

A presentificação pelo olhar do espectador

Gabriel Beda (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO)¹

RESUMO

Neste artigo me proponho a estudar como o espectador presentifica o artista em cena, escolhendo como recorte artistas de circo no desempenho de suas atividades acrobáticas. Entendo que a relação corpo/memória desenvolvida pelo espectador de circo faz com que o mesmo torne-se, momentaneamente, um artista, sentindo e projetando no espaço as suas sensações corporais adquiridas ao observar a performance. Nesse sentido, a capacidade de sentir o movimento alheio no próprio corpo, promovida pelos neurônios espelhos, faz com que o espectador se projete no espaço, colocando-se no lugar do artista.

PALAVRAS-CHAVE

Acrobacia; virtuose; espectador; presença; risco.

ABSTRACT

In this article I propose to study how the spectator makes the artist present in the scene, choosing as a cutout circus artists in the performance of their acrobatic activities. I understand that the body/memory relationship developed by the circus spectator makes him momentarily become an artist, feeling and projecting his bodily sensations acquired by observing the performance in space. In this sense, the ability to feel the movement of others in one's own body, promoted by mirror neurons, makes the spectator project himself into space, putting himself in the artist's place.

KEYWORDS

Acrobatics; virtuousnes; spactator; presence; risk.

Neste artigo me proponho a estudar como o espectador presentifica o artista em cena, escolhendo como recorte artistas de circo no desempenho de suas atividades acrobáticas², por

¹ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), com bolsa CAPES, sob a orientação da Profa. Maria Enamar Ramos. Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade. Formado no Curso Técnico em Artes Dramáticas pela Escola de Artes Maria José Guedes (EMART). Artista circense formado pelo Programa de Formação do Artista Circense (PROFAC).

² Tal qual Cláudia Millás (2020), penso que a acrobacia se relaciona mais com situações extremas do que com a reprodução de padrões visuais. Ela seria “um rompimento com a normalidade, com a regularidade do uso do corpo” (Circo e preparação corporal. Por Seminário internacional circo em rede, 22 de Outubro de 2020. 1 vídeo (2 horas e 23 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PBOYg-P9yoQ>. Acesso em: 09 Ago. 2021.)

entender que a prática circense é criadora de uma imagem corporal singular, uma vez que promove uma relação não convencional entre corpo e espaço. Isso confere ao corpo do artista circense certa “estranheza visual”, tornando-o interessante para quem o observa. Um dos motivos dessa criação não convencional é o caráter virtuosístico atrelado à arte circense, que exige, por questões técnicas, que o/a artista circense aprenda a lidar com seu corpo em posições e situações extraordinárias, como por exemplo: andar sobre as mãos, girar o corpo horizontalmente no ar, pendurar-se a metros de altura, sustentando-se apenas pelas mãos.

Antes de prosseguir com o texto sinto a necessidade de firmar minha opinião a respeito da virtuosidade do circo. A meu ver, o circo, tal quais todas as outras artes, se desenvolve a partir da virtuosidade de seus atuantes. É comum ouvir em conversas, principalmente com artistas de outras áreas como o teatro e a dança, que o circo, num contexto bem genérico, é muito virtuosístico e que isso o torna menos artístico, quando na verdade é justamente o contrário. A arte circense se relaciona diretamente com a virtuosidade e quanto maior o domínio técnico do/a artista na sua respectiva área, mais possibilidades de criação o/a mesmo/a terá em cena. O repertório técnico do/a artista é uma das bases para a criação de números e a virtuosidade (que é uma técnica refinada) do/a artista é o que possibilita que o mesmo possa se ocupar mais com a cena do que com sua segurança física. Logo, um dos facilitadores para a criação da ficção³ no circo é a virtuosidade, o domínio técnico dos truques propostos e pensados para a cena.

Assumo que a relação corpo/memória desenvolvida pelo espectador de circo faz com que o mesmo torne-se, momentaneamente, um artista, sentindo e projetando no espaço as suas sensações corporais adquiridas ao observar a performance. Nesse sentido, a capacidade de sentir o movimento alheio no próprio corpo, promovida pelos neurônios espelhos⁴, faz com que o espectador se projete no espaço, colocando-se no lugar do artista. Portanto a presentificação do/a circense de circo pelo espectador, se dá por meio de uma autopresentificação do espectador que se projeta no artista.

Visto que as situações as quais o/a circense se expõe nem sempre encontram um referencial na memória do espectador, o mesmo acaba por “inventar”, com base nas suas vivências, o risco real que ele correria naquela situação. Essa “invenção” acontece através da associação de imagens que “são os mapas momentâneos que o cérebro cria de todas as coisas dentro ou fora de nosso

³ No sentido utilizado por Michel Bernard “Esse conceito se refere à imaginação de um corpo em um determinado espaço antes que a ação real ocorra.” (PITTOZZI, 2014)

⁴ “os quais possuem concomitantemente propriedades visuais e motoras, sendo responsáveis por codificar tanto a informação relativa à ação motora quanto à informação da observação dessa ação” (FADIGA; *et al*, 1995; CALVO-MERINO, 2010 *apud* LESSA, *et al*, 2016).

corpo, imagens concretas e abstratas, em curso ou previamente gravadas na memória.” (DAMÁSIO, 2011, p. 62).

Ressalto aqui que quanto maior o risco, não o risco real, mas o risco percebido pelo espectador, maior será o nível de atenção e a presentificação gerada por ele, bem como a produção de memória a respeito daquele evento. Segundo BRETON (2012, p. 89) “Somente o contato [com o risco], mesmo que puramente metafórico, parece ter força suficiente para impulsionar, de maneira durável, uma relação com o mundo carregada de sentido, na qual o gosto pela vida se reconstitui.”.

A partir desta afirmação é possível compreender a importância social da exposição ao risco, que, ainda segundo BRETON (2012), tem a função de orientar a existência do indivíduo quando o mesmo se encontra imerso em uma sociedade que sufoca e promove um apagamento do corpo e de sua individualidade em prol da manutenção das estruturas sociais. Por isso, um espetáculo circense, que reúne em si a beleza de uma obra de arte e a eminência de morte reservada a atividades extremas⁵ é considerado um programa tão atraente para as pessoas. Isso ocorre pela capacidade humana de através da observação criar sensações corporais a respeito de um determinado evento artístico. Esse fenômeno acontece devido à empatia cinestésica, que é o nome dado “à sensação dos espectadores de que eles estão participando dos movimentos observados, podendo sentir o efeito de reviver memórias de experiências anteriores com os mesmos caminhos musculares” (HAGENDOORN, 2004 *apud* LESSA, *et al*, 2016).

Este mecanismo associativo faz com que o espectador desenvolva uma ligação entre a sensação corporal que teve ao ver o/a artista com a obra em questão, desenvolvendo uma memória muscular sem a necessidade de que tenha experimentado o movimento. Essa dinâmica percepção/movimento funciona como uma máquina sensorial⁶, promovendo uma maior atenção do espectador com seus processos corporais presentes. Essa relação estimula o olhar do espectador para o corpo do/da artista, que sobrevive na forma de imagem/resquício na memória muscular e cerebral de quem o observa. Ressalto que estou adotando o olhar de Damásio a respeito da memória, quando o mesmo afirma que:

O que memorizamos do nosso encontro com determinado objeto [artista] não é só sua estrutura visual mapeada nas imagens ópticas da retina. [...] O que normalmente denominamos memória de um objeto é a memória composta das atividades sensitivas e motoras relacionadas à interação entre o organismo e o objeto durante dado tempo. (DAMÁSIO, 2011, p.109)

⁵ Caracterizo como atividade extrema os diversos esportes radicais (escalada, *highline*, *bungee jumping*, etc.).

⁶ A máquina sensorial é “um dispositivo complexo que envolve luz, som, claustrofobia, sensação de amplitude, música, silêncio e organiza esses elementos de forma a produzir uma experiência de envolvimento.” (ALMEIDA, 2008, p.100).

Por proporcionar, mesmo que de forma intensa, momentos de prazer, que são associados a diversas sensações experimentadas durante a apresentação, o espetáculo circense produz um local onde pode se criar novos mapas mentais. Estes mapas promovem uma ruptura, para o espectador, entre o ambiente social, embrutecido, e o ambiente artístico, leve e maleável, reiterando sua potência como criador de memórias e promotor de sensações corporais não convencionais, uma vez que quebra/relaxa as tensões corporais do espectador, que percebe mais o seu corpo enquanto observa o corpo do/da artista. Esse tempo no qual o espectador vê o/a artista de circo está colado à criação do espaço artístico em que a apresentação ocorre, podendo ser ou não um circo de lona, mas sendo um local no qual se dá a ver o extraordinário. Nele cria-se um ambiente excitante e maleável, que se contrapõe a rotina monótona e endurecida da vida cotidiana.

Esse relaxamento do corpo do espectador é produto de um acúmulo abrupto de tensão muscular gerado pelos momentos de risco vivenciados durante o espetáculo, por exemplo: ver um acrobata ser picado⁷ de uma balsa⁸, realizando um salto mortal a quase quatro metros de altura e caindo em pé sobre os ombros de outro artista, faz com que o espectador fique em tamanho estado de tensão que, ao final do truque, percebe a diferença no seu tônus muscular, conseguindo assim relaxar conscientemente sua musculatura, o que pode acabar relaxando tensões, construídas no seu cotidiano, que ele ainda nem havia percebido possuir.

Para além desse relaxamento, o final de cada truque e/ou número, existe, em geral, uma característica muito particular ao circo e que tem grande importância na forma como o espectador interage com o espetáculo: a pose. Entendo que dentro da comunidade circense existe uma ampla discussão a respeito da necessidade ou não da pose, entendida como figura estática, uma imagem de exibição. No caso de um número aéreo, por exemplo, a pose pode ser um truque em si, uma figura estática na qual o/a artista cria um momento de apreciação em que ele sustenta uma mesma posição para que o público possa apreciá-la. Contudo, quando me refiro à pose, não estou falando necessariamente desses momentos de criação proposital de figuras para apreciação. O que me esforço para fazer é uma aproximação entre as pausas necessárias dentro de uma partitura ou truque com a noção de pose proposta por Barthes. Segundo o autor é a pose que inaugura a fotografia e “ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho” (BARTHES, 2015, p.68).

⁷ Termo específico usado para designar o ato de um artista ser catapultado, lançado no ar, arremessado de uma balsa.

⁸ Aparelho semelhante a uma gangorra, na qual um acrobata fica em pé em uma das pontas, enquanto outros acrobatas pulam na outra extremidade do aparelho, lançando o primeiro no ar.

Ainda sobre a fotografia o autor afirma que ela declara notável aquilo que fotografa. Por esse motivo as pausas entre truques e/ou sequências acrobáticas, que são uma necessidade técnica, provocam a criação de uma imagem na memória do espectador.

No caso de performances no solo, a chegada ao chão, a retomada da organização vertical do corpo, a reestruturação do ponto de equilíbrio, são momentos importantes para a produção de memória no espectador, uma vez que esses momentos exigem uma pausa. Esta pausa varia, comumente, entre duas formas. No caso de um salto mortal, sua finalização pode ser feita através de: 1- um grande amortecimento, feito a partir de uma flexão dos membros inferiores, exigindo, às vezes, a necessidade de se abrir os braços, para recuperar o equilíbrio; 2- uma repulsão, que lança o corpo do/a artista novamente no ar, nesse momento é necessária uma grande contração muscular para interromper o fluxo de movimento gerado pela acrobacia anterior, evitando uma possível queda e permitindo que o/a artista reorganize seu corpo, ainda no ar, para que possa começar outro movimento (podendo ser outra sequência acrobática, correr, andar e até mesmo ficar parado) assim que tocar o solo.

Para além desses momentos de produção de memória, as poses, que se situam no limiar entre o aparecimento e o desaparecimento, podendo manter-se mais um segundo ou nem um milésimo a mais, geram, no público, uma explosão de vida proporcional à iminência da morte - esta, talvez, seja a maior contradição da pausa, quanto mais imóvel mais viva e quando se faz viva por meio do movimento, morre. A pausa, o intervalo entre ações, carrega em si a possibilidade da surpresa, do inesperado. Um bom exemplo dessa latência de movimentos presentes na pausa é uma estátua viva, a completa imobilidade gera uma espécie de ansiedade no espectador que, acostumado com o ritmo da vida cotidiana, não consegue simplesmente parar, sem fazer outra ação (mexer no celular, tirar uma foto, tocar o artista). Quando o espectador pede que o/a artista mude de posição, ao colocar dinheiro no chapéu, é comum ver um susto do espectador. Apesar de estar preparado para ver o/a artista se mover, não existe indicação de que movimento será esse, por isso o susto. Mas cabe ressaltar que esse susto não se mantém, ele só acontece no momento específico em que a imobilidade é quebrada e não acontece novamente até que o/a artista fique novamente imóvel. A meu ver, isso acontece porque o movimento pressupõe movimento, tanto é que se alguém para, de repente, de andar, a pessoa que está atrás se espanta ou acaba esbarrando, porque não se espera que alguém em movimento pare sem ter algum motivo, enquanto que a imobilidade não pressupõe, ela é o que e pode permanecer assim ou mudar, não se sabe até que aconteça.

Existe também outro tipo de memória produzida no espectador de circo: a memória muscular. Anteriormente, mencionei o conceito de empatia cinestésica e a capacidade dos

neurônios espelho de replicar a sensação do movimento visto no corpo do observador. Retornando a esse assunto, trago agora outra característica do espectador de circo, mas que não é exclusiva a ele. Durante um espetáculo e/ou número, é comum ver os espectadores movendo-se nas cadeiras. Este não é um movimento isolado, de uma pessoa que se ajeita por estar desconfortável com a posição ou por estar desatenta. É, em geral, um movimento conjunto, no qual os espectadores começam a se entortar, projetar seus corpos em diferentes direções, afundar-se ou afastar-se da cadeira. O engajamento corporal do espectador, o retorcer-se enquanto observa uma ação acontece porque

a percepção produz uma série de hipóteses de movimento afetivamente colorido que ativam uma seleção de pré-movimentos a serem realizados, a fim de sustentar a ação imaginada (por meio da definição de uma postura apropriada). (PITTOZZI, 2014, p. 140).

Com isso, o espectador, por meio de associações e da sua imaginação, sente o que o artista está fazendo, expondo-se, subjetivamente, aos mesmos riscos, criando para si um evento extraordinário. Esse procedimento gera um aumento de coesão sensorial no espectador que, por estar mais sensível aos estímulos espaciais, torna-se mais atento e presente, presentificando, conseqüentemente, o/a artista circense. Este ciclo de produção contínua de atenção é o que Almeida chama de máquina sensorial, “uma espécie de mecanismo no qual cada uma das peças está intimamente ligada a todas as outras e, por isso, essa estrutura tenderá a se manter estável ao longo do tempo.” (ALMEIDA, 2008, p.101).

Nesse sentido o espectador, enquanto testemunha, revela a presença do artista através dos fenômenos cerebrais de aproximação e identificação, empatia cinestésica, entre dois indivíduos por meio do movimento corporal. O sentimento⁹ gerado nos espectadores de um espetáculo de circo impregna as imagens mentais relacionadas aquele evento e a eventos semelhantes, gerando pontos de redefinição do *Self*¹⁰ do espectador, que através da criação de novos mapas mentais reestrutura sua relação enquanto sujeito através de um contato com outro tipo de consciência, uma consciência acrobática, que se constrói por meio de uma relação não convencional com o corpo e com o espaço.

Esses processos são intensificados pela presença do risco que é uma das bases constituintes da linguagem circense. Ao explicitar a presença do risco na cena, o/a circense forja uma conexão

⁹ Como é apontado por Damásio (2011), “Os sentimentos que compõem um pano de fundo em cada instante mental e que indicam sobretudo aspectos do estado do corpo também são imagens” (p.62) e “as imagens baseiam-se em mudanças que ocorrem no corpo e no cérebro durante a interação física de um objeto com o corpo” (p.63).

¹⁰ Segundo Damásio (2011, p. 15) o *Self* é um processo mental que “está presente em todos os momentos em que presumivelmente estamos conscientes.”.

sensorial com o público, que experimenta uma sensação de perigo. Esse processo é semelhante a presenciar um acidente de trânsito, que captura a atenção de todos ao redor, colocando-os em estado de alerta. Este mecanismo, em minha opinião, é um dos fatores que torna a arte circense algo tão atraente para o público em geral.

O antropólogo David Le Breton (2007, p.10) afirma que “os riscos assumidos e a exposição pessoal deliberada em circunstâncias difíceis são uma maneira de intensificar o sentimento de existir”, o que explica parte do fascínio produzido pelo espetáculo circense, que gera sensações de risco extremo, dentro de um ambiente controlado, no qual o espectador está, na maioria das vezes, em total segurança. Por exemplo, durante a execução de um número de arame, no qual o/a artista atravessa sobre o palco, picadeiro, ou até mesmo sobre a plateia, equilibrando-se enquanto anda a cinco metros de altura, em alguns casos a alturas muito superiores, o simples ato de caminhar já provoca medo no espectador. Quando o/a artista é mais experiente e possui maior intimidade com o seu aparelho, neste caso, o arame, ele/ela pode “brincar” com a plateia, simulando perdas de equilíbrio ou quedas. Esses erros propositais, conhecidos como “vender o truque”, fazem com que o espectador tenha uma sensação maior de perigo, aumentando, conseqüentemente, sua atenção na performance.

Outra característica importante na confecção de números e/os espetáculos de circo e que produzem um efeito de presentificação no/a artista de circo é a pausa, como foi mencionado anteriormente. Mesmo que a pose, no sentido de posar para a plateia, de parar e dar-se a ver, de cumprimentar e agradecer ao público possa ser atrelada a um modo de fazer circo mais ligado ao circo de variedades, as pausas são uma necessidade dentro das apresentações e das rotinas de ensaio também. Uma sequência ininterrupta de saltos acrobáticos, podendo ser iguais ou variados, pode desorientar o/a artista, criando um risco que aumenta progressivamente com a duração da sequência acrobática, além de torná-la enfadonha para quem assiste. Por isso é necessário que exista pausa entre as sequências e/ou truques.

A função principal dessas pausas é a necessidade física de se retomar o equilíbrio e a noção espacial, mas elas têm como efeito secundário a criação de um momento de suspensão, no qual os espectadores conseguem processar o que foi visto e relaxar. É normal observar a plateia ficando tensa e contraindo os músculos durante a execução de truques em um espetáculo. Sem essas pausas o número/espetáculo poderia exaurir a público.

Apesar dessa importância, as pausas que me suscitam maior interesse são outras: a pausa da preparação e a pausa da finalização. Anteriormente usei como exemplo o salto mortal simples (com apenas um giro) e suas formas de aterrissagem, que se inserem no contexto da pausa de

finalização, mas agora gostaria de focar na pausa da preparação, que também pode ser dividida em duas: a projeção e a espera. Na primeira pausa, o/a artista imagina o movimento a ser realizado, nesse momento projeta uma imagem do seu corpo realizando o movimento, salto mortal, o que faz com que o seu cérebro ative todas as cadeias musculares ligadas à execução do movimento, revivendo assim a sensação corporal do truque. A segunda pausa consiste em esperar o momento certo de executar cada etapa do movimento. Ao decupar um salto mortal, encontramos três momentos principais: o salto, o giro e a aterrissagem. A segunda pausa se faz necessária antes do segundo momento, é o que nós chamamos de esperar o ponto zero¹¹. O giro do mortal acontece precisamente no ponto zero. Antes e depois dele o que vemos são duas pausas, dois momentos de espera, a espera para girar e a espera para aterrissar.

Segundo LEQOC (2010, p. 111)

“A suspensão que precede a partida insere-se na dinâmica do risco, da queda, e traz um sentimento de angústia, que surge de maneira muito evidente. Inversamente, a suspensão do retorno insere-se na dinâmica da aterrissagem, do retorno à calma, da abordagem progressiva em direção à imobilidade e à serenidade.”

Essa suspensão, a espera do momento ideal, só é possível quando se tem confiança e segurança no que se está fazendo. Por esse motivo defendo que a virtuose é parte essencial do circo, uma vez que a mesma refere-se ao refinamento da habilidade técnica que amplia as capacidades de criação artística, sendo diferente do exibicionismo, que se relaciona diretamente com a ostentação do que se possui, sem nenhum objetivo cênico. A virtuose também tem outra faceta que é: o artista virtuoso, que executa sua performance com facilidade, ou pelo menos aparenta executá-la facilmente, confere um caráter ainda mais extraordinário a sua performance, uma vez que é “precisamente por ter transformado muitos processos sensoriais extraordinários em atividades ordinárias que o performático se mostra como extraordinário para aquele que observa.”(ALMEIDA, 2008, p.109).

Nesse sentido, quanto mais virtuoso for um artista circense – e isso independe da estética do espetáculo, se é um circo de variedades, um circo-teatro, se é apresentado no picadeiro, no palco ou na rua – maior será sua capacidade de conquistar a atenção do público e, conseqüentemente, mais facilmente ele/ela será presentificado pelo espectador.

¹¹ O ponto zero é o momento exato em que o corpo parou de subir, mas não começou a cair. É o equivalente ao vértice de uma parábola, ou o ponto máximo atingido por um corpo em um lançamento vertical para cima. Nesse ponto a velocidade de aceleração e a velocidade de queda se igualam em zero. O que equivale a dizer que por um breve momento não existe nenhuma força externa agindo sobre aquele corpo, como se estivesse em gravidade zero.

REFERÊNCIAS CITADAS

- ALMEIDA, Luiz Guilherme. **Ritual, Risco e Arte Circense**. Editora Universidade de Brasília, 2008.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a Fotografia. Trad. Júlio Castañon. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BRETON, David Le. **Aqueles que vão para o Mar**: O Risco e o Mar. Trad. Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 28, n. 3, p. 9-19, maio 2007. Disponível em: <http://revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/20> Acessado no dia 27 de Junho de 2021.
- Circo e preparação corporal. Por Seminário internacional circo em rede, 22 de Outubro de 2020. 1 vídeo (2 horas e 23 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PBOYg-P9yoQ>. Acesso em: 09 Ago. 2021.
- DAMÁSIO, António. **E o Cérebro Criou o Homem**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LESSA, Helena; JESUS, Thiago; CORRÊA, Josiane. **COREOGRAFANDO O CORPO DE ESPECTADOR: APROXIMAÇÕES ENTRE NEUROESTÉTICA E DANÇA**. Revista Cena, n.18, 2015. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/58771> Acessado no dia 27 de Junho de 2021.
- LECOQ, Jaques. **O Corpo Poético**: Uma Pedagogia da Criação Teatral. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.
- PITTOZZI, Enrico. **A Percepção é um Prisma**: corpo, presença e tecnologias. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 174-204, maio/ago. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/46743> Acessado no dia 27 de Junho de 2021.