

EM FOCO

SONHO DE VOO E MEDO DA QUEDA, O CONFLITO PRIMITIVO NA EXPLORAÇÃO VIRTUOSÍSTICA DAS TÉCNICAS AÉREAS CIRCENSES

*DREAM OF FLIGHT AND FEAR OF FALLING,
THE PRIMITIVE CONFLICT IN THE VIRTUOSIC
EXPLORATION OF CIRCUS AERIAL TECHNIQUES*

*SUEÑO DE VUELO Y MIEDO A CAER, EL
CONFLICTO PRIMITIVO EN LA EXPLORACIÓN
VIRTUOSA DE LAS TÉCNICAS AÉREAS DE CIRCO*

**GABRIEL COELHO MENDONÇA
DANIELA GATTI**

MENDONÇA, Gabriel Coelho; GATTI, Daniela.
Sonho de voo e medo da queda, o conflito primitivo na exploração
virtuosística das técnicas aéreas circenses.
Repertório, Salvador, ano 23, n. 35, p. **24-45**, 2020.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i34.35669>

RESUMO

O circo moderno surge em 1770 com a união dos artistas das feiras medievais e os cavaleiros militares no *Astley's Royal Amphitheatre of Arts*, em Londres. Neste espaço se fundou o espetáculo de variedades circenses, baseado na valorização da potencialidade física de seus artistas, as conhecidas proezas físicas ou virtuosos acrobáticas. Nos anos de 1980, com o surgimento e a disseminação de escolas de ensino das técnicas circenses surge um movimento que se autointitula novo circo, ou circo contemporâneo. Em busca de postular seus cânones, os novo circenses contrapõem-se às bases do espetáculo de variedades circenses, deixando escapar termos que permitem uma compreensão reducionista acerca da potência expressiva das proezas acrobáticas. No presente trabalho, apoiando-nos nos conceitos de *sonho de voo* e *medo da queda*, propostos por Bachelard, pretendemos evidenciar a maneira pela qual os números aéreos atingem e evocam desejos primitivos e medos arquetípicos na audiência. Demonstrando, através do caso específico dos números aéreos, a ligação íntima entre as formas circenses e o conteúdo que podemos expressar dentro dessas formas, pretendemos ampliar o campo de compreensão das artes circenses em toda a sua extensão, fortalecendo sua tradição e oferecendo ferramentas eficazes para sua renovação.

PALAVRAS-CHAVE:

Dramaturgia circense.
Números aéreos. Virtuoso acrobática. Tradição circense. Risco acrobático.

ABSTRACT

The modern circus arises in 1770 with the union of artists from the medieval fairs and the military horsemen at the Astley's Royal Amphitheatre of Arts, in London. On this space was founded the show of circus varieties, based in the appreciation of the physical potential of its artist, the well-known physical prowess or acrobatic virtuous. In the 1980's, with the emerge and spreading of schools that teach circus techniques comes up a movement self-called new circus or contemporary circus. In search to postulate its canons, the new circus artists counterpoint the basis of the show of circus varieties, letting scape terms that allow a reductionist comprehension of the acrobatic prowess. The present article, supporting itself in the concepts of dream of flying and fear of falling, proposed by Bachelard, intends to point the way in which the aerial acts reach and evoke primitive desires and archetypal fears in the audience. Demonstrating, through the specific case of the aerial acts, the intimate connection between the circus forms and the content which can be expressed within these forms, we intend to enlarge the comprehension field of the circus arts in all of its extent, strengthening its tradition and offering effective tools for its renewal.

KEYWORDS:

Circus dramaturgy. Aerial numbers. Acrobatic virtuous. Circus tradition; Acrobatic risk.

RESUMEN

El circo moderno surge en 1770 con la unión de artistas de las ferias medievales y los jinetes militares en el Royal Amphitheatre of Arts de Astley, en Londres. En este espacio se fundó el espectáculo de variedades de circo, basado en la apreciación del potencial físico de su artista, la conocida destreza física o virtuoso acrobático. En la década de 1980, junto con el surgimiento y la difusión de las escuelas que enseñan técnicas de circo, surge un movimiento llamado nuevo circo o circo contemporáneo. En la búsqueda de postular sus cánones, los nuevos artistas de circo contraponen la base del espectáculo de variedades de circo, dejando escapar los términos que permiten una comprensión reduccionista de la destreza acrobática. El presente artículo, apoyándose en los conceptos de sueño de volar y miedo a caer, propuesto por Bachelard, tiene la intención de señalar la forma en que los actos aéreos alcanzan y evocan deseos primitivos y temores arquetípicos en la audiencia. Demostrando, a través del caso específico de los actos aéreos, la conexión íntima entre las formas de circo y el contenido que se puede expresar dentro de estas formas, pretendemos ampliar el campo de comprensión de las artes del circo en toda su extensión, fortaleciendo su tradición y ofreciendo herramientas efectivas para su renovación.

PALABRAS CLAVE:

Dramaturgia del circo. Números aéreos. Virtuoso acrobático. Tradición circense. Riesgo acrobático.



INTRODUÇÃO

O CIRCO MODERNO, como linguagem artística, surge no final do século XVIII, com a criação do *Astley's Royal Amphitheatre of Arts*, em Londres. O cavaleiro inglês Philip Astley é considerado o inventor do picadeiro, uma pista circular com treze metros de diâmetro, a medida ideal para que o cavaleiro se mantenha em pé num cavalo a galope. (TORRES, 1998) Dentro do picadeiro do circo, além dos cavaleiros, acrobatas, malabaristas, equilibristas, faquires, engolidores de fogo, domadores de feras, atiradores de facas encontravam espaço para exibir suas habilidades, suas proezas.

Em 1768, o sargento inglês Philip Astley (1742-1814) construiu um anfiteatro a céu aberto onde pela manhã dava aulas de hipismo e à tarde apresentava espetáculos equestres. Astley não era o único. Nessa época, em Londres, apresentavam-se também as companhias equestres de Hayam, Jacob Bates e Price. Mas foi Astley quem teve a idéia que acabaria por revolucionar o mundo dos espetáculos: num picadeiro de 13 metros de diâmetro mesclou exercícios equestres com as proezas dos artistas de feira. (CASTRO, 2005, p. 53)

Além do espaço circular, a destreza física dos acrobatas e suas incríveis façanhas, assim como o perigo inerente a elas, marcaram fortemente a linguagem circense. O picadeiro se tornou reconhecidamente um espaço onde se apresentavam e admiravam habilidades humanas incomuns, muitas vezes, também, arriscadas. Desta forma, o espetáculo circense, baseava-se, desde sua origem, “na disciplina militar e na valorização da destreza e do risco”. (CASTRO, 2005, p. 54)

A descrição de um espetáculo do Anfiteatro Inglês, filial parisiense do *Astley's Royal Amphitheatre of Arts*, de propriedade de Philip Astley, em 25 de abril de 1786, nos permite dar evidência à proeza na base dos espetáculos circenses: “[...] o espetáculo que apresentou até então habilidades humanas incomuns com cavalos, tanto na montaria em pé, como no adestramento e no manejo, fazia uma pausa para um recital de cravo. Não obstante o fato de o intérprete ser uma criança, e se um bom músico, adequar-se à categoria das habilidades incomuns”. (BOLOGNESI, 2019, p. 9)

O espetáculo de Astley trazia, além da herança militar da cavalaria a experiência dos artistas das feiras em agradar um público diversificado. (BOLOGNESI, 2019) Sendo assim, nem só de habilidades incomuns é composto o espetáculo circense. Desde seu surgimento o picadeiro do circo serve de espaço para a apresentação de comédias e dramas. Estes tinham a função de proporcionar certo relaxamento na audiência que, em um espetáculo baseado na virtuosidade acrobática e no risco, ficava muito tensa. (CASTRO, 2005)

De todas as formas podemos, sem medo, afirmar que a linguagem acrobática circense se fundou na exploração e exibição de habilidades incomuns, proezas físicas, façanhas e no risco inerente a estas. E sobre esta estrutura se mantém até o presente momento os espetáculos de variedades circenses e os números acrobáticos que compõem seus programas. (CASTRO, 2005)

Dentre os mais diversos números de habilidades acrobáticas que compõem os espetáculos de variedades circenses podemos dar destaque aos números aéreos, ou aeroacrobáticos. Estes se caracterizam por exibições nas quais os acrobatas, individualmente ou em trupes, se utilizam de aparelhos desenhados e desenvolvidos para permitir uma performance sem o contato direto ou duradouro com o solo. (CALÇA; BORTOLETO, 2007)

Ao se apresentarem distantes do chão, os acrobatas aéreos investem no risco inerente a uma queda. Enfrentando este risco, necessitam apresentar em suas performances um alto grau de virtuosidade acrobática, de destreza física para, assim, demonstrarem a habilidade incomum de voar, evitando o risco de uma queda que, mesmo com a utilização de equipamentos de segurança, pode vir a ser fatal.¹ (RASCOV, 2009) Desta maneira, os números aéreos apresentam risco e virtuosidade acrobática, como veículos para encantar a audiência. (TORRES, 1998)

Aproximadamente 200 anos após o surgimento do *Astley's Royal Amphitheatre of Arts*, inauguram-se por todo o mundo escolas destinadas ao ensino das artes circenses. Estas experiências de ensino das artes circenses fora das lonas e dos picadeiros dos circos permitem o ingresso de novos sujeitos para o mundo circense. Crianças, adolescentes e adultos que não carregam a herança de uma família circense. Vindo de diferentes contextos e trazendo diferentes expectativas estes sujeitos aplicam os saberes circenses, aprendidos nas escolas de circo, em outros espaços e com outras relações. Surge, então o movimento autoproclamado circo contemporâneo ou novo circo. (SILVA, 2007)

Os artistas franceses reivindicam para si o advento desse movimento artístico:

Foi nos anos de 1980, com a criação do *Centre National des Arts du Cirque* (CNAC) em *Châlons-en-Champagne* (antes *Châlons-sur-Marne*) que se estruturou o gênero. Doravante os alunos que saírem dessa escola farão o novo circo se demarcando do circo tradicional pela trama pluridisciplinar de espetáculos que não se contentem mais com uma sucessão de números. (GABER, 2009, p. 51, grifos do autor)

Esses artistas, reconhecendo-se fundadores do novo circo, ou circo contemporâneo, postulam seus fundamentos e bases, dando muita ênfase à premissa de criar espetáculos circenses dotados de uma escrita dramatúrgica diferente da apresentada nos espetáculos de variedades circenses. Nesses diversos números acrobáticos, de doma de animais, pirofagia, ilusionismo, comédias, shows musicais e dramas se intercalam, em um programa variado, guiados pelo mestre de pista, também conhecido como apresentador ou, narrador.

1 Um caso notificado na literatura foi o de Dândalo Marques Ribeiro. Mesmo caindo na rede de proteção do trapézio de voos, sofreu lesões que resultaram em óbito.

“Uma das rupturas fundamentais que marcam o novo circo transparece no desejo de *mise en scène* dos espetáculos. A construção das peças está impregnada de um espírito dramático”. (DAVID, 2009, p. 97)

“Naturais de outras especialidades artísticas que não o circo, esses artistas novo circenses são dotados de um espírito dramático e buscam a multiplicação de estéticas no espetáculo através do diálogo entre essas especialidades artísticas e as técnicas circenses”. (GUY, 1999, p. 32)

Ao construírem suas fundações em oposição às bases desenvolvidas desde a Idade Média, pelos artistas das feiras medievais, e que foram incorporadas e vêm sendo lapidadas até hoje pelos circos itinerantes no mundo todo, lançam mão de definições carregadas de generalismos acerca da tradição circense, de seus números e de seus espetáculos. Inadvertidamente tecem comentários acerca da exploração virtuosística de habilidades incomuns, sobre a qual se estruturam os números acrobáticos que compõem os espetáculos de variedades circenses, que podem levar o leitor a uma compreensão reducionista acerca da proeza física, da virtuosidade acrobática, como podemos notar a seguir:

“Mas o novo circo, ao romper com o encadeamento sequencial de números cuja *virtuosidade é a única justificativa* não deixa de conservar as marcas da lógica funcional [...]”. (DAVID, 2009, p. 98, grifos nossos)

“Ao contrário do circo tradicional onde os artistas apresentam seus números, e *nisso somente apresentam a si mesmos*, o novo circo é de repente representacional[...]” (GUY 1999, p. 39, grifos nossos)

O uso de termos como: *única e somente*, destacados acima, resultam em uma imagem inferiorizada da proeza, da virtuosidade acrobática, que poderia, facilmente, levar a um entendimento de que os números acrobáticos circenses não passam de uma simples exibição de habilidades físicas. Por um outro lado, o espírito dramático, do qual seriam dotados os novos circenses, resultaria em uma exploração mais elaborada, mais refinada, mais elevada da linguagem circense.

“Assim nosso artista de [novo] circo não limita mais sua prestação a um fazer; ele a elabora na aposta de um dizer. Para isso ele vai se apartar, se desviar de seu objeto inicial. A intenção vai conduzi-lo *além da simples exibição de atos de coragem, de força ou de habilidade*”. (MALEVAL, 2009, p. 81, grifos nosso)

Sim, como já aponta Torres (1998), utilizando o trapézio como exemplo de um número acrobático circense, estes se fundamentam em virtuose acrobática e risco. Ou como define Silva (2007) a essência do circo é ação, e por ação podemos entender ginástica, sem representação.

A questão é que através deste binômio, virtuose acrobática e risco, o circo materializa aspirações e temores universais, arquetípicos. (MONTES, 1983 apud BOLOGNESI, 2003) Essa via sensorial, explorada através da ênfase na potencialidade física, “pode aguçar os conflitos que querem passar despercebidos”. (BOLOGNESI, 2006, p. 10)

Desta forma, a opção por utilizar termos com sentido reducionistas, tais como: única, somente e simples, em contraposição a termos que denotam superação, como: além, ofusca a potência expressiva da virtuose acrobática, já destacada por estes mesmos autores.

‘Extraordinária’, a proeza não é mais suficiente, mas permite dar uma figura concreta ao imaginário. Ela foge do realismo e se desenvolve como uma incursão do sonho no real: quando o tangível se ultrapassa e a mecânica do mundo se emancipa das leis da física, a lógica breca, a razão se perde nos labirintos da imaginação. (DAVID, 2009, p. 97)

Ao supervalorizarem a representação dramática de um espetáculo, em detrimento da concretude da proeza, negligenciam a capacidade de produção de sentido por via sinestésica inerente à corporeidade e ao movimento acrobático. Engendram um pressuposto segundo o qual a racionalidade, a lógica e a narratividade são superiores em relação à sensibilidade e a imaginação. Para além disso, negam os diversos dramas inerentes à proeza acrobática. Nesses movimentos virtuosísticos expõe-se por via sinestésica conflitos humanos universais.

Como nos aponta Dalmau (1947) o desejo humano universal de voar se faz elemento consolidador do sucesso dos números e técnicas aéreas circenses. Se temos, então, nos números aéreos a satisfação de um desejo universal, invariavelmente se desperta, na outra ponta, um medo primitivo, o medo da queda. (BACHELARD, 2001)

O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (2001) postulou o *sonho de voo* e o *medo da queda* como expressões da vida instintiva presentes no psiquismo humano. E em seu livro *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (2001), reflete sobre a dialética entre ambos a partir da exploração lírica destes componentes psíquicos na literatura. Oferecendo pistas importantes para o aprofundamento das reflexões acerca da exploração virtuosística dos números e técnicas aéreas circenses.

Perceber a relação dialética entre esse desejo universal e seu antagonista nos permite afirmar a virtuose acrobática e seu risco inerente como veículos para a exploração sinestésica de conflitos humanos universais, arquetípicos e, dessa maneira, perceber a presença de dramaticidade nas proezas circenses. Exercício fundamental, inclusive, para a exploração dramatúrgica da linguagem circense, tal como postulado pelos artistas e diretores do novo circo.

“Se quisermos que o circo se torne mais inovador, surpreendente, estranho e perturbador, precisamos entender a ligação íntima entre as formas circenses e o conteúdo que podemos expressar dentro dessas formas”. (LIEVENS, 2016, p. 1)

Nas páginas a seguir nos apoiaremos na *psicologia ascensional* proposta por Bachelard (2001) buscando destrinchar como os números aéreos circenses, em suas especificidades técnicas e espaciais, atingem e materializam as aspirações e temores universais e arquetípicos por meio da virtuose acrobática e seu risco inerente.

O SONHO DE VOO

Dalmau (1947) afirma que o sonho de voar, de dominar os ares, cultivado pelo homem em toda sua história, foi determinante tanto para o surgimento dos aparelhos aéreos circenses, como para o sucesso desses números, provocando ressonância na plateia que vivenciava o voo humano ao vivo.

O sonho de voar pode ser caracterizado como um desejo universal da espécie humana. Ele se faz presente no universo mitológico de povos antigos, tal como na mitologia grega, que nos traz o mito de Ícaro. Esse desejo moveu avanços e criações em diversas áreas do conhecimento. A aviação, por exemplo, nada mais é que a engenharia a serviço da satisfação desse desejo universal.

Nas artes presenciais, ou artes da cena, o circo, de uma maneira específica, dedicou-se a tornar o desejo humano universal de voar uma realidade. Por meio das técnicas aéreas e seus diversos aparelhos é possível colocar em cena homens e mulheres voadoras. Dessa forma, o sonho de voo é fundamentador desta linguagem acrobática circense.

Para Gaston Bachelard (2001), o *sonho de voo* é um componente do psiquismo humano. Esse, se caracteriza como um desejo primitivo, expressão da vida instintiva.

[...] o traço ‘de um instinto’ de voo que sobrevive ou que se anima em nossa vida noturna. De bom grado diríamos ser ele o traço de um instinto de leveza, que é um dos instintos mais profundos da vida. [...] A nosso ver, o voo onírico é, em sua extrema simplicidade, um sonho da vida instintiva. (BACHELARD, 2001, p. 30)

Para o filósofo o *sonho de voo* é um desejo de ascensão da própria vida. Sua expressão no psiquismo humano é a expressão de um instinto da vida profunda, da vida espiritual,² como em suas palavras: “Ora a vida espiritual caracteriza-se por sua operação dominante: ela quer crescer, quer elevar-se. Busca instintivamente a altura”. (BACHELARD, 2001, p. 42)

2 Os termos espírito e alma devem ser compreendidos, aqui, como sua definição psicanalítica. Dizem respeito à psique humana, uma função sem lócus biológico. Não carregam conotação religiosa.

O poema de Milton, *Paraíso Perdido*, mostra como a vida tende ao alto:

“Assim da raiz brota mais leve a verde haste; desta saem as folhas mais aéreas; finalmente a flor perfeita exala seus espíritos odorantes”. (MILTON [19--] apud BACHELARD, 2001, p. 38)

Nesse ponto, certamente, encontramos o elemento que garante a reverberação na audiência. Se o *sonho de voo* é um elemento do psiquismo humano, que diz respeito a vida profunda do homem, as técnicas aéreas circenses tocam a profundidade do espírito humano. Nesse sentido, a plateia entra em contato, durante as exposições aéreas, no picadeiro, com desejos profundos, instintivos. Ou melhor, com os desejos ascensionais residentes na profundidade de sua alma. Dessa forma, o público é laçado por seus próprios instintos.

Sendo o *sonho de voo* o traço de um instinto que se anima em nossa vida noturna, onírica, nos picadeiros circenses as exposições de técnicas aéreas, em seus mais variados aparelhos, provocam sensação semelhante nos sujeitos sentados nas arquibancadas. Reanimam um instinto de ascensão, um instinto de leveza. No entanto, tal fato ocorre durante a vida diurna, ou seja, em momento de vigília. Podemos afirmar que o animar de um instinto profundo em situação de vigília se trata, exatamente, do movimento ascensional ao qual se refere o *sonho de voo*. Durante um número aéreo, este desejo profundo emerge em direção a camadas mais externas da psique, atingindo a consciência. Um processo dessa ordem não pode ser conduzido pela razão. (FREUD, 2011)

Nesse sentido, desviar-se do objetivo primeiro do acrobata, a proeza, em função da representação de uma narrativa que traga lógica para o espetáculo circense (DAVID, 2009; GABER, 2009; GUY, 1999; MALEVAL, 2009), significa abrir mão de uma potência particular da virtuosidade nos números aéreos. Uma vez que é, justamente, por escapar dos labirintos da razão, irromper a lógica, que a proeza circense é capaz de se configurar em uma expressão real da vida instintiva.

Para a psicanálise, os sonhos de voo simbolizam os desejos voluptuosos. (BACHELARD, 2001) Mas, para Bachelard (2001, p. 36) o princípio do voo onírico é mais essencial.

Os psicanalistas nos repetirão que o sonho de voo é o símbolo da volúpia [...] Mas o sonho de voo tem funções menos indiretas: é uma realidade da noite, uma realidade noturna autônoma. Considerado a partir do realismo da noite, um amor do dia que se satisfaz pelo voo onírico se designa como um caso particular de levitação. Para certas almas que têm poderosa vida noturna, amar é voar; a levitação onírica é uma realidade psíquica mais profunda, mais essencial, mais simples que o próprio amor. Essa necessidade de ser aliviado, essa necessidade de ser liberado, essa necessidade de assumir à noite sua vasta liberdade aparece como um destino psíquico, como a própria função da vida noturna normal, da noite repousante.

Sendo simples e essencial, *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* quando desdobrado em uma linguagem artística ganha ampla área para a reverberação no público. Nesse sentido, sua exploração despida de qualquer intenção representacional ganha em amplitude, em área de alcance. Um trapézista, ou qualquer acróbata aéreo, ao se colocar em cena como si mesmo, e não como um suposto personagem, se coloca mais próximo de qualquer membro da plateia. Tão real e concreto quanto qualquer sujeito na arquibancada. Tornando-se, assim, por aproximação, um arquétipo do humano. E então, por ser singular e real, atinge uma potência universalizante. Dessa forma, aquele sujeito voador e suas proezas aéreas servem de metáfora para todos os desejos de ascensão da alma humana.

“Compreende-se sem dificuldade que imagens tão fortemente polarizadas no sentido da altura possam receber facilmente as valorizações sociais, morais, prometeicas [...] Assim, a levitação imaginária acolhe todas as metáforas de grandeza humana”. (BACHELARD, 2001 p. 42)

Podemos, sem dificuldade, também, estabelecer a relação entre a virtuose acrobática e o *sonho de voo* na linguagem aérea acrobática circense.

Visitando o dicionário Aurélio encontramos duas significações para o termo virtuoso. Este é um substantivo masculino referente à virtuose, assim como um adjetivo que diz respeito a quem tem virtudes. Já este último, virtude, trata, entre outras coisas, da boa qualidade moral, força moral ou valor. (FERREIRA, 1996)

Nesse sentido, para metaforizar acrobaticamente, as virtudes mais altas do espírito humano, se faz necessário virtuose acrobática pois, de acordo com a primeira tese da Estética nietzschiana: Tudo o que é bom é leve. (NIETZSCHE apud BACHELARD, 2001 p. 36) A virtuose acrobática, em termos da dinâmica do movimento aéreo é exatamente a leveza dos saltos e truques acrobáticos.

Durante a história do circo e de seus aparelhos aéreos, gerações após gerações de acrobatas se dedicaram ao refinamento constante destas técnicas, atingindo alto grau de virtuose acrobática. A constante evolução dos números aéreos apresenta ao público voos cada vez mais leves, mais altos, mais sublimes. Ao concentrarem seus esforços nas exibições virtuosísticas, abrem mão de uma narrativa ficcional nas composições desses números acrobáticos. Com essa opção cênica os números virtuosísticos não representam um drama que pode servir de metáfora social, humana, existencial. Mas apresentam a metáfora em si.

Assim, lançando mão de virtuose acrobática, é possível em um número aéreo acessar o íntimo do público, deixando, sinestesticamente, a seguinte mensagem a homens e mulheres na plateia:

Sente em ti tua força graciosa. Toma consciência de ser uma reserva de graça, de ser um poder de voo. Compreende que deténs, em tua própria vontade, como a jovem folha de feto, *Volutas* enrodilhadas. Com quem, por quem, contra quem és gracioso? Teu voo é uma libertação, um rapto? Gozas de tua bondade ou de tua força? De tua habilidade ou de tua natureza?. (BACHELARD, 2001 p. 20-21)

O MEDO DA QUEDA

Mas nem tudo nesse desejo é leveza. Componente de qualquer desejo, além da ambição de atingi-lo, encontra-se também a possibilidade do fracasso. “Tornar-se leve ou continuar pesado: neste dilema algumas imaginações podem resumir todos os dramas do destino humano”. (BACHELARD, 2001, p. 106)

Encontramos na outra extremidade do *sonho de voo*, como contraponto, como antagonista, o *medo da queda*. Ambos, como facilmente podemos aceitar, não podem existir apartados um do outro. São componentes de uma mesma dialética. Dialética essa, presente nos números aéreos circenses.

O sonho de voo está submetido à dialética da leveza e do peso. Só por esse fato, o sonho de voo recebe duas espécies bastante diferentes: existem voos leves e voos pesados. Em torno desses dois caracteres se acumulam todas as dialéticas da alegria e da dor, da exaltação e da fadiga, da atividade e da passividade, da esperança e do desalento, do bem e do mal. Os mais variados incidentes que se produzem na viagem do voo encontrarão num e noutro caso princípios de ligação. (BACHELARD, 2001, p. 22)

Reconhecer a relação dialética entre o *sonho de voo* e o *medo da queda* é reconhecer o drama inerente às apresentações virtuosísticas das técnicas aéreas. Concretizar o sonho humano de voar implica, necessariamente, correr o risco de cair. Nesse sentido, ao materializar acrobaticamente a metáfora do *sonho de voo* em seus números aéreos, o circo expõe sua audiência a um medo primitivo. E nessa indissociação dialética, acaba por apresentar um conflito humano universal.

O *medo da queda*, é peça fundamental para o regozijo resultante da experiência de voo, no onirismo, ou na vida real. Como artista, ou como plateia. A alegria que surge da experiência de voo está intrinsecamente ligada à superação do *medo da queda*.

“Não sabias, pois, que a alegria é na realidade um pavor do qual nada tememos? Percorremos um pavor de fora a fora, e é nisso precisamente que está a alegria.

Um pavor que não conhecemos apenas a inicial. Um pavor no qual temos confiança.[...] O voo onírico é a síntese da queda e da elevação”. (BACHELARD, 2001 p. 35)

Os artistas aéreos circenses sabem bem disso. Podemos afirmar que nesta linguagem artística, o artista conhece a dialética *sonho do voo X medo da queda* na pele. No seu dia-a-dia vive o medo da queda em busca de truques de voo cada vez mais virtuosísticos. E sabiamente leva esta dialética para a cena. No picadeiro o *sonho de voo* é dramatizado por sua vertigem, uma vertigem que se provoca para gozar da vitória de superá-la.

Pensemos, então, sobre o *medo da queda* e sua força nos números aeroacrobáticos. Assim como o *sonho de voo*, o *medo da queda* é um componente instintivo do psiquismo humano. Por se associar a um instinto de sobrevivência sua expressão na vida humana é muito forte.

Se fizéssemos o duplo balanço das metáforas da queda e das metáforas da ascensão, não deixaria de surpreender-nos o número muito maior das primeiras. Antes mesmo de qualquer referência à vida moral, as metáforas da queda são asseguradas, ao que parece, por um realismo psicológico inegável. Todas elas desenvolvem uma impressão psíquica que, em nosso inconsciente, deixa traços indelévels: o medo de cair é um *medo primitivo*. Vamos reencontrá-lo como componente dos mais variados medos. (BACHELARD, 2001 p. 91, grifo do autor)

O *medo da queda* é da mesma natureza que o *sonho de voo*, ou seja, um componente primitivo da psique humana. No entanto, eles atuam com funções diferenciadas. Enquanto o *sonho de voo* tende a levar a vida à patamares mais altos, socialmente, moralmente etc., o *medo da queda* tende à manutenção da vida. Tende a atuar muito mais como um freio que como uma catapulta. Desta forma apreende a plateia, que é tomada pelo temor e suspense com a hipótese de uma falha acrobática nos números aéreos. Mais uma vez, o público é laçado por seus próprios instintos.

O risco, o perigo, o medo dizem respeito a eventos que ainda não aconteceram. Todos os três conceitos, que se relacionam profundamente, não são da ordem da matéria, mas sim da probabilidade, da hipótese, da expectativa. Caso venham a se concretizar se transformam em tragédia, em fatalidade e etc. Nesse sentido, o “medo da queda é um devir fulminante”. (BACHELARD, 2001 p. 93) Ou seja, se sustenta, sempre, na hipótese, na iminência, nunca no fato.

Os números aéreos circenses através da exploração virtuosística da técnica acrobática conseguem tornar presente a hipótese. Materializar o medo sem, no entanto, transformá-lo em tragédia necessariamente.³ Isso ocorre, pois, a proeza carrega em si o risco. Então, a proeza circense, a virtuosidade acrobática, é uma ferramenta potente para avivar na plateia a imaginação.

“Ao assistir um acrobata no circo imaginamos de mil formas seu futuro, suas probabilidades e visualizamos assim o risco daquele corpo que não é nosso, mas que poderia ser nosso e que se faz nosso ao mostrar-nos do que é capaz”. (GUZZO, 2004, p. 60)

Vários recursos na linguagem circense podem valorizar, ressaltar a sensação de perigo na plateia: a oratória do apresentador, o rufar dos tambores, a presença de equipamentos de segurança. Esses últimos, por mais que minimizem os danos de uma falha acrobática, denunciam a existência do perigo de queda. De qualquer maneira, o que traz o risco para a cena é a natureza da proeza. Esta, carrega consigo o perigo.

Destacamos, mais uma vez, que a potência dos números aéreos encontra-se, justamente, na não-representação. Se o medo se faz presente é porque a ação acrobática está inscrita no real. Assim como seu antagonista: o perigo, o risco. Existe, sim, a hipótese de uma queda, de um erro. Dessa forma, através da exploração virtuosística das técnicas circenses é que os números aéreos acionam a imaginação nos sujeitos sentados na arquibancada.

Ao mobilizar a imaginação do público torna-se desnecessário elaborar uma narrativa dramatúrgica. Isso fica a cargo de cada indivíduo na plateia, pois “a imaginação é no sujeito, suficientemente viva para impor suas visões, seus pavores,

3 Temos que considerar aqui, como já foi descrito anteriormente que, mesmo com domínio técnico e equipamentos de segurança há a possibilidade de um acidente fatal no espetáculo circense.

sua desgraça”. (BACHELARD, 2001 p.102) E assim, os números aéreos circenses não apresentam para o público um drama, eles levam o público a vivê-lo.

“O problema do criador de abismos imaginários consiste em propagar diretamente esse sofrimento. Ele deve encontrar o meio de induzir essa queda imaginária na alma do leitor”. (BACHELARD, 2001 p. 96)

É importante lembrar que o *medo da queda* no psiquismo humano se refere sempre ao medo da morte, fim inevitável. De certa forma, assim como Ícaro, todo humano que ouse voar tende ao mesmo fim. Nesse sentido, a queda é um destino. E por ser inevitável é que não se faz necessário apresentá-la em cena. Ela não é apenas uma hipótese, ela é uma certeza futura. E o público está consciente disso. No picadeiro, então, a tarefa do acróbata é surpreender a plateia superando a queda, que continuará presente em um novo devir, a cada momento que o acróbata for se lançar ao ar.

“Devemos, então confessar que o pavor não vem do objeto, dos espetáculos [...] o terror é incessantemente animado e reanimado no *sujeito*. O narrador não pôs o seu leitor diante de uma situação pavorosa, mas em *situação de pavor*, despertou a imaginação dinâmica fundamental”. (BACHELARD, 2001 p.101, grifos do autor)

Então, para que a vertigem se acentue nessa dialética trêmula da vida e da morte é necessário manter a queda em devir. Assim, ela se torna algo como uma queda infinita. Nesse sentido, a imaginação da audiência é mais importante que os movimentos do acróbata, ou a narração do apresentador. A potência desse medo primitivo, o *medo da queda*, nos números aéreos, não se localiza, como já foi dito, no que o público vê, ou ouve, mas pelo contrário, encontra-se exatamente naquilo que ele não vê, mas supõe, ou espera.

Encontramos, então, mais uma vez, o papel da virtuosidade acrobática para a exploração do *medo da queda* nos números acrobáticos circenses. Para manter a queda em estado de iminência, em condição de devir, para a manutenção do temor na audiência, se faz necessário que o acróbata não sucumba ao fracasso acrobático. E mais além disso, se faz necessário que ele, acróbata aéreo, possa se arriscar

mais e mais, ousando cada vez mais em truques e saltos mais difíceis de serem executados. E para essa tarefa a virtuose acrobática é a ferramenta disponível.

O nível técnico dos truques, na composição da sequência acrobática, tende a ser crescente. A virtuose acrobática deve não apenas garantir a segurança do acrobata, mas, para além disso, permitir que ele se arrisque cada vez mais, para que a cada momento do número, o acrobata chegue mais perto do limiar da queda, da beira do abismo. Ampliando a curva dramática de sua apresentação.

Em um número aero-acrobático os riscos são dois. O primeiro, obviamente, é a falha que culmine em queda, transformando o suspense em fato, o temor em tragédia. O segundo, é a manutenção do risco em um mesmo patamar, o que faria com que a audiência se acostumasse com o perigo, diminuindo ou anulando a sensação de pavor.

Mesmo as imagens de queda, de uma *queda imaginária* que sustentam o temor e o suspense na plateia do circo, necessitam de uma dinâmica ascensional. A imagem é sempre deduzida do movimento, como nos aponta, mais uma vez, Bachelard (2001, p. 94):

Parece-nos, pois, impossível sentir a imaginação em ato se antes não se sensibilizou o eixo vertical no sentido da subida. Um inferno vivo não é um inferno que se cava, é um inferno que se queima, que se reergue, que tem o tropismo das chamas, o tropismo dos gritos, um inferno cujas dores são crescentes. Uma dor que se amenizasse perderia sua diferencial infernal.

Dessa forma, para manter o diferencial atemorizante dos números aéreos deve-se lançar mão da virtuose técnica. Mas não apenas no sentido de superar o perigo da queda iminente, mas sim com o fim de buscar a ascensão do perigo, no sentido de um devir crescente.

Assim, se bem explorada a virtuose acrobática, os movimentos do aerialista, concretos, reais, se sublimam em imagens individuais dos arquétipos coletivos relacionados tanto à ascensão quanto à queda, simultaneamente. Os números aéreos

exploram concomitantemente o *sonho de voo* e o *medo da queda*. Apresentando, assim, ambas as extremidades de um conflito universal, que em última instância é o conflito vida, cada vez mais plena ou sublime, *versus* morte.

É importante destacar que para Gassner (1997) é justamente, nas primeiras pulsões, a partir de oposições vida / morte que se encontra a origem do drama. O autor afirma, ainda, que parece difícil existir qualquer questão ligada a existência humana que não seja ligada a essa oposição. Dialética que os números aéreos imprimem em forma de sensações e sentimentos em sua audiência.



CONCLUSÃO

Evidenciamos que os exercícios acrobáticos, as proezas, a virtuose técnica circense são veículos de produção de sentido. Veículos estes que têm natureza diferente da narrativa teatral, para a qual pretendem se aproximar os novos circenses. Diferente, mas não mais, ou menos, elevada ou elaborada. Com isso, intenta-se evitar a disseminação de um falso pressuposto, segundo o qual as proezas acrobáticas perderiam em sentido, enquanto a escritura dramática e a narratividade do espetáculo ganhariam sentido. Caso contrário, estaríamos negligenciando elementos úteis para a análise e a compreensão de uma linguagem artística rica e profunda.

De acordo com as reflexões apresentadas no desenvolvimento deste artigo, um acróbata, ao apresentar seu número circense, não apresenta somente a si mesmo. Mas, através de si, apresenta um arquétipo de toda a humanidade, apresenta, para a plateia, um espelho desta última. Um espelho capaz de evidenciar suas imagens mais primitivas, seus desejos e medos mais profundos.

Após a leitura dessas mesmas reflexões torna-se, também, difícil sustentar a defesa de que a virtuose é a única justificativa para os números acrobáticos. Como demonstrado, no caso dos números aeroacrobáticos, a virtuose é o veículo

capaz de materializar cenicamente sonhos e temores arquetípicos, instintivos, componentes do psiquismo humano.

A atração, a proeza, têm vida artística por si. Nos apoiando na psicologia *ascensional* proposta por Bachelard (2001) e seus conceitos de *sonho de voo* e *medo da queda*, demonstramos como os números aéreos, através da exploração virtuosística de destrezas físicas, tomam vida nos membros da plateia dos circos, desde o surgimento destes, ou mesmo antes na audiência das apresentações dos saltimbancos.

Evidenciar como a ênfase na potencialidade do corpo frente à dominação intelectualista do espírito na linguagem circense é capaz de atizar conflitos primitivos e satisfazer desejos arquetípicos nos serve tanto para fortalecer a tradição da linguagem circense, quanto para renová-la.

Reconhecemos em Bachelard (2001) um aporte teórico potente para o estudo da ressonância que a linguagem circense, e mais especificamente os números aéreos, provocam na plateia. Reconhecemos, também, que o presente trabalho se configura em uma aventura inicial de estudo acerca da exploração cênica das técnicas e aparelhos aéreos circenses. Um tema ainda pouco documentado no Brasil. Acreditamos que para além das conclusões acima apontadas, o presente artigo abre um vasto campo a ser explorado em futuros estudos.



REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLOGNESI, M. F. Circo e Teatro: Aproximações e Conflitos. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 4-17, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/155072>. Acesso em: 19 nov. 2019.

BOLOGNESI, M. F. O espetáculo de Philip Astley. *Sala Preta*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 6-19, 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57288>. Acesso em: 20 jul. 2019.

BOLOGNESI, M.F. *Palhaços*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

CALÇA, D. H.; BORTOLETO, M. A C. O. Tecido circense: fundamentos para uma pedagogia das atividades circenses aéreas. *Revista Conexões*, Campinas, v. 5, n. 2, p. 72-88, 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8637880>. Acesso em 20 jun. 2019.

CASTRO, A. V. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

DALMAU, A. *El Circo en la vida Barcelonesa: crónica anecdótica de cien años circenses*. Barcelona: Ed. Milla, 1947.

DAVID, G. Os acidentes da narrativa: uma poética do espaço-tempo. In: WALLON, E. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 95-100.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

FREUD, S. S. *Obras completas volume 16: o Eu e o Id, 'Autobiografia' e outros textos (1923 - 1925)*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

GABER, F. O nascimento de um gênero híbrido. In: WALLON, E. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 47-52.

GASSNER, J. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GUY, J.-M. La transfiguration du cirque. *Théâtre aujourd'hui*, Quebec, n. 7, 1999. Disponível em: <https://lacomediodeclermont.com/saison2016-2017/wp-content/uploads/2015/07/DP-Cirque.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

GUZZO, M. Corpo em risco. *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigacion Social*, Barcelona, n. 6, p. 56-65, 2004. Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-64998>. Acesso em: 10 jan. 2020.

LIEVENS, B. Carta aberta aos circenses. *Panis & Circus - o site do circo*, São Paulo, 11 ago. 2016. Disponível em: <http://www.panisecircus.com.br/carta-aberta-ao-circo-de-bauke-lievensdramaturga-belga-e-um-convite-a-reflexao-diz-a-artista-erika-stoppel-dozanni/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

MALEVAL, M. O objeto: nó górdio. In: WALLON, E. *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 79 - 87.

RASCOV, E. *O filósofo voador*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

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

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

GABRIEL COELHO MENDONÇA: é trapezista, excêntrico acrobático, pesquisador circense. Doutorando pela Universidade de Brasília (UnB).

DANIELA GATTI: é doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente do Departamento de Artes Corporais da Unicamp.