

Pode-se identificar que a pesquisa de uma acrobacia para a cena e a obra de Manoel de Barros desempenham este papel matricial neste momento do percurso criativo da Cia. CLE. Como método de composição, como forma de acúmulo e organização do que vai sendo experimentado, partimos de uma perspectiva da técnica como investigação. Sendo esta a base de composição do espetáculo *Quintal* aliada a outros procedimentos investigativos fundamentados em elementos-base para a improvisação: o encadeamento de elementos acrobáticos, criando sequências que são experimentadas a partir de diferentes *qualidades expressivas do movimento, como espaço, tempo, peso e fluência* (LABAN, 1978); e a pesquisa de movimentos e ações a

¹ Nascido em 1916 em Cuiabá-MT, filho de João Wenceslau de Barros e de Alice Pompeu de Barros, Manoel Wenceslau Leite de Barros, Manoel de Barros, é um dos poetas brasileiros mais importantes do século XX.

partir das imagens evocadas na obra, através da poesia de Manoel de Barros. Vamos arquivando as experimentações que, desenhadas e memorizadas, transformam-se em material, objeto de trabalho para composição da obra cênica, permitindo-nos experienciar a liberdade de utilizar este conteúdo de formas variadas, alterando dinâmica, tempo, ritmo. “*Repetir, repetir - até ficar diferente*”.

É neste caminho — que compreende nosso método de trabalho, entre o treinamento e a montagem da obra — que se define o *corpus* desta pesquisa acadêmica: a busca por investigar a forma como se dá a pesquisa para a composição cênica e de que forma se pode observá-la e descrevê-la a partir de registros e notações que se configuram enquanto *índices* ou *documentos de processo* no decorrer deste percurso (SALLES, 2008).

A acrobacia cênica: *risco* e repetição na investigação de novos sentidos para a técnica.

Há uma discussão que é central para pensarmos as singularidades de um trabalho com a linguagem circense enquanto foco da construção cênica, sendo esta, estabelecida pela noção de *risco*, apontado por diversos pesquisadores e artistas circenses, como sendo, como veremos adiante, um dos elementos fundantes da linguagem. O corpo tem papel central nas artes do picadeiro, é ele que materializa o *risco* e potencializa a performance. O corpo em cena no circo, tradicionalmente, carrega uma imagem que traduz o *risco*, a luta do homem contra a morte e as possibilidades de transgressões dos limites impostos aos corpos pelas normas, ou simplesmente pelas leis da física como a gravidade. É a partir do *risco* que se desenha a estética específica que caracteriza o espetáculo circense (GUZZO, 2014). Quando o espectador se vê diante das proezas do corpo circense ele percebe a dimensão da potência humana.

Sirejols (2009:61), em artigo publicado na tradução do livro *O circo no risco da arte*, expõe que ao partimos desse pressuposto da contaminação mútua entre as linguagens cênicas, vemos que falar de um circo-teatro, assim como se falar de dança-teatro, do teatro-performance, da dança-circo etc. suporia que existem formas puras de cada uma dessas artes. Interessa-nos, nesse terreno de difícil nomeação, que é, de modo geral, a arte contemporânea, destacar o *risco* como principal elemento que a linguagem circense apresenta para exploração das possibilidades de criação artística em diálogo com outras linguagens cênicas como o teatro, a dança e a literatura.

A acrobacia de solo, no aprendizado das artes circenses, trata-se de uma modalidade que se apresenta como base primordial para outras formas de acrobacia, como as modalidades acrobáticas aéreas ou mão à mão. Consiste no domínio e conhecimentos das séries de movimento básicos, como o rolamento para frente e para trás, parada de mão, reversão, ponte, estrela, salto leão etc. Todo treinamento nesta modalidade se inicia com o aprendizado destes elementos. Alguns desses movimentos são conhecidos na infância, no entanto, estamos falando de um grau de controle para a execução precisa destes — o que, portanto, também exige treino e repetição. A prática e a repetição permitem um domínio do corpo para a execução das sequências. A repetição é necessária, mesmo a dos movimentos básicos já incorporados, independente do nível de aprendizagem.

A acrobacia além de contribuir para a preparação corporal do artista circense também o coloca diante do *risco*, do desequilíbrio e da suspensão. A técnica acrobática, portanto, se constitui dessa sucessão de situações que transitam entre a estabilidade e a instabilidade. É caracterizada por abranger e trabalhar em seu aspecto total todas as partes do corpo na execução dos exercícios. Uma prática que necessita

de força física, consciência corporal e, do ponto de vista psicológico, confiança (ALMEIDA, 2008:242).

A técnica acrobática trabalha com o que Laban (1978) denominou de *equilíbrio instável*, como sendo o equilíbrio que acontece quando o centro de gravidade tende a alterar sua relação normal com o ponto de suporte. Busca-se no treinamento da técnica circense uma preparação corporal que só pode ser alcançada pela repetição e constância do trabalho. A apreensão de todo esse processo pode levar alguns anos e está diretamente relacionando à intensidade do treinamento que deve se dar de uma forma progressiva. Goudar, conclui:

Dessa maneira, o fato de se colocar deliberadamente em desequilíbrio requer e permite a aquisição de capacidades neuromotoras que, pelo desencadeamento, transformam-se em uma linguagem específica dos artistas de circo. Essa modalidade de expressão pelo desequilíbrio cria a hipótese de uma estética do risco (GOUDAR, 2009:27).

“Uma modalidade de expressão pelo desequilíbrio” é o que permite a linguagem circense em sua proposição de uma *estética do risco*. Portanto, seguimos em nossos processos criativos nos questionando: quais as possibilidades de investigação cênica utilizando as imagens e discursos corporais gerados pela técnica acrobática e pelo corpo em *risco*? São questões que surgem como recorte da pesquisa.

Um corpo acrobata desenha sua poética pelo espaço, necessita de força e flexibilidade, trabalha com (*des*)equilíbrios. E é nesse limiar entre o equilíbrio e o desequilíbrio que se depara constantemente com o *risco*. Quanto mais apreende e incorpora a técnica, mais o artista circense vai controlando as possibilidades de *risco*. Segundo Mariana Guzzo,

Histórias do corpo em risco, histórias do risco do corpo. Falar de risco do acrobata, do risco do corpo como obra de arte, é falar da história do corpo. É olhar para a história por meio do corpo e antes de tudo problematizar uma prática corporal, um fazer do corpo que envolve não só sentidos para quem o pratica, mas também para um público expectador... (GUZZO, 2009, p.45).

Já Leqoc (2004) pensou que o jogo acrobático possibilitaria a busca por um limite da expressão dramática; nesse sentido, apostou em uma *acrobacia dramática* para o treinamento do ator. O que ele defende é que além do trabalho com a flexibilidade, força e equilíbrio que são inerentes ao aprendizado da técnica, há a possibilidade de buscar a *justificação dramática* do movimento. Uma ideia que, de outro modo, também perpassa o pensamento de Artaud (2006) quando o mesmo fala de um *atletismo afetivo*, trazendo questões para pensarmos: onde se localiza o sentimento?

O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o esforço; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento (ARTAUD, 2006:157).

Essa potência do corpo é o que alimenta a linguagem circense — e é essa a nossa matéria de criação. Seguimos, portanto, neste nosso trabalho buscando entre a

acrobacia dramática, a que se refere Lecoq (2004), e este *atletismo afetivo*, a que se refere Artaud (2006), a construção de uma poética a partir da acrobacia tentando investigar e ressignificar o repertório técnico que apreendemos nestes anos de trabalho. Encontrando pontos de diálogos entre estes diferentes corpos, assim como destes em relação a sua própria história. Podemos concluir que o próprio corpo é uma história. Um corpo em cena carrega suas memórias, experiências. Rudolf Laban (1978) ao estudar o movimento reflete sobre o esforço como resultado de uma excitação interna, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória (LABAN, 1978:49).

A proposição de uma acrobacia cênica nos permitiu experimentar caminhos. Investigar o que o *risco* da técnica acrobática propõe como estética e como poética da cena. Nestes quase dez anos, o nosso trabalho vem se fundando na investigação da técnica acrobática a partir de um recorte dramaturgico, entendendo a dramaturgia como um fio que tece, ata e dá sentido ao processo criativo (GREINER, 2005). No caso deste novo processo criativo, a poesia de Manoel de Barros é o que costura a composição do espetáculo *Quintal*. É, portanto, este recorte que nos coloca diante das possibilidades de pesquisa do movimento, é neste contexto onde se acionam as conexões entre nossos corpos e o mundo, onde as imagens corporais emergem a fim de se relacionar com o contexto da criação.

Para começar a percorrer as reflexões sobre a rede de relações que se instituíram com a criação do espetáculo *Quintal*, penso que se faz necessário pensar também sobre a importância de um estudo das possibilidades de propor uma *acrobacia cênica*. A primeira vez que ouvi esse termo foi quando Sâmia Bittencourt, artista circense, atriz, bailarina e diretora da Cia. CLE, o utilizou para conceituar o nosso trabalho. Fiz uma pesquisa na rede para conferir se havia algum registro no uso desse termo, bem como o procurei na bibliografia levantada, nos documentários e vídeos que assisti. Não encontrei — o que mais se aproximou foi o termo *acrobacia dramática*, utilizado por Lecoq (2004), como vimos. Falo isso não para ressaltar uma espécie de ineditismos — não há nada de inédito aqui. Inúmeras trupes e grupos circenses ao redor do mundo trabalham com os desdobramentos da técnica acrobática em suas mais diversas possibilidades para pensar suas produções. Falo desse levantamento para afirmar que o que trago como reflexão é parte de um processo de construção teórico/prático de uma *acrobacia cênica* pensada/experimentada pela Cia. CLE nestes anos de trabalho e mais especificamente na composição do espetáculo *Quintal*.

Sâmia, quando fala da construção de uma acrobacia cênica afirma que a acrobacia é uma técnica que nos permite ressignificações em busca de novos sentidos. É neste rumo que conduzimos o processo investigativo. O termo *técnica* traz consigo uma série de códigos construídos, sua forma verbal remete a algo fechado e que se reduz a uma fórmula que precisa ser repetida (MILLER, 2005:27).

É o que afirma Miller ao perceber algumas concepções errôneas acerca dos usos da técnica Klauss Vianna². Defende que esta se trata de uma técnica em movimento. Dessa mesma forma, falamos de um processo de *repetição investigativa da técnica acrobática*, onde ela mesma torna-se o caminho a ser descoberto.

É certo que todo treinamento tem consequências no corpo. Um corpo treinado com horas diárias de clássico será diferente de um corpo com treino de técnicas circenses, que por sua vez, será diferente do treino de técnicas de moderno etc. Contudo, se a própria técnica se apresenta como processo de investigação na sua construção didática, como o faz a técnica Klaus Viana, o indivíduo já se disponibiliza de forma distinta entre outras aulas, e a sua aplicação será direcionada à pesquisa corporal em questão (MILLER, 2005:28).

A abordagem de Miller (2005:30) muito nos auxilia para pensar a ação criativa imbricada na ação técnica; fala, assim, de um “corpo em relação”, posto que a ação investigativa do indivíduo é a do seu corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente e à própria criação, formando uma rede de percepções. Os estudos de uma dramaturgia corporal a partir da técnica Klauss Vianna também fazem parte do trabalho de Neide Neves (2008) e da mesma forma me instigam a pensar a técnica acrobática não somente como o desenvolvimento de figuras fixadas em uma sequência de movimentos. Greiner, por sua vez, afirma, que

A noção de vocabulário ou padrão de movimento não é mais o começo de todo processo de criação. Muitas vezes vocabulário emerge (ou não) durante o processo de criação, mesmo sem estar já formulado no começo da pesquisa (GREINER, 2005:78).

A proposição de uma *acrobacia cênica* está, portanto, fundada em processos de repetição, de reprodução do movimento até que estes se tornem diferentes, apontando para uma reconstrução. E é nesse sentido que o interesse sobre a técnica não recai sobre a excelência da execução de um vocabulário de movimentos acrobáticos mas, sim — e entrando em consonância com a técnica Klauss Vianna —, nos estímulos capazes de fazer emergir as possibilidades de conexões internas e externas ao sistema corpo, entendendo o corpo como um sistema aberto (NEVES, 2008:104). Nesse sentido, segundo a autora,

Klauss, reconhecia dois tipos de forma: aquela preconcebida, estática, repetitiva, que é o oposto do movimento, que é vivo; e aquela que é fruto do autoconhecimento e dos espaços internos, que é viva, expressiva, que é o próprio movimento (NEVES, 2008:39).

De que forma a repetição pode se dar de uma forma investigativa? Na criação do espetáculo *Quintal*, o ponto de partida foi, assim, a investigação da técnica como forma em movimento. A partir da improvisação fomos buscando o encadeamento de elementos acrobáticos repetidos exaustivamente durante meses de ensaio. Foi com a repetição desta pesquisa anterior do movimento, concomitantemente à pesquisa da obra do poeta que elegemos como recorte

² Bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, filósofo da dança — como brincava — e, sobretudo, pesquisador e professor, Klauss desenvolveu um trabalho de movimento que atualmente é conhecido como técnica Klaus Vianna. Atuou desde os anos de 1940, quando iniciou sua carreira no balé clássico (NEVES, 2008:35).

dramatúrgico, que adentramos o terreno baldio da poesia de Manoel de Barros a fim de incorporá-la.

Registro do processo

Quando nos debruçamos sobre o estudo dos processos criativos em sua constante mutabilidade, em sua abertura para o acaso e para o imprevisível, colocamos-nos diante do desafio de buscar caminhos metodológicos que também fossem dinâmicos e criativos. Ao mesmo passo que estudo nosso processo, estou também o vivenciando. Destaco as interações com o meio e com minhas parceiras de companhia; é através dessas interações que busco expor nossa realidade criadora. A partilha dessas construções levantadas no decorrer de dezoito meses foi pautada na construção de *documentos de processo* que atuaram como *índices* apontando para as escolhas e recursos utilizados na construção da obra.

Nesse sentido, são ferramentas, como o vídeo, a fotografia, desenhos, anotações, poesias e fundamentalmente conversas gravadas após os ensaios e encontros. Percebi durante o processo de pesquisa que os documentos que revelam os vestígios da criação não podem ser construídos a partir de uma necessidade somente minha enquanto artista pesquisadora, já que, é claro, estamos falando de uma criação coletiva. Trazer propostas e planejar estratégias de documentação foi um meio imprescindível para partir em busca dos desdobramentos do processo criativo; no entanto, percebo que o empenho para a realização desta pesquisa se apoiava na disponibilidade de minhas parceiras de trabalho. Por isso se fazia eminente perceber as dinâmicas do grupo, as nuances de ser e estar como artista e pesquisadora no interior de um processo criativo. Dessa forma, vi durante o processo que de forma espontânea, Sâmia Bittencourt, que já gostava de criar notações, as fez com mais frequência; Danielle Freitas, que já gostava de registrar os ensaios, o fez com mais rigor. A partir desse rigor, o vídeo tornou-se ferramenta fundamental de análise do processo criativo em seu curso, propiciando um aprofundamento na pesquisa corporal desenvolvida. Por estarmos todas em cena, era indispensável esse olho que observasse de fora, uma vez que tornara-se impossível estar em cena e registrá-la ao mesmo tempo.

Uma das primeiras propostas, como já havíamos feito na criação de *Erêndira*, foi a de termos cada uma um caderno de processo. Nossos cadernos de processo atuaram enquanto bússola na construção desta pesquisa. Lá estavam registradas impressões, relatos, desenhos, estudos realizados, poemas, exercícios, escolhas, germes que alimentaram o processo de composição cênica do espetáculo *Quintal*. As pesquisas artística e acadêmica entrelaçadas, exigindo de nós uma presença ativa. Nesse sentido, através dos *documentos de processo* levantados neste percurso é possível partilhar nossas opções estéticas, nossos procedimentos criativos, a escolha para a composição dos signos. No entanto, mais que isso, as ferramentas que utilizamos permitiram acessar o movimento que opera no nível do sensível, que diz respeito a nossa apreensão da realidade e de como esta se reflete em nossa criação.

Uma grande parte dos pontos centrais de discussão surgiram a partir de conversas gravadas — que não se deram como entrevistas, mas que eram sempre alimentadas pelas discussões teóricas que vinham arregimentando tanto o estudo de processos criativos quanto sobre dramaturgia, corpo, circo e cena. Toda a conceituação levantada sobre nosso trabalho passou pelo crivo da Companhia, todo

pensamento articulado a partir de nossa prática foi partilhado de forma consensual. Nesse sentido, a conversa tornou-se também um método na construção dos pilares que sustentam nossa criação. Penso que esta pesquisa nos auxiliou no fortalecimento destes pilares, porque em verdade eles já estavam sendo levantados nestes quase dez anos de trabalho da Cia. Circo Lúdico Experimental.

Estratégias

Para criar o que nos interessava foi necessário buscar os desdobramentos da técnica que nos permitiram descobrir como apresentar a virtuosidade e o *risco*, que são inerentes à técnica acrobática, em sua potência expressiva e dramática. Dessa forma, se pensamos de maneira sintética no que até agora discutimos, posso inferir, que nosso trabalho esteve pautado em dois pontos centrais: o primeiro sendo a investigação da técnica, através de jogos e encadeamento de sequências acrobáticas e na pesquisa de ações e gestos a partir da poesia de Manoel de Barros.

Como método de composição, como forma de acúmulo e organização do que vai sendo experimentado a Cia. CLE parte de uma pesquisa que se dá através da articulação desses procedimentos investigativos. Começamos a delinear o que Salles (2008) aponta como sendo o projeto poético na construção do espetáculo *Quintal*. O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações (SALLES, 2008:39).

Trazê-los à tona não nos interessa para traduzir as imagens escolhidas para a composição ou buscar um correspondente direto entre as imagens corporais presentes na pesquisa de movimentos e as imagens que emergem da poesia. O que nos interessa é apresentar um registro e reflexão sobre tendências criativas que nos perseguiram na construção dessa obra e de que forma elas estão presentes na escolha dos recursos e estratégias — e de como são capazes de formar um conjunto de princípios que tem sua materialização a partir da documentação do processo.

Quando nos questionamos lá no início — às vezes também no meio — do processo sobre como seria o figurino, o cenário, a trilha, a identidade visual, aos poucos fomos percebendo que os elementos iam sendo visualizados no decorrer do percurso, as imagens que iam se apresentando, os encontros, as conversas, os espetáculos, as leituras e a própria pesquisa do movimento em si iam alimentando a imaginação criadora. Era o que nos permitia pensar a criação do espetáculo como um sistema aberto, onde a troca de informações com o ambiente ocorre constantemente.

É nesse sentido que Salles (2008) percebe a criação enquanto uma rede que se define em seu próprio processo de expansão, concluindo que são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. Estas, portanto, se dão através de um percurso que não busca fixidez mas, sim, fluidez. Salles (2008) aborda detidamente muitas destas questões em seus estudos sobre a *Crítica de Processos* — e nos auxilia nesta tentativa de analisar as formas de produção de conhecimento em arte, atentando para os procedimentos artísticos que são adotados e que embasam as escolhas sempre sujeitas às variações inerentes ao nosso ofício. E sintetiza Salles (2008): “o objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado”, posto que, um processo criativo, como afirma a autora, se dá em um contexto relacional construído a partir de diálogos. Daí a afirmação de que a criação se constitui enquanto ato comunicativo. Nesse sentido, as experiências, memórias, encontros, leituras, conectados em *redes de criação* influenciam constantemente e

diretamente o processo, sendo capaz de mudar-lhe o rumo. Aprender a lidar com a incerteza, administrando as angústias, é, sem dúvidas, o desafio que acompanha a criação.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BONDIA, Jorge Larrosa. “**Notas sobre experiência e o saber de experiência**”. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho. **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. São Paulo: Fontoura, 2008.

GREINER, Christine. **O corpo: pista para estudo indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUZZO, Marina Sousa Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Anna Blume, 2009.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **El cuerpo poético**. Trad. Joaquín Hinojosa e Mariadel Mar Navarro. Barcelona. Alba Editorial, 2004.

MARIANO, Sara Maria Britto. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro**. Dissertação de Mestrado apresentada em Julho de 2013 no Departamento de Artes da UnB.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que se dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo. Summes, 2012.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo, Cortez, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Anna Blume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação: Construção da obra de arte**. São Paulo, Ed. Horizonte, 2008.

WALLON, Emmanuel (Org.) **O Circo no Risco da Arte**. Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

Referências Videográficas

Documentário “Circo é...Circo” (Sesc TV, 2016.)

<https://www.youtube.com/watch?v=iB93B97GhC0>

Documentário “Só dez por cento é mentira” (Dir. Pedro Cezar, 2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs>

Filme “Língua de Brincar” (Dir. Lucia Castelo Branco e Gabriel Sanna, 2006)

<https://www.youtube.com/watch?v=xvz14rthe3M&t=3218s>

Filme “Caramujo Flor” (Joel Pizzini, 1988) + Entrevista com Bosco Martins, Programa Fora do Eixo realizado pela TVE em 2006 , em homenagem aos 90 anos do poeta.

https://www.youtube.com/watch?v=63lITjD_8fw

