

DRAMATURGIA NOS CORPOS CIRCENSES: UMA ANÁLISE EM PROCESSO

Julia Franca (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ/ DAC/ EEFD)¹

RESUMO

Com o objetivo de refletir sobre um possível “estado corporal circense”, buscar-se-á compartilhar um pouco da investigação da tese de doutorado em processo. Sob a perspectiva do Sistema Laban/ Bartenieff e das abordagens fenomenológicas apontadas por Michel Bernard e Hubert Godard, pretende-se levantar algumas análises sobre o que seriam dramaturgias das corporeidades circenses, propostas no próprio movimento e nos modos de fazer e de praticar as inúmeras disciplinas que envolvem a linguagem do circo. Como se esticam as tensões espaciais, como se conciliam as extremidades, subvertem princípios e ordens aparentemente estabelecidas dos sentidos humanos e do espaço ao redor do corpo? Ao considerar também alguns apontamentos sobre o que viria a ser um corpo cosmopolítico, como apresentado por Isabelle Stengers, sob o fluxo de uma ambivalência originária trazida por Umberto Galimberti, pretende-se ainda refletir sobre como e porque esses estados corporais circenses podem vir a importar para a sociedade pandêmica e pós-pandêmica. Como revirar-nos? Como acreditar na subversão dos sentidos e das tensões entre corpo-espaço-objeto para encontrar fendas de outros pequenos mundos possíveis?

PALAVRAS-CHAVE: Corporeidade. Circo. Sistema Laban/Bartenieff. Fenomenologia. Circularidade.

RESUMEN

Con el objetivo de reflexionar sobre un posible “estado corporal circense”, se buscará compartir un poco de la investigación de la tesis de doctorado en proceso. Bajo la perspectiva del Sistema Laban/Bartenieff e los enfoques fenomenológicos propuestos por Michel Bernard y Hubert Godard, si desea erigir algunas análisis sobre lo que serían dramaturgias circenses, propuestas en el movimiento y en los modos de hacer y practicar las numerosas especialidades que involucran el lenguaje del circo. ¿Cómo se estiran las tensiones espaciales, cómo se concilian los extremos, subvierten principios y ordenaciones aparentemente fijadas de los sentidos humanos así como del espacio alrededor del cuerpo? Considerando además algunos apuntamientos

¹ Julia Franca é CMA e docente do Departamento de Artes Corporais da Escola de Educação Física e Desportos - DAC/EEFD da UFRJ. Foi docente da Escola e Faculdade Angel Vianna, atuando no Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo e na Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff. Lecionou acrobacia aérea no Diplomado em Artes Circenses MEX-DF e no Espaço de Criação da Cia. Intrépida Trupe. Doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - PPGArtes/UERJ, e mestre em Estudos Contemporâneo das Artes, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal Fluminense PPGAC /UFF. Graduada pela Faculdade Angel Vianna, e Técnica em Artes Circenses pela Escola Nacional de Circo - FUNARTE.

sobre lo que sería un cuerpo cosmopolítico, como propone Isabelle Stengers, bajo en flujo de una ambivalencia originaria traída por Umberto Galimberti, se pretende reflexionar todavía sobre cómo y por qué los estados corporales circenses podrían importar para la sociedad pandémica y pós-pandémica. ¿Cómo revirarnos? ¿Cómo creer en la subversión de los sentidos e de las tensiones entre cuerpo-espacio-objeto para lograr encontrar ranuras de otros mundos posibles?

PALABRAS-CLAVE: Corporeidad; Circo; Sistema Laban/Bartenieff; Fenomenología; Circularidad.

Habitar é transfigurar as coisas e investi-las de um sentido que transcende sua objetividade pura, é retirá-las da anomia que as retém na sua «ipseidade», para restituí-las as nossos gestos «habituais», que permitem que nosso corpo sintá-se, entre «suas coisas», próximo de si. (GALIMBERTI, 1998, p.86)

É imprescindível a constatação de que o corpo e sua rejeição representam, segundo Galimberti, “o universal que está presente na coisa” (GALIMBERTI, 1998, p.77). O corpo, fixo e incapaz, abre espaço para a produção de um equivalente geral feito da alma das coisas, reduzindo a multiplicidade da vida a uma ideia universal, onde o outro é reduzido a um conceito.

Michel Bernard (2001) apresenta o termo “corporeidade”, de forma a propor uma concepção rizomática e habitada na tentativa de captar um significado aberto aos entrelaçamentos múltiplos das sensações heterogêneas que atravessam o corpo. Aberta, portanto, ao que se dá ao redor dos corpos, essa perspectiva apresenta o entrelaçamento que faz emergir possibilidades de escuta das coisas que nos rodeiam, que considera um mundo aparentemente imóvel como também operante e em movimento, influenciando e sendo influenciado por tudo o que o constitui, em toda sua pluralidade. A corporeidade não se restringe ao corpo, ela o associa ao vivido, ao habitado, que diferencia e transforma o corpo, unindo o espaço e a forma ao tempo.

Portanto, a perspectiva da corporeidade abre uma fenda possível para que se encontre uma epistemologia encorpada pela singularidade, e localizada, dando espaço para o que na dança pode ser visto como uma dramaturgia no corpo (BRAGA, 2019). Ou seja, um dizer que não tem roteiro, e que é também um sentir, pois acontece pelo movimento do intérprete em relação, e que passa

pela experiência do fazer, do ver, do tocar e se deixar tocar pelo mundo, no caso, no momento da cena.

Ao analisar o corpo dançante em relação ao espectador a partir das concepções sobre corporeidade elaboradas por Bernard, Philippe Guisgang traz a noção de “estado do corpo”. Este foi definido como “um conjunto de tensões e intenções que se acumula interiormente e vibra externamente” (GUISGANG, 2011), revelando uma corporeidade da ação. Mas, se na corporeidade dançante este estado se coloca em relação a um sentir e um fazer entre corpo e espaço, que outros elementos estariam em jogo no caso no corpo circense?

O “corpo aéreo” e os “modos de mudança de forma”

Ao longo dos últimos 9 anos de pesquisa sobre movimento aéreo, durante os estudos que antecederam minha pesquisa de doutorado, a importância das adaptabilidades do corpo praticante de circo começou a delinear seus primeiros contornos junto a um estudo prático de movimento sobre as Harmonias Espaciais labanianas, que apontou para relações imbricadas do corpo circense e seus objetos-aparelhos. O que num primeiro momento se mostrou extremamente potente numa perspectiva relacional do que foi então intitulado “corpo aéreo”, foi se mostrando plural e resiliente dentro das práticas circenses, apontando para uma dramaturgia de reviravolta entre o corpo e o mundo (e as coisas do mundo).

Muito resumidamente, percebeu-se que será a partir da prática de movimentos junto ao aparelho aéreo, que o corpo irá aos poucos se adaptando para redimensionar-se junto a uma nova configuração espacial. A intimidade com as características de tamanho, peso, material, formas de agarrar-se, tempo de deslocamento por entre as partes do aparelho, tempo para conseguir balançar, girar, etc., que dará a fluidez e/ou aparente “facilidade” de execução de movimentos aéreos. O aparelho aéreo não é apenas um objeto de manipulação, mas a única possibilidade de sustentação do corpo, sem um provável impacto junto ao chão. Quanto mais o corpo torna-se aparelho, mais ele encontra formas para se manter aéreo.

A contração muscular exercida sobre os ossos é um processo que transforma a estrutura do esqueleto. Isso pode ser chamado de processo de modelação interna. A intenção espacial exerce um

impulso nas possibilidades de alcance do corpo de maneira a criar um processo externo de modelação do espaço. Cada um desses afeta o outro, tanto em suas adaptações funcionais quanto estruturais, em detrimento do movimento executado (BARTENIEFF, 2002, p.103)

Portanto, o que foi chamado por Baternieff (2002) de “processo interno de adaptação/modelação da forma” (*innershapingprocess*) mostrou-se imprescindível para “corpo aéreo”, por considerar o movimento interno capaz de ser projetado no espaço ao redor do corpo a partir do desejo - o que pode ser tratado no Sistema Laban/bartenieff como Intenção Espacial², estimulando o jogo de tensões para fora, mas também para dentro, criando um processo de externalização e internalização contínua. Sob este ângulo, o espaço molda a forma do corpo e, ao mesmo tempo, o corpo molda o espaço. Esse jogo, no qual um é capaz de (trans)formar e modificar o outro, foi denominado de Moldando ou Forma Tridimensional (*Shaping ou Carving*) pelo Sistema Laban/Bartenieff³ como maneira de identificar essa retromodificação que um é capaz de conferir às estruturas internas do outro.

Essa ideia de modificar e ser modificado, portanto, também vai levar a um somatório ampliado de Tensões Espaciais e de encontros e movimentos, gerando outro termo criado anteriormente por mim, o Terceiro Movimento. Este denota um padrão singular característico do trabalho que envolve corpo e objeto, promovendo um movimento que não é exatamente do corpo, nem do aparelho, mas que emerge do encontro entre os dois. Um movimento do entre corpo, que se projeta no espaço externo e também o (trans)forma, assim como o espaço externo, consecutivamente, também (trans)forma o Terceiro Movimento. (FRANCA, 2017, p.93)

² Considerado um dos princípios de movimento da Bartenieff, Intenção Espacial – termo utilizado no LIMS (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies), e para Peggy Hackney apenas Intenção – influencia as conexões orgânicas, organizando o sistema neuromuscular e condicionando o corpo a prover-se com a clareza motora necessária para executar aquela intenção desejada. Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 43-44; p. 242-243; MIRANDA, 2008: 36-37.

³ Considerando um sistema complexo de observação, análise, experimentação e escrita do corpo e do movimento, foi inicialmente elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) e posteriormente aprofundado por seus discípulos, como Irmgard Bartenieff, Warren Lamb, Bonnie Bainbridge Cohen e outros. Nele, o corpo é considerado um sistema aberto de contínuas mudanças, que estabelece padrões de movimento que, por hora, podem ser identificados e analisados, mas que existem numa infinita cadeia de possibilidades inter-relacionais. Por esse motivo, mesmo que seja dividido em aparentes Categorias (conhecidas como BESS: Corpo – Body; Esforço – Effort; Forma – Shape; Espaço – Space) e subcategorias, estas são apenas necessárias para a própria organização da compreensão humana, não estando de nenhuma forma condicionadas a um aspecto linear ou temporal de estruturação, tendo seus limites completamente borrados em função de uma perspectiva fenomenológica do corpo e do movimento.

Ao perceber essa relação de um Terceiro Movimento, que não é relativo ao corpo, nem ao aparelho, mas sim a um somatório sistêmico, que produz um outro movimento, que se iniciou uma clareza sobre a importância de uma prática de escuta do objeto apresentada pelo corpo circense, intitulado na dissertação como corpo-espaço-objeto.

O corpo-espaço-objeto do gesto circense

Para que a importância das relações entre corpo, espaço e objeto-aparelho circense sejam ainda mais aprofundadas, optou-se por complementar a perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff com as reflexões de Hubert Godard acerca do sistema háptico. Assim como para Bartenieff, Godard também aponta para o encontro entre motricidade e sensorialidade, onde a primeira, organizada a partir da relação do corpo com o espaço, está em constante diálogo com os sentidos e seus infinitos direcionamentos entre o que está dentro (como são absorvidos) e fora do corpo (como são externalizados). Na busca por um movimento aterrado, encorpado de vivências e de corporeidades, Godard também traz o espaço como precursor de uma perspectiva de temporalidade no movimento. É a partir do acontecimento do movimento que o corpo cria suas referências de tempo e espaço. Contudo, vale sublinhar que, assim como observado por ambos autores, a perspectiva do corpo no espaço é sempre proveniente de um suporte, e com ele nos relacionamos desde que nascemos.

Faz-se imprescindível comentar que, como trazido anteriormente, uma das linguagens artísticas que pode ser diretamente associada ao estudo dessas possíveis experiências de mudanças de perspectivas entre suporte do corpo e espaço é a dança. Desse modo, o estudo das adaptações do corpo em função de suas distintas superfícies de apoio, suas formas de deslocamento e conexões entre suportes e espaço, foram e ainda são estudados teórica e praticamente pelo campo da dança. No entanto, o circo, por sua vez, tem na relação com os objetos e aparelhos uma de suas principais características de organização entre corpo e espaço.

Como visto a partir das referências do corpo aéreo, a organização gravitacional do circense parte de um esquema corporal que deve incorporar o

objeto/aparelho, em busca de referências adaptativas para dar suporte a uma nova configuração espacial, que implica uma expressividade e um gestual adaptado, com uma linguagem própria.

Em termos espaciais, a grande maioria dos aparelhos circenses complementa os eixos faltantes aos movimentos realizados, próprios de cada técnica, em relações tridimensionais mais ou menos esgarçadas/comprimidas. Ao observar outras linguagens circenses, percebeu-se que no modo de apreensão da gravidade e do espaço, os corpos circenses têm como marca uma prática de transferência de seus suportes básicos e anteriores para outras bases, sejam elas aparelhos ou pessoas. Por esse motivo parece se tratar de uma “realidade impossível”. A gravidade, muitas vezes, parece ser superada de alguma forma, quando, em verdade, são os referenciais posturais e de organização do corpo que se adaptaram a um espaço e suporte distintos, enquanto o olhar do observador/público manteve o referencial do chão.

Ao mudar as superfícies de suporte do corpo, as práticas circenses propõem mudanças drásticas em termos de orientação espacial, incluindo muitas adaptações do ouvido interno, assim como trabalhos específicos do esquema tátil, principalmente dos pés e mãos.

A função háptica, segundo Muniz, ocorre de modo sistêmico, ativando os fusos musculares (*spindles*) - responsáveis pela regulação do tônus muscular -, a partir dos neurônios alfa e o gama. Enquanto o primeiro é voluntário e cortical, o segundo é ligado à orientação espacial e ao estado emocional (MUNIZ, 2018, p.101), o que enfatiza ainda mais a importância do diálogo tônico entre áreas com grande número de fusos musculares, como mãos, pés, ouvido interno e músculos sub-occipitais, que são justamente as áreas mais trabalhadas pelo corpo circense, ao longo do processo de adaptabilidade junto ao objeto-aparelho.

“Sentir-se tocado, ou seja, receber o fluxo, é o primeiro passo para reabilitar a função háptica. Ser tocado é permitir a presença do outro.” (MUNIZ, 2018: 98). Ao incluir um movimento que implica o toque, o sentir-se tocado pelo objeto/aparelho, de modo contínuo - e muitas vezes ao longo de toda uma vida, como no caso de muitos circenses -, inclui um esquema corporal de constante adaptação. A inclusão do objeto para a reorientação do equilíbrio pressupõe um esquema corporal que reorganiza funcionalmente a motricidade, para

chegar numa sensorialidade que recebe os sentidos na mesma proporção em que os expressa. Esta seria uma intercessão entre a intra-sensorialidade e a extra-sensorialidade, uma vergência, que comporta e recebe o mundo na mesma proporção em que se projeta para o mesmo. Ou seja, que sente na mesma medida em que é sentido, em que se deixa ser sentido.

Intrassensorialidade refere-se à capacidade dos sentidos de ter dupla função, como, por exemplo, tocar e se sentir tocado pelo tato, pela visão focal e periférica, pela audição focal e periférica. Ou seja, posso buscar uma imagem com os olhos ou deixar que a imagem venha até meus olhos; posso buscar um cheiro ou me abrir para receber os cheiros presentes. Nesse sentido, temos um dar e um receber, um agir e um não agir diante da realidade que nos rodeia, para nos orientar por meio dos cinco sentidos. (MUNIZ, 2018, p.91-92)

A vergência, segundo o autor, seria a capacidade de envolver o outro na minha kinesfera⁴, e reflete a relação interna do movimento para com as fronteiras sutis entre o meu espaço, o do outro e as respectivas formas de organização entre possíveis mobilizações e estabilizações do corpo em função do contexto encontrado em cada gesto. Dentro de uma perspectiva circense, este outro, além de tratar das possíveis divisões de si, pode tratar do público, de um outro corpo, um aparelho aéreo, ou um objeto de malabarismo, por exemplo. O treino do circo, envolvendo sempre “outros” junto ao corpo e a seus suportes e apoios, pode nesta perspectiva ser considerado uma prática da vergência.

Sob este aspecto, a prática das gestualidades circenses implica um encontro com modos de abrir-se e fechar-se para o espaço, como girar-se e convergir-se tridimensionalmente, convocando uma confluência absolutamente efêmera entre estado receptivo e periférico, e os circuitos renovadores entre gravidade, atividade tônica, sistema límbico, e meio, renovando as funções hápticas. A fruição entre o corpo, o objeto/aparelho/outro corpo, e o espaço, entre o intrassensorial e o extra-sensorial, se dá num exercício constante de libertação entre o equilíbrio e o desequilíbrio, no desapegar contínuo “da responsabilidade de me apoiar e agarrar o mundo ao meu redor.” (MUNIZ, 2018: 101).

Um exemplo que pode convocar algumas questões citadas acima é o do malabarista. Um truque de malabarismo pode ser visto como uma espécie de

⁴ Para mais, ver LABAN, 2011:10.

termômetro de vergência, pois, sempre que as projeções mentais se descompensam do estado de abertura e receptividade dos fluxos entre espaço, corpo e objeto(s), este último simplesmente cai. Para conseguir realizar a manutenção de 3 bolas ou mais em constante jogo, por exemplo, o corpo precisa se dividir e exercer o que Hubert Godard descreveu como função *phoric*, reatualizando constantemente seu território de presença, para se expandir no espaço, desapegando-se das bolas e deixando-as fruir em seus próprios movimentos, num ir e vir entrecruzado das partes que estabilizam e mobilizam o corpo e as bolas. Pois, “Para encontrar o outro eu preciso me dividir. Quando me divido, introduzo a presença do outro na minha relação com o espaço, criando diálogos entre os muitos possíveis vetores de movimento”. (MUNIZ, 2018, p.100)

Uma análise ainda mais complexa seria no caso dos passes, que são malabarismos que ocorrem entre duas ou mais pessoas, que seguem trocando os mesmos objetos. Nestes casos, os movimentos de troca dos objetos somados aos movimentos de manutenção do jogo dos mesmos no ar, exponencializa a divisão de si. Pois, não somente o corpo precisa se dividir entre si mesmo, e com o(s) objeto(s), para estar consigo e com o outro, mas deve buscar dividir-se ainda mais para jogar bolas para si e para o outro em sincronia. Para encontrar a fruição necessária para seguir dividindo-se entre corpo, corpo do outro, espaço e objetos, é preciso reterritorializar-se a cada transferência de peso, a cada micromovimento, continuamente.

Revoluções Corporais: pequena análise sobre o gesto circense e suas vergências

Retomar-se-á, desse modo, um assunto tratado ao longo do último ano de pesquisa, que vem sendo pensado como “reviravoltas” do corpo circense e que nasceu a partir do termo “*revolutions*”, utilizado na LMA - Laban/Bartenieff Movement Analysis. Sob a perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff, o termo “revoluções corporais” (GUEST, 2011, 417- 429) foi curiosamente percebido como tratando de movimentos onde o corpo realiza uma volta sobre si. Em relação direta com a Lei do Desequilíbrio labaniana⁵, estas “revoluções”

⁵ Para mais, ver LABAN, 2011, p. 152-170 (*SequentialLaws*).

realizadas sob cada um dos 3 planos espaciais, se exemplificadas sob o viés dos movimentos acrobáticos clássicos, respectivamente, poderiam ser: uma cambalhota ou um salto mortal (girando através do plano sagital, sob um eixo horizontal, que cruza o centro do corpo); uma pantana, vulgarmente conhecida como “estrela” (girando através do plano vertical, sob um eixo sagital, que cruza o centro do corpo); e uma pirueta (girando através do plano horizontal, sob um eixo vertical, que cruza o centro do corpo). Esta característica “revolucionária” do gestual circense pode ser facilmente observada, propiciando ao corpo voltas sobre seu próprio eixo, com um ou mais eixos na mesma volta, estando o corpo mais ou menos flexionado, movendo partes ou girando como um todo, junto ao não de um ou mais objetos-aparelhos. Por vezes, essas “revoluções” são projetadas através do espaço e “transferidas” para outros objetos, como no caso do malabarismo, ou muitas vezes, para outras pessoas, como no icários ou em outras modalidades de duplas, trios e grupos acrobáticos.

Em termos simbólicos, o riso também pode ser considerado uma forma de revirar-se sobre si mesmo. José Gil, em seu conhecido livro “Metamorfoses do Corpo”, traz a figura do momo para exemplificar a desarticulação do corpo, “capaz de abolir a rigidez e os estereótipos que as codificações culturais nelas imprimiram.” (GIL, 1997, p.34).

O corpo do momo é um corpo mágico porque, não tendo vida, move-se por si próprio, sem significação, transmite um sentido, sendo desarticulado, articula-se espontaneamente, não possuindo uma ordem própria, constrói-se uma ordem. (GIL, 1997, p.34)

É na espontaneidade que o corpo do momo se articula. Por isso o corpo do momo pode ser perturbador, e atravessa fronteiras sutis entre a perversidade, a subversividade, e o riso. Ao desarticular o próprio corpo, o movimento se desencarna em "material puro de significar". Nesse ponto é onde pode-se encontrar o que o autor trata como percurso perverso, "pois vai do corpo ao corpo", vai do "corpo-significante ao corpo-significado", podendo subverter qualquer sentido.

O percurso sugerido por Gil, “do corpo ao corpo”, remete também a uma ideia de sentido revertido, uma espécie de *looping*, de volta sobre si. Ao tentar dar um movimento ao corpo do momo, o que se estabelece é uma

verdadeira imagem de reviravolta, onde algo mais pode ser recolocado, revivido, restabelecido, reiniciado, o que deixaria um rastro de movimento bem mais circular do que linear.

Portanto, sob o prisma da vergência, o gesto circense nasce de uma reorientação, de uma “revolução” do corpo com relação às articulações fundacionais, orientadas tridimensionalmente, entre em cima/em baixo, ligado às tensões espaciais verticais; lado/lado, ligado às tensões espaciais horizontais; e frente/costas, ligado às tensões espaciais sagitais. De modo a compartilhar algumas análises que aprofundam essa ideia de reviravolta do corpo junto à referenciais das harmonias espaciais labanianas, serão feitas algumas análises abaixo:

Primeiramente, como símbolo máximo da subversão do corpo, e, provavelmente, uma prática tão antiga quanto ele mesmo, a parada de mãos. Vulgarmente conhecida como “bananeira”, ela propõe uma ação gravitacional que tende a comprimir a relação entre alto e baixo estabelecida no movimento do corpo do acrobata. No treinamento, o paradista tecnicamente deve aprender a empurrar o chão com a parte superior de seu corpo, distanciando-a da inferior e invertendo a lógica bípede entre parte inferior como estabilizadora e superior como mobilizadora do corpo todo. Consequentemente, os aparelhos utilizados nesta técnica, como as bengalas, se desenvolvem através do eixo vertical de modo a facilitar e dinamizar a tendência de comprimir a relação entre alto e baixo. Neste sentido, a forma do aparelho alonga a mesma tensão espacial que comprime o corpo. Complementarmente, as tensões do movente que sai da posição bípede para subir numa parada de mão tendem a buscar abrir o corpo no espaço ao redor, dialogando com as tensões horizontais. O que reafirma a ideia anteriormente apresentada sobre um fraseado de movimento que dialoga continuamente com um abrir e fechar extremos do corpo em relação ao espaço que o cerca, de modo a criar um equilíbrio tridimensional sutil.

O suporte do corpo, num primeiro momento, é dado pelas mãos, que se adaptam para buscar um maior contato com a superfície do chão, ou do aparelho, mas que quase sempre estão numa relação de horizontalidade entre uma e outra. Ou seja, se uma linha fosse desenhada entre os dois pontos de apoio das mãos, esta seria paralela à tensão espacial da própria cintura

escapular, orientada pela relação horizontal das clavículas como principal eixo de estabilização. O movimento das pernas, que antes tinham uma função extremamente estabilizadora, irá buscar uma maior mobilidade. Mas não somente isso. Ao considerar a ideia de complementaridade tridimensional da Lei do Desequilíbrio labaniana, pode-se levar em conta que o próprio eixo vertical, altamente estressado na parada de mãos e estabilizado pela cintura escapular, tenderá a buscar seu equilíbrio tridimensional através do plano horizontal. Como o pião, que busca recuperar o equilíbrio precário do eixo vertical, movendo-se através do plano horizontal. Não que o corpo do paradista se mova da mesma forma, mas ele se recupera buscando mobilizar-se e, especificamente, abrindo-se, através deste plano. Claro que é normal observar iniciantes na disciplina parando com as pernas juntas, seguindo o eixo vertical. Contudo, quem já treinou parada de mão sabe que o corpo se recupera, assim como busca suas transferências de peso, abrindo-se no espaço, a partir da mobilidade de seus membros inferiores (e/ou superiores, no caso da parada de um braço, ou de cabeça) através do plano horizontal, ou seja, abrindo para frente e para trás, ou para os lados, ou unindo um pouco de cada tensão, dependendo do corpo e dos objetivos. Do mesmo modo, para sair da posição da parada de mão, ou quando se desequilibra, o corpo também utilizará tensões horizontais.

Isto também acontece com outros aparelhos utilizados na mesma disciplina, como no caso das banquilhas (como mesas onde as bengalas se encaixam, que percorrem um plano horizontal), e as rondilhas (que geralmente ficam na cabeça do paradista de cabeça). Ambos buscam melhorar a estabilidade do apoio precário e estresse da vertical, aumentando a superfície de contato, ou das próprias bengalas, ou da cabeça.

Outro exemplo de complementaridade tridimensional no equilíbrio precário e adaptabilidade do movimento humano é relacionada aos aparelhos de equilibrismo, como cordas, arames, *slacklines* etc., que esgarçam a relação com a sagitalidade. Neste exemplo, há um estresse do eixo sagital (ligado à frente e atrás) provocado pelo aparelho, que irá desenvolver uma busca do equilibrista a se abrir em torno do plano vertical. Como não há uma inversão necessária entre cabeça e pés, em termos de apoio, a maior estabilidade segue proveniente da cintura pélvica, enquanto que a maior mobilidade, da

cintura escapular e membros superiores, que se abrem e deslizam entre lado-lado, para cima-para baixo, buscando recuperar o que falta à tridimensionalidade do corpo. Como a imagem de um cata-vento, com um eixo sagital estabilizador que possibilita realizar seus movimentos através do plano vertical, o corpo que aprende a se equilibrar controlando variações de pequenos movimentos de adaptação neste plano pode, por fim, começar a se deslocar no aparelho. Porém, possivelmente, sempre que mobilizar demasiado pelo eixo sagital, também se desequilibrará através do plano vertical.

Existem, ainda, aparelhos como as marombas, com formato de varas que percorrem o eixo horizontal, e as sobrinhas (ou qualquer objeto que tenda a vetores horizontais), que aumentam a capacidade do corpo de se abrir para o espaço e buscar estabilidade dando mais densidade para o contato do corpo junto ao espaço a sua volta. Eles aumentam as tensões lado-lado e em cima-em baixo, para reduzir as tensões frente-trás, facilitando o deslocamento do corpo no aparelho.

A cama-elástica e seus derivados, como o *mini-tramp*, o *tumbletrack*, e outros, se desenvolvem aumentando o plano horizontal para estabilizar o alargamento vertical do corpo.

Ainda, de maneira ainda mais generalizada, pode-se pensar que diversos aparelhos, como a barra de um trapézio, uma lonja (cinto de segurança que auxilia o aprendizado de acrobacias), possuem eixos que auxiliam giros através do plano que o compõe tridimensionalmente. Sendo estes exemplos eixos horizontais, como na imagem de uma roda (com eixo lado-lado), seus movimentos ocorrem através do plano sagital (frente-trás, em cima-em baixo). Como exemplos concretos, a lonja normalmente quando presa com dois pontos (um em cada lado da bacia), irá auxiliar todo tipo de movimento através do plano sagital, como saltos mortais, flic-flacs, volta de mão, e outros.

Sobretudo, sob o ponto de vista da Lei do Desequilíbrio, as infinitas relações espaciais exploradas entre vetores esgarçados e comprimidos do corpo e vividas através objeto/aparelho circense, parecem encontrar uma tridimensionalidade expandida, que traz um fraseado que dialoga continuamente com o abrir e fechar do corpo-espaço-aparelho na busca por uma vergência destas mesmas tensões. Concretamente, as articulações

dobram-se até o máximo de amplitude, e esticam também até seu limite oposto, mas não se detém nunca nessa aparente fronteira da amplitude articular, ou mesmo do espaço, mas segue projetando-se. Por trazer camadas expandidas, dilatadas, que se orientam em relações sensório-motoras extremas, o pulsar deste ritmo do movimento circense favorece um estado expandido, de dilatação. Dilatação esta que não percorre apenas o corpo, o espaço e o objeto/aparelho, mas também o tempo, já que a própria arte circense se renova a cada dia.

Circularidades e reviravoltas

Portanto, aqueles corpos que se lançam a um espaço repleto de instabilidades, como no caso dos circenses⁶, precisam revisitar continuamente as trajetórias expressivas e impressivas, para manter-se em movimento, implicando uma porosidade entre o que sai e o que entra deste “corpo” - que em algum momento foi considerado fixo. O movimento poroso proposto pelas disciplinas circenses necessita confiar e ter suporte de outros corpos e dos espaços faltantes, adaptando os referenciais ordinários do bípede para poder *trans-formar-se* em reviravolta. O fraseado do movimento circense, seu ritmo de ir e vir entre corpo e espaço, quando atravessa extremos entre tensões esgarçadas e comprimidas continuamente, invoca uma circularidade. Circularidade essa que é remanescente desde os primórdios daqueles que se aventuravam em inverter seu corpo, arriscando jogar objetos para cima, ou subir numa segunda altura. E de que falaria esta circularidade, tão imbricada no corpo circense?

O primeiro modo circular, é a própria dramaturgia do movimento no corpo circense, um dizer na ação, no modo de subversão dos próprios sentidos

⁶ É claro que tal assunto é de extrema complexidade, pois como foi dito, é quase impossível não recair em alguma generalização. É claro que, por um lado, todo corpo pode estar “aberto ao mundo” e, por outro, é comum observar muitos circenses que decidem não estar “abertos ao mundo”. Muitas particularidades são relevantes nesta temática, tanto a questão do mercado de trabalho como a própria chegada de uma idade mais avançada vão influenciar as posturas que cada circense irá adotar quanto aos mecanismos de profissionalização e manutenção destes “estados corporais” ao longo de uma trajetória de vida. No entanto, arrisca-se aqui, mais do que apontar o que é ou não um “estado circense”, indicar a necessidade que todos nós temos, hoje, de nos revirar-nos, como qualquer circense muito bem sabe fazer.

do corpo. Aquele que encontra em seu fazer uma zona de indeterminação constante, se identifica com uma mutabilidade de seus referenciais sensoriais, invocando um estado de abertura constante, que aqui será intitulado como “estado circense”, ou “estado de reviravolta”.

Neste sentido, o que aqui se compreendeu como indissociável ao corpo e às práticas circenses, dialoga diretamente com a <<proposta cosmopolítica>> de Isabelle Stengers (STENGERS, 2007). Criticando a profunda arrogância do projeto das “luzes”, identificado na ideia cosmopolítica kantiana, ela propõe romper com a herança iluminista ao introduzir como prática o contínuo questionamento das certezas e dos modos habituais de relacionamento entre corpo e mundo, entre o sujeito e as coisas à sua volta (que até então foram dadas como estáveis e, portanto, manipuláveis pelo humano). Para o corpo cosmopolítico não há consenso, não há representação, generalização ou nenhum modo de capturar uma prática como ilustração de uma teoria - e é aqui onde até mesmo a reviravolta do “estado circense” é questionada, normalmente no ponto onde algo cai, se desfaz, se estatela ou se desmancha no chão -, mas o simples “*fazer existir o heterogêneo*” Porém, como romper com o caráter genérico e desencarnado da tarefa civilizatória de encontrar leis para o mundo? Como cultivar ativamente uma disposição de abertura para o outro, para a diferença?

Estar-no-mundo, significa, então, para o corpo fugir do ataque de mundo, não mais ser uma coisa entre as coisas, mas habitar o mundo para dele fazer a sua morada. Nesse ambiente, o corpo também deve fugir de si mesmo de modo a cuidar do mundo. Um **cuidado** que só é para si se ele está no mundo, porque é somente à condição de correr em direção ao mundo o corpo se so-corre. Nesse sentido, o corpo está sempre fora de si, ele é intencionalidade, transcendência, acesso imediato às coisas, abertura original, projeto contínuo e, assim, projeção futura. (GALIMBERTI, 1998, p.90)

Retomar-se-á aqui um outro encontro, entre aspectos circulares nos modos de fazer e praticar circo e que se mostram de extrema importância para a questão “eto-ecológica” colocada por Stengers. Pois, na busca por encontrar seu ambiente, seu oikos, o corpo circense encontrará com inúmeras configurações espaciais distintas, com objetos e formas que desentabularão seus *modus operandis*, numa verdadeira “ecologia das práticas”, de modo a atualizar-se constantemente a outros que farão parte de seus movimentos, de

suas ações, de seus “truques”. Além do mais, o cuidado a que se refere Galimberti é parte do treinamento circense, onde seu corpo é também o corpo do outro, ou do objeto-aparelho.

Sob um ponto de vista ainda mais geral, existe ainda um cuidado ligado à coletivização do fazer. Pois, mesmo que um circense “treine” seus movimentos, crie e apresente sozinho, são raras as ocasiões em que ele será totalmente autodidata. Quanto mais inusitado o movimento, provavelmente mais vezes o artista terá que realizá-lo em seu aprendizado, e para isso provavelmente irá necessitar uma ou mais pessoas para “cuidar”, ou “dar segurança” (termos normalmente utilizados pelos circenses), para que o novo vocabulário seja realizado em plena segurança. Este ato de prover “segurança”, faz parte dos primeiros aprendizados circenses e é feito de forma totalmente circular. Pois mesmo que apenas uma pessoa seja mais experiente nos modos de “dar segurança”, todos devem saber “cuidar” de todos, para que não haja nenhum tipo de dependência.

Outro aspecto de cuidado compartilhado e coletivização é a própria manufatura dos objetos e aparelhos circenses. Pelo fato das artes circenses serem essencialmente empíricas, apenas recentemente que seus aparelhos e objetos começaram a ser comercializados. Há poucos anos não era fácil comprar um trapézio já pronto, por exemplo. Até porque um trapezista profissional não se pendura em um trapézio manufaturado por um desconhecido, já que é sua vida que está em jogo. Dessa forma, a confecção dos materiais utilizados também costuma (o que acontece cada dia menos, mas ainda é bastante comum) ser feita coletivamente. Mesmo que comercializados, estes objeto-aparelhos acabam passando por uma vivência compartilhada, uma vez que a maioria do equipamento necessita ser constantemente revisada, por questões de segurança. Mesmo aquele material que foi comprado pronto, necessitará de uma vivência de algum modo compartilhada na busca pelas informações corretas para a manutenção do material.

Então, os aprendizados são normalmente compartilhados, assim como os objetos e aparelhos, e os corpos também são compartilhados. Coletivização esta que se estende a outros aspectos da vida cotidiana e extra-cotidiana. Por um lado, deve-se considerar que a maioria das disciplinas circenses necessita

equipamento e local adequado, facilitando a união de artistas para compartilhar espaços de ensaio/treino, e, por outro, é sempre mais fácil e mais rápido cozinhar o que se come em conjunto, priorizando o tempo de trabalho.

Hoje, em meio a uma sociedade cada dia mais individualista, é comum encontrar um grupo de circenses que não são de família de circo e residem numa mesma cidade dividindo um espaço de ensaio, comendo e convivendo (incluindo que muitas vezes isso também reduz os custos de deslocamento) juntos. Ou, ainda, quando um espaço, já compartilhado por um grupo de artistas, recebe artistas de outra cidade, país ou continente. Mesmo reconhecendo que essa ideia não se restringe aos praticantes de circo, é fácil perceber não apenas como esta arte tem afinidade com uma espécie de “estilo de vida” compartilhado, mas como a arte circense dialoga com muitas outras ditas “artes populares”.

Existe, desse modo, um sentido de coletivização e de circularidade como *ethos* corporal circense que extravasa a circularidade do picadeiro e que segue como prática constante de seus modos de “fazer existir o heterogêneo”. Assim, retoma-se a questão: seriam as práticas e os modos de fazer circo possíveis campos de experimentação desta escuta para o outro, dessa busca por distintas ontologias?

Refletir não é entrar em si para descobrir a «interioridade da alma», esta subjetividade invulnerável que para além do espaço e do tempo, garante a primeira equivalência da identidade consigo mesma. Refletir é acolher em seu próprio olhar essas impressões fugazes, essas percepções furtivas através das quais o mundo se oferece a mim e eu me ofereço ao mundo no momento em que as restituo a ele, sem jamais confundi-las com minhas fantasias, com a ordem de meu imaginário onde, ao contrário, não restituo o que subtraio. Re-fletir não é, pois, construir o mundo mas restituir-lhe seu dom, não é sequer um ato deliberado mas o fundo sem o qual eu nada poderia deliberar. Quaisquer que sejam os esforços que faça, quando «reflito sobre mim», jamais descubro «minha interioridade», mas minha *exposição* originária ao mundo. (GALIMBERTI, 1998, p.81)

Na abordagem fenomenológica de Galimberti a metafísica disjuntiva da lógica platônica, que fundamentou um saber que está fora do corpo, nos impede de viver a ambivalência do “mundo-da-vida”. Nosso corpo está exposto ao mundo, é transformado por ele na mesma medida em que nós o transformamos. Justamente por isso, reafirma-se aqui um estado de abertura, de uma intencionalidade tão envolvente que se mistura com o outro para viver

a ação. É nesse lugar litorâneo, nessa intersecção porosa que se instaura entre o desejo e o ato que é onde aparece um certo “estado circense” (não o único, mas um estado possível) de manifestar as temporalidades entre tudo que se sublima e tudo o que se deprime, entre realidades extremas possíveis, entre mundos possíveis.

Como praticante de algumas disciplinas circenses há quase 20 anos, sinto que há algo que ocorre, que pode ser identificado com a ambivalência originária de Galimberti, que existe como vergência, como moldando e sendo moldado, mas que acontece no estar entre dentro e fora, e que se apresenta no momento em que algo que parecia impossível de acontecer, acontece! Mas não acontece de repente, é fruto de uma relação, de uma sinestesia, que foi experimentada de tantos modos, que aprendeu a se manifestar a partir de sua própria abertura/fechamento para o mundo.

Mas essa mesma separação do humano com o mundo, de um cosmos visto como um objeto, despossuído de espírito, é não somente a mesma entre o indivíduo e o coletivo, como entre o indivíduo e seu corpo. Existem inúmeras línguas que operam e distinguem pontos entre fisicalidade e interioridade, mas nenhuma delas estabelece um limite claro, como o corpo. Se os limites são borrados, pode-se abrir indefinidamente para o equívoco, mas a clivagem entre um corpo e o mundo, extingue todo possível equívoco e institui o erro.

A mais surpreendente de todas as ideias que percebi entre os Yudjá foi a da identificação relativa entre uma pessoa e sua alma. Embora esta seja uma experiência etnográfica decerto muito antiga e banalizada, penso que possa vir a clarear meu pensamento. Devo dizer que tudo o que eu mesma me disponho a conferir de realidade a alguma noção de alma é, meramente, a de tomá-la como o meu eu (ou de outrem). Confesso mesmo apreciar muito a nota de Lawrence, *my soul is my own*, e por vezes necessitar dela para viver: isto me isola e protege dos outros. Com base no que sei daquelas pessoas Yudjá que penso conhecer bem, elas considerariam que isso as isolaria de si mesmas; elas se distanciariam de si. Nenhuma pessoa Yudjá se sentiria coextensiva à sua alma - pois isso é (chamar) a morte. (VALENTIM, 1998, apud LIMA, 2005, p.336)

A citação Valentim sobre Tânia Stolze Lima, contando sobre sua pesquisa junto ao povo tupi do Xingu, os Yudjá, traz a noção de vergência para as relações estabelecidas entre corpo e alma, e que revisitam os sentidos do habitar-se, constituindo e sendo constituído pelas coisas do mundo em relação.

Ou seja, no caso do “estado circense”, não estabeleço puramente que vou dar uma cambalhota ou um giro no ar. Eu tenho que sentir do mundo essa possibilidade, ao mesmo tempo em que a considero possível, e que conflui, entre inúmeras possibilidades distintas que se apresentam no desenrolar do movimento como um acontecimento. Existe uma vergência entre minhas possibilidades motoras e sensíveis, impressivas e expressivas, que se abre para estar, para confluir junto com tudo mais, afirmando a potência do movimento que efetivamente acontece - ao invés de anulá-lo, como na proposta de uma lógica disjuntiva de pensar o corpo. Se o mundo é uma coisa e eu não sou mundo, não posso me mover junto a ele, mas sempre me moverei anulando-o.

A partir disso, é bem possível que a mencionada “inversão irônica” de posição entre os termos, com a qual se procura caracterizar o Antropoceno (a natureza transformada em cultura, e a cultura em natureza), só se deixe articular desde uma perspectiva intensamente sobrenatural, “impropriamente” humana, isto é, extra-Humana. (VALENTIM, 2014, p.6)

Os corpos circenses e seus pequenos mundos de aparelhos e objetos e corpos fantásticos e monstruosos, foram postos no hall do sobrenatural, ou sublime ou grotesco, na perspectiva kantiana e moderna - que oficialmente “enquadrou o circo como linguagem artística, como obra, e, desse modo, objeto vendável ao público pagante e passivo. No entanto, o que foi trazido aqui como um possível modo de fazer, de mover circense, reelabora a ideia de sobrenatural à medida em que o estar completamente envolvido, junto “ao(s) outro(s)” reconsidera o equívoco como parte do processo, sendo portanto indissociável, entre o movimento do mundo e o meu. “...aquela imagem de si mesmo que pertence inexoravelmente a Outrem”, trazida por Valentim ao refletir sobre os comentários de Tânia Stolze, denota o duplo sobrenatural que constitui e é constituído pelo que foi entendido como a alma do sujeito. Ligado continuamente ao outro por sua alma, ao mundo por seu corpo, o movimento necessita ser constantemente atualizado, revirado, subvertido, por outros mundos, outros referenciais, outros de mim mesmo. E o movimento do circense criou, ao longo do tempo, infinitas maneiras e modos circulares de se visitar em seus próprios movimentos.

Finalmente, os modos de fazer e praticar as artes circenses apresentam-se como uma temática preciosa frente a uma sociedade desesperada por encontrar um caminho possível para conciliar extremos. Agora então, durante a pandemia, o desejo de esperança parece por vezes em vão, em meio a tantos conflitos marcados por eras de destruição e matança em nome do avanço e desenvolvimento de uma forma de vida insustentável. O *ethos* da circularidade circense se mostra, mais do que nunca, necessário, não como um modelo, mas como uma inspiração na criação de outros mundos possíveis.

REFERÊNCIAS

BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement: coping with the enviroment**. New York: Routledge, 2002. With Dori Lewis.

BERNARD. Michel. **De la corporité comme “anticorps” ou de la subversion esthétique de la catégorietraditionnelle de “corps”**. In: BERNARD, Michel. *De la création choréographique*. Patin: Centre national de la danse, 2001, p 17-24.

BRAGA, Paola Secchin (2019). Dramaturgia no corpo. **Revista Poiésis**, Niterói, v.19, n. 32, p. 121-134, jul/dez 2018.

GALIMBERTI, Umberto. Fenomenologia do corpo: a ingenuidade. In: GALIMBERTI, Umberto. **Les Raisons du corps**. Paris: Grasset-Molat, 1998.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Ed., 1997.

GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p.11-35. Disponível em: <https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/godard-hubert-gesto-e-percepc3a7c3a30.pdf>

GODARD, Hubert. Reading the body in dance: a model. in **Rolfines**, Rolf Institute of Structural Integration, Boulder (USA), outubro 1994.

GUEST, Ann Hutchinson. **Labanotation: the system of analyzing and recording movement**. Fourth Edition. New York: Routledge, 2011.

GUISGAND, Philippe. **A propôs de la notion d'état de corps**. Palestra ministrada no Centre d'Etudedes Arts Contemporains. Universidade Lille 3: 2011.

HACKNEY, Peggy. **Making connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals**. New York: Routledge, 2002.

FRANCA, Julia Coelho. **O Corpo tetraédrico**: um processo de criação labaniano entre dança e circo. Niterói, 2017. 213f. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Anotated and edited by Lisa Ullmann. Hampshire: Dance Books Ltd., 2011. First published in 1966.

LIMA, Tânia Stolze. **Um peixe olhou para mim**: o povo Yudjá e a perspectiva. São Paulo: Editora UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NuTI, 2005.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaco**: aspectos de uma Geofilosofia do Corpo em Movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MUNIZ, Marcelo. Sistema háptico, autorregulação e movimento. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.2. Disponível em:

STENGERS, Isabelle. La proposition cosmopolitique in LOLIVE et al., L'émergence des cosmopolitiques. Paris : La Découverte, 2007, p. 45-68. [A proposição cosmopolítica, *In*: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 442-464, abr. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/145663>. Acesso em: 15 ago. 21.

VALENTIM, Marco Antonio. **A sobrenatureza da catástrofe**. In: Os mil nomes de gaia – do antropoceno à Idade da Terra, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/marco-antonio-valentim.pdf>. Acesso em: 15 set. 2021.