



GESTOS CIRCENSES: **o sistema háptico e as** **práticas de circo**

JULIA COELHO FRANCA DE MAMARI

**Doutoranda no Programa de Pós-graduação em
Arte e Cultura Contemporânea PPGARTES/UERJ,
Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes
– PPGCA/UFF, pós-graduada em Sistema Laban/
Bartenieff pelo LIMS – NYC. Fez parte do corpo do-
cente da Graduação em Dança, DAC –EEFD/UFRJ, e
é professora da Pós-graduação em Sistema Laban/
Bartenieff, da Faculdade Angel Vianna.**

RESUMO

O presente trabalho propõe um cruzamento entre as abordagens trazidas por Marcelo Muniz em seu artigo *Sistema háptico, autorregulação e movimento*, e algumas reflexões sobre as relações entre corpo, espaço e objeto, nas práticas e nas gestualidades circenses. Qual a relação entre repetição de um movimento de alto risco de execução e diálogo tônico? Como se manifestam os gestos circenses? Como o circo trabalha o sistema háptico, a orientação espacial, a gravidade e a relação do corpo com a repetição em suas práticas, de treino e de cena? Ainda que as respostas à tais perguntas sejam invariavelmente amplas e subjetivas, considerou-se importante tratar de algumas possíveis análises que partissem de uma perspectiva fenomenológica do movimento. Sobretudo, os estudos do gesto se mostraram de grande serventia para se pensar o treino, a cena e os distintos fazeres do corpo circense, assim como suas constantes adaptações necessárias às suas práticas.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo.
Gesto.
Espaço.
Circo.
Objeto.

ABSTRACT

This work proposes an intersection between the approaches brought by Marcelo Muniz in his article "Haptic System, Self-Regulation, and Movement", and some thoughts about the relationship between body, space, and object in the circus' practices and gestures. What is the relationship between the repetition of a high risk movement and tonic dialogue? How is it that circus' gestures manifest themselves? How does circus work the haptic system, spatial orientation, gravity and the relation of the body with repetition in its practices, training and performing? Although the answers to such questions may be invariably broad and subjective, it was considered important to address some possible analyses that started from a phenomenological perspective of movement. Above all, gesture studies have shown to be very useful to think about training, performance, and the different forms of making circus, as well as the constant adaptations needed for its practices.

KEYWORDS:

*Body.
Gesture.
Space.
Circus.
Object.*



O presente texto

pretende tratar de alguns conceitos e perspectivas das técnicas somáticas, especialmente apontadas por Marcelo Muniz e por Hubert Godard, para propor uma reflexão sobre o movimento e os gestos nas artes circenses. Hubert Godard desenvolve um trabalho de referência no campo da análise do movimento humano, influenciado por sua experiência como dançarino, unindo diferentes áreas do saber, como reabilitação, biomecânica, neurociência e motricidade. Muniz, terapeuta, educador somático e aluno de Godard por 14 anos, aponta, assim como Godard, o Rolfing® como fundamental na compreensão da organização gravitacional do corpo e seus respectivos impactos nas atitudes psicológicas e/ou fisiológicas (MUNIZ, 2018)¹.

O texto de Marcelo Muniz, *Sistema háptico, autorregulação e movimento*, coloca em pauta uma série de questões sobre como relações básicas de orientação espacial e o suporte do corpo junto à gravidade podem influir na postura, na atitude e no gesto do corpo. Deve-se considerar que o significado do adjetivo háptico está diretamente associado ao substantivo “tato”. Logo, sobre sistema háptico, entende-se uma relação proveniente do tato que não diz respeito às sensações físicas diretamente relacionadas ao órgão da pele, mas às relações do sentir com os órgãos internos do corpo, seu sistema motor, cognitivo e seus componentes mentais.

As reflexões de Hubert Godard acerca do sistema háptico apontam para um encontro entre motricidade e sensorialidade. A motricidade, 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). O espaço, assim, poderia ser um primeiro ponto de partida para se pensar sobre qualquer movimento. O corpo precisa de uma perspectiva no espaço para se temporalizar e, por isso, é a partir do acontecimento do movimento que o corpo cria suas referências de tempo e espaço. Contudo, vale sublinhar que a perspectiva do corpo no espaço é sempre proveniente de um suporte (GODARD, 2010), e com ele nos relacionamos desde que nascemos.

Muito embora conceitualmente as artes circenses sejam muitas vezes associadas a um imaginário do risco, do sublime ou do grotesco, em termos práticos, a maioria de suas abordagens corporais propõem mudanças drásticas em termos de suporte e de orientação espacial, incluindo muitas adaptações do ouvido interno, assim como trabalhos específicos do esquema tátil, principalmente dos pés e das mãos.²

1 O depoimento de Hubert Godard encontra-se disponível em: < <https://rolfing.org/hubert-godard/> >.

2 Para muitas das considerações a respeito das artes circenses e suas técnicas, considerar-se-á a experiência de 15 anos da artista-pesquisadora como praticante, entrevistas realizadas para seu doutorado (em vigência), e as análises de campo realizadas para sua dissertação de mestrado (2017), assim como para sua tese como CMA – Analista Laban/Bartenieff de Movimento (2013).



Em termos 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 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 a um suporte distintos, enquanto o olhar do observador/público manteve o referencial do chão.

ORGANIZAÇÃO CONNECTIVA, PADRÃO FILOGENÉTICO E TENSÕES ESPACIAIS

Muito embora as dinâmicas posturais sejam singulares em cada corpo, que possui, cada um, suas memórias e marcas, muitos estudiosos do movimento chegaram a aprofundar uma história do movimento filogenético das diferentes espécies de seres vivos, que se desenvolveram ao longo do tempo, sempre em relação à gravidade e ao chão, que apresentam referenciais conectivos do corpo humano, de sua organização e movimento. Como uma espécie de memória corporal coletiva das adaptações de movimento que vieram desde os seres unicelulares, o movimento humano encontrou na organização bípede uma cadeia osteo-mio-fascial predominantemente contralateral (ou lateral-cruzada), que contém em seu próprio movimento todas as outras cadeias conectivas – que possuem muitos nomes, mas que, no geral, tratam justamente das abordagens entre corpo e espaço, compreendendo esquemas entre em cima/embaixo; lado/lado; frente/costas.³

A regulação do tônus se dá dentro da organização gravitacional. Temos a sensação de peso e os mecanorreceptores de pressão dos pés informando a relação com o chão e o ouvido interno e os otólitos informando a relação com o

3 A exemplo de alguns estudos que tocam essa temática, pode-se tomar como exemplo o trabalho de Irmgard Bartenieff, que complementou as ideias de harmonias espaciais sugeridas por Rudolf Laban e compreendeu as tensões espaciais como conectividades através do corpo; por Bonnie Brainbridge Cohen, fundadora do BMC-Body Mind Centering; e pelo próprio Hubert Godard.



espaço. Os otólitos são concreções de carbonato de calcário presentes dentro de câmaras no aparelho vestibular do ouvido interno dos vertebrados e que têm a função de controlar a posição do corpo do animal, ou seja, manter o equilíbrio postural no movimento, são totalmente devotados à relação direta com a gravidade. (GIBSON, 1966 *apud* MUNIZ, 2018, p. 97)

Considerando que basicamente todas as disciplinas do circo lidam com movimentos desenvolvidos a partir da mobilização/manipulação de objetos – para que possa ser executada ou apreendida, o gesto circense, assim, nasce de uma reorientação do corpo com relação às articulações fundacionais, orientadas entre em cima/embaixo, ligado às tensões espaciais verticais; lado/lado, ligado às tensões espaciais horizontais; e frente/costas, ligado às tensões espaciais sagitais. Cada aparelho ou objeto circense se move de forma complementar espacialmente ao corpo, reconfigurando a tridimensionalidade corpo, adaptando-o entre espaço-corpo-aparelho/objeto.

O esquema corporal deve incorporar o aparelho, em busca de referências tridimensionais mais ou menos esgarçadas/comprimidas. A grande maioria dos aparelhos circenses complementa os eixos faltantes aos movimentos realizados, próprios de cada técnica. De maneira resumida, pode-se pensar em alguns exemplos: na parada de mãos (vulgarmente conhecida como “bananeira”), a ação gravitacional tende a comprimir a relação entre alto e baixo estabelecida no movimento do corpo do acrobata, que 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. Conseqüentemente, os aparelhos utilizados nessa técnica, como as bengalas, se desenvolvem através do eixo vertical, facilitando e dinamizando a tendência de comprimir a relação entre alto e baixo, tanto quanto as banquetas (como mesas onde as bengalas se encaixam, que percorrem um plano horizontal), que aumentam a estabilidade das bengalas por onde o eixo vertical pode girar. Outro exemplo são as marombas, com formato de varas que percorrem o eixo horizontal, compondo a adaptação dos aparelhos de equilíbrio (cordas, arames, *slacklines* etc.) que esgarçam a relação com a sagitalidade e, dessa forma, com o avanço e o recuo dos movimentos corporais. 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. Além disso, 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), existem em eixos que auxiliam giros através do plano



que o compõe tridimensionalmente. Ainda, no caso dos objetos pequenos, como os objetos de malabarismo, faz-se necessário comentar que a mesma lógica de movimento também se aplica, mas o movimento do corpo se projeta através do objeto, o que não anula as relações espaciais entre corpo-objeto-espaço. Ao contrário, complexifica-as ainda mais, uma vez que podem ser um ou muitos objetos que se movem junto ao corpo, ao mesmo tempo.⁴

Nessa perspectiva, pode-se esclarecer o porquê do treino para as aptidões básicas do corpo circense costuma ser visto de forma tão rígida, pois são muitas as adaptações necessárias. Contudo, basta se pensar numa performance circense que tenha perdurado mais na memória para imaginar que o que de fato move o corpo do espectador e do acrobata são aquelas performances em que todas essas relações dinâmicas entre espaço-corpo-aparelho fruíram, enfatizando a tridimensionalidade, e não necessariamente nenhuma das tensões espaciais separadamente.

Nesse sentido, esta fruição remonta aos apontamentos do texto de Muniz, que trazem os vetores dinâmicos do movimento, necessários para uma organização tridimensional do corpo com relação à gravidade. Há, ainda, o que foi denominado como vergência, que seria a capacidade de envolver o outro na minha cinesfera. Esse outro diz respeito a um outro de si, que reflete a relação interna do movimento entre suas possíveis mobilidades e estabilidades, entre sua capacidade de se organizar de um lado, para mover o outro, e todas as outras complexidades conectivas com relação ao espaço. 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 ser considerado uma prática da vergência. Pois só faz circo quem, de alguma forma, já se adaptou aos vetores bípedes primários e pôde, sob algum aspecto, verger tais vetores em fruição. Por isso, o corpo que começa a fazer circo necessita de um tempo de adaptação e de prática dessa vergência, desenvolvendo uma abertura do corpo que vem da própria prática de se relacionar com esses outros (corpos, objetos, aparelhos).

Conforme Muniz, o tônus muscular é regulado pelos fusos musculares (*spindles*), que são acionados pelos neurônios alfa e gama. O primeiro é voluntário e cortical, enquanto o segundo é subcortical e ligado à emoção e à orientação espacial. Dessa forma, “o estado emocional afeta a função gama” (MUNIZ, 2018, p. 101) e as áreas que implicam a hapticidade funcionam sistemicamente,

4 Tal pesquisa, sobre as relações espaciais que os aparelhos e objetos circenses estabelecem nas tensões e nos vetores internos do corpo para otimizar uma tridimensionalização junto ao espaço foi iniciada pela autora em seus estudos no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (FRANCA, 2012), e desenvolvida durante sua dissertação de mestrado, intitulada *O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo*, ainda não publicada na íntegra, que teve início a partir das relações entre os aparelhos aéreos e as movimentações específicas da acrobacia aérea. Para o presente texto, deve-se entender que o eixo é composto por apenas uma dimensão, e o plano, por duas, e que há uma relação direta entre desequilíbrio de um movimento realizado entre plano e eixo, o que foi chamado por Laban de “Lei do Desequilíbrio”. Essa Lei refere-se às tendências do desequilíbrio humano e percebe que, muito resumidamente, quando um corpo se movimenta através do plano vertical (relacionado à ideia espacial de uma porta), e se desequilibra, ele irá buscar



relacionando pés, mãos, ouvido interno e músculos sub-ocipitais, pois são áreas de grande número de fusos musculares.

“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, p. 98). A partir dessa reflexão, pode-se inverter o raciocínio do esquema corporal adaptativo que inclui o objeto para se orientar e organizar funcionalmente a motricidade, para se pensar numa sensorialidade que recebe os sentidos na mesma medida em que os expressa. Esta seria uma intersecção entre a expressividade e a impressividade, uma vergência, que comporta e recebe o mundo na mesma proporção em que se projeta para o próprio mundo.

Para exemplificar melhor como essa abertura sensorial pode envolver as práticas circenses, abaixo será colocado um trecho da entrevista concebida pelo artista circense e professor da Escola Nacional de Circo há cerca de 25 anos, Edson Silva.

O trabalho de técnica que você faz ensaiando é totalmente diferente do trabalho que você faz em cena. Quando a gente entra em cena e vê aquela galera, aquele público aplaudindo e querendo ver o que você sabe fazer, olha, passa uma responsabilidade tremenda. Olha, quando eu fui parar de mão a primeira vez... Eu parava muito bem de mão. Mas quando eu fiquei de cabeça pra baixo, eu comecei a tremer. Eu não conseguia fazer meu pé parar de tremer. E eu, em parada de mão, eu pensei “Caramba, eu treinei tanto e agora eu tô tremendo... Caramba, o que eu faço? Quer saber, eu vou relaxar, eu vou fazer o que eu sei fazer.” E aí o meu pé parou de tremer e meu número começou a fluir. Então, eu acho que a experiência de palco é uma coisa muito importante. Você estar sempre pisando no palco, estar sempre trabalhando. Não só ensaiar, mas trabalhar também. (SILVA, 2019)

Quando Silva distingue o ensaio como sendo mais técnico e a cena, como mais relacional, ele aponta para o quanto o fato de se estar em relação com o público implica diretamente um corpo em abertura para um estado de fruição. Na entrevista citada acima, esse “relaxar”, dito pelo professor, esclarece na prática como muitas vezes essa fruição pode acontecer, correspondendo a uma abertura sensorial receptiva, para o que Muniz trouxe como intrassensorialidade. O

algum apoio relativo ao eixo sagital, pois esta será a tensão espacial que falta ao plano vertical, composto do eixo vertical como primário e do eixo horizontal, como secundário. Da mesma maneira, ao desequilibrar-se quando movendo através do plano sagital (relacionado à ideia espacial de uma roda), o corpo irá buscar o suporte do eixo horizontal, tensão espacial ausente nesse plano, composto do eixo sagital como primário e do vertical como secundário. Assim, ao mover-se através do plano horizontal (relacionado à ideia espacial de uma mesa), o corpo tende a buscar o eixo vertical ao desequilibrar-se; tensão que falta e complementa o plano horizontal (composto pelo eixo horizontal como primário e do eixo sagital como secundário). Essa Lei, portanto, obedece a tais tendências organizativas do corpo bípede no espaço e orienta consideravelmente a compreensão sobre os funcionamentos entre o corpo circense, seus movimentos e seus aparelhos. Para mais, ver LABAN, 2011, p. 152-170 (Sequential Laws).



treinamento esquematiza um novo corpo circense, que traz consigo novas orientações espaciais e organizacionais. Porém, muitas vezes, junto à repetição diária, o agente motor alfa acaba sendo extremamente trabalhado, buscando relações geométricas que reforçam as projeções mentais e inibem a cinesfera de se abrir para o que está em volta do corpo, apenas recebendo e abrindo os sentidos do corpo. (MUNIZ, 2018, p. 99)

Outro exemplo que traz à tona tal vergência é o do malabarista. Diferentemente dos outros casos de disciplinas circenses citados anteriormente, o malabarismo lida com um movimento que nasce de maneira sistêmica entre o corpo e um ou mais objetos, que são relativamente menores do que os aparelhos circenses. Primeiramente, o malabarista deve se adaptar à forma, ao tamanho, ao peso de objeto, incluindo um esquema corporal expandido, que inclui esse(s) objeto(s) em seu universo postural para, conseqüentemente, expandir o gestual. Para a incorporação de um novo movimento, o conjunto de estados intencionais e a imagem corporal deve fluir junto ao esquema postural e corporal, para que os gestos malabarísticos de fato aconteçam. Um truque de malabarismo, assim, é uma espécie de termômetro de vergência, pois, sempre que as projeções mentais se descompensam do estado de abertura e da receptividade dos fluxos entre espaço, corpo e objeto(s), estes últimos simplesmente caem. Para conseguir realizar a manutenção de três bolas ou mais em constante jogo, por exemplo, o corpo precisa se dividir, 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.

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)

Outra reflexão também citada no texto e que interessa muito às artes circenses é sobre o medo. Segundo Muniz, “Um de nossos medos básicos é o medo de se desmembrar ou partir em pedaços; o outro é o medo da queda.” (MUNIZ, 2018, p.101) Poder-se-ia, dessa forma, dizer que basicamente todas as artes da cena e as terapias somáticas buscam trabalhar com esses dois medos. As artes circenses trabalham diretamente com o desmembramento de si, como visto acima – entre um aparelho aéreo e um corpo, entre um monociclo e um corpo, uma corda bamba ou mesmo entre corpo e diversos objetos – , e com o medo da queda, a queda do corpo do praticante ou



de um ou mais objetos, ou ambos. Invariavelmente, esse corpo circense pratica sua capacidade de adaptação a outros territórios, consideravelmente mais instáveis.

O TREINAMENTO CIRCENSE E A VERGÊNCIA

O treinamento exaustivo e a repetição são, mesmo que realizados de forma inconsciente, uma busca por tentar ampliar a redoma sensorial (ALMEIDA, 2008), experimentando toda a sorte de possibilidades de diálogo entre divisões de si, objetos e espaço, para que se crie uma espécie de segurança para arriscar outras divisões. Contudo, em que medida o exercício de se reestabelecer posturalmente, mantendo os suportes vivos e em constante mudança, pode flexibilizar os músculos tônicos e ampliar o leque gestual?

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)

Para os praticantes das artes da cena, é sabido que há um risco no trabalho de repetição, pois ao mesmo tempo em que ele potencializa a estabilidade, ele pode restringir a fluidez, no sentido da intrassensorialidade. Quem repete, mais cedo ou mais tarde, encontra uma estabilidade sensório-motora e pode acabar viciado em um agir expressivo que se sobrepõe a um não estar impressivo. Daí muitos autores atuais criticarem o treinamento do circense como algo que pode “objetificar” o próprio corpo, já que este muitas vezes acaba fechando-se em uma certa gama



de variações razoavelmente estáveis de movimento, de forma a não exercitar mais sua abertura às imprevisibilidades do movimento em sua flexibilização para o espaço. Funda-se um esquema postural que se organiza dentro de certos parâmetros e que proporciona um leque gestual, mais ou menos previsível e controlável. Isso pode acontecer com basicamente qualquer técnica. É como se a gestualidade perdesse seu “colorido”, pois dificulta as possíveis vergências entre a expressividade e impressividade, em nível de escuta, de um “deixar acontecer”. Nesse sentido, como comentado anteriormente, torna-se fundamental a posta em cena, e todas as outras buscas por variantes sensoriais, como mudar de objeto/aparelho, mudar de dupla ou grupo de trabalho etc.

Quando foi perguntado ao professor Edson Silva, sobre a diferença entre treinamento como aluno, ensaio e trabalho, foi colocado o seguinte:

Aí a gente teve que conciliar, né? Porque o aluno é uma coisa, o profissional é diferente. Começou a pintar vários trabalhos pra gente, viagens... E aí a gente tem que saber como a gente vai ensaiar e trabalhar, né? Porque tem que ter uma disciplina para as duas coisas. A gente tem que saber como conciliar isso. Porque se a gente para de ensaiar e começa a só trabalhar a gente dá uma estagnada e não é isso que a gente quer.

Porque as pessoas, hoje em dia, estão visando muito o circo assim: “Eu tenho um show ali para fazer...”. Então vai lá e faz. Aí treina muito pouco. Gente, o treinamento é um trabalho não remunerado. Você tem que fazer aquilo ali todo dia. “Ah, eu vou treinar e não vou ganhar...” Não. Você não vai ganhar agora. Mas você vai preparar o seu corpo para fazer um bom trabalho. Então, o treinamento é um trabalho. Vamos pensar assim, entendeu? Vou melhorar para fazer melhor. Não deixa de ser um trabalho. Está trabalhando o seu corpo. Remunerado, ou não, também é um trabalho. No palco é um trabalho e no treinamento também é um trabalho. (SILVA, 2019)

Nos comentários de Edson Silva, a disciplina a que ele se refere é a própria abertura para a percepção de que mesmo a prática junto a um público pode orientar a expressividade para determinados sentidos de acontecimento gestual, mais ou menos controladores, que intitulou como “trabalho” (que seria o trabalho do próprio compartilhamento na cena). Se o artista apenas trabalha junto ao público, em cena, ele para de estar aberto para o que vier numa relação postural nova, numa exploração mais direta entre corpo-aparelho-espço, escutando novas gestualidades e



exercitando a escolha do que se pretende compartilhar. Quando, por outro lado, o artista que não compartilha o que foi treinado não reverbera seus sentidos para a complexidade sistêmica do espaço, não aprende a dialogar com as projeções emocionais alheias ao seu corpo. Ou seja, assim como o gestual expressivo precisa encontrar um duplo sentido sensorial e impressivo em sua motricidade, o mesmo é válido para a relação das possíveis práticas entre compartilhar o que foi treinado e retornar esse compartilhamento à escuta de uma nova prática que possa daí emergir.

Outra observação do professor Edson Silva, que pontua como o fazer do circo implica uma vivacidade ligada ao outro e às práticas do corpo circense:

Na nossa época a gente visava muito mais a técnica do que a preparação. A gente tinha a nossa preparação física, mas dentro da técnica. É totalmente diferente de você chegar aqui, fazer uma aula de *Cross Fit*, ficar correndo de lá pra cá, entendeu? Aí você pula, e vai, e volta, e depois você entra na academia e puxa lá o ferro. O meu ferro eram as pessoas! Eu ficava o tempo todo carregando gente, eu gosto de sentir o suor da gente. Eu gosto de trabalhar com gente, entendeu?! (SILVA, 2019)

Sem adentrar nas questões ligadas às práticas de corpo mais utilizadas nos últimos 20 anos, particularmente sobre o *Cross Fit*, o que é pontuado por Silva é justamente a característica peculiar do circo de dever, de ter que se adaptar ao outro para a própria realização da prática. O que no caso dele, por ser um *porteur*, (aquele que carrega, porta, que dá suporte para o outro), se manifestava em compartilhamentos e divisões de si que devem se atualizar constantemente no encontro com um outro corpo, mas que muitas vezes se desenvolve em relação a um objeto. A “preparação” faz-se importante principalmente na prevenção de lesões, no entanto ela acontece em torno de outro objetivo, que não necessariamente coincide com o do fazer circense.

O corpo circense, assim, se depara com uma realidade complexa em termos adaptativos e de manutenção através do tempo. Pois, por um lado, os “encrostamentos” posturais são algo conhecidamente humanos, que atravessam a chegada da maturidade do corpo, no tempo e no espaço; por outro, o corpo do circense encontra, depois de muito repetir suas práticas, certas zonas de conforto, de movimentos “confortavelmente surpreendentes”. Como manter a constante relação



entre expressividade e intrassensorialidade? O que o artista circense, então, carrega consigo ao longo de uma vida de adaptação postural? O que emanam seus gestos?

O CIRCO COMO A ARTE DE REVOLUCIONAR

Existem alguns pontos de vista que tratam o circo como sendo a arte do impossível, tendo em vista que ele desafia as leis da natureza. Porém, o circo não necessariamente precisa tratar de se sobrepor às leis da natureza, pois ele mostra que é real transformar o próprio corpo e o espaço que o rodeia. O gestual circense, sob um outro aspecto, fala sobre o desperdício no lidar com essas próprias leis. Tenho tantos objetos que posso jogá-los para o ar, tenho tanta disponibilidade que posso pular em vez de andar, subir em coisas, em vez de permanecer no chão. Complementarmente, quando proveniente do treinamento, ele trata do movimento que salta do pensamento, porque percorreu muitas vezes aquelas leis e, pôde encontrar uma espécie de rachadura temporal e abrir-se inteiramente para o espaço. De certo modo, ele só existe em termos de excesso, de uma certa imprevisibilidade que se extrapola em faíscas expressivas. As crianças são um perfeito exemplo do saber lidar com esses desperdícios, com esses excessos, de tempo, de disposição, de emoção. Elas se abrem sensorialmente sem limites, até finalmente encontrarem com um. Ao longo da vida, parece que vamos aprendendo a nos antepor sobre esses limites através da memória, e de uma gestualidade que é precedida da formação da postura, cada dia mais estável.

O circo, visto como uma arte da relação entre o corpo, objetos e superfícies a sua volta, pode também ser um exercício do acontecimento entre pensamento, sentimento e ação, de adaptação constante entre territórios dentro e fora do corpo.



Na perspectiva da análise de movimento Laban/Bartenieff (LMA – Laban Bartenieff Movement Analysis), costuma-se utilizar o termo revoluções corporais para tratar de movimentos nos quais o corpo realiza uma volta sobre si. A exemplo do que foi citado no início do texto, essas “revoluções” realizadas sob cada um dos 3 planos espaciais na acrobacia, 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); uma pirueta (girando através do plano horizontal, sob um eixo vertical, que cruza o centro do corpo). Praticamente todos os movimentos básicos do circo (junto ou não aos aparelhos e objetos) possuem essa característica “revolucionária”, de propiciar ao corpo voltas sobre seu próprio eixo, somando um ou mais eixos na mesma volta, estando o corpo flexionado, estendido, movendo partes ou girando como um todo.

Vale observar que, no caso do malabarismo, essas revoluções são “transferidas” para o objeto. Nas disciplinas que envolvem mais de uma pessoa, existem outras formas de transferência, para revolucionar um outro corpo. Ainda, as revoluções acontecem com ênfases em certas tensões espaciais (como nos equilibrismos), ou com outras formas de deslocamentos para realizar giros que possuam eixos que não necessariamente correspondem ao centro do corpo (como na contorção). Até mesmo o palhaço é o único que pode revirar a pessoa sobre si mesma, simbolicamente, comentando ou se referindo ao seu lado mais sórdido, mais ridículo ou mais bizarro, e fazendo-a rir de si, abrindo-a para novas perspectivas ainda não percebidas de si mesma.

Em basicamente todas as artes circenses, existe uma relação entre giros de si ou do outro, sobre si ou sobre o outro e sobre as coisas em volta de si e do outro, vivenciando continuamente a citada Lei do Desequilíbrio labaniana. Considerando que as articulações fundacionais se formam a partir dos vetores dinâmicos primários que se relacionam diretamente com os três eixos espaciais e as possíveis disposições corporais através dos mesmos, e que nos dividimos a todo momento em nossa formação postural e manifestação gestual para que possamos nos organizar nessas três dimensões, faz-se imprescindível a análise e percepção aprofundada sobre uma arte que possui como base o fusionar tridimensional do corpo no espaço e em relação às coisas à sua volta.

As revoluções corporais ligam centro e periferia (do corpo, de partes dele, ou de outros corpos que se relacionem com o acontecimento do movimento), numa ação proveniente do desejo e da ação, não necessariamente do pensamento consciente e reflexivo. Para executá-las, pode-se



pensar sob um acionamento específico de partes do centro ou das periferias do corpo, mas, acima de tudo, é a imagem do movimento como um todo que se projeta numa intensidade que aceita qualquer acontecimento possível. De tal forma, que os próprios circenses costumam dizer que se pensar muito o malabares cai, ou que o salto sairá “tracaçado”.⁵

Praticar circo, visto desse ângulo, é também praticar os modos de abrir-se e fechar-se para o espaço, como girar-se e convergir-se tridimensionalmente, aproximando e distanciando as periferias do centro do corpo de certa maneira e com um fluxo de tal forma ideal, que o movimento acontece em vergência, em fruição com o espaço, liberando-me “da responsabilidade de me apoiar e agarrar o mundo ao meu redor.” (MUNIZ, 2018, p.101)

O gesto circense, em seu lidar com as possibilidades de risco nas relações, é um pleno termômetro de ação que considera o estado receptivo e periférico, e os circuitos renovadores entre gravidade, atividade tônica, sistema límbico, e meio, renovando as funções hápticas. Numa cena ou num treino, tudo pode fruir entre si, ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estabelecendo uma relação junto às abordagens somáticas o circo, portanto, seria um possível caminho para experimentar e desenvolver o sistema háptico, assim como trabalhar as funções hápticas a partir de uma perspectiva circense seria uma possível base para mudar em direção a novas possibilidades adaptativas e interativas com o outro e com o mundo. Trabalhando junto aos objetos/aparelhos desde sua existência mais remota, o gesto circense se encontra em plena ressonância com os estudos somáticos do movimento, em busca de uma estabilidade dinâmica, capaz de “recriar no momento presente gestos perdidos no passado ou arriscar alcançar gestos ainda sequer imaginados”. (MUNIZ, 2018, p. 103)

⁵ Termo que se usa quando se perde o tempo do movimento.



Finalmente, a partir desse viés sobre a prática do gesto circense, fica claro como o circo pode ser visto como potencialmente terapêutico. Tal afirmação justifica o *boom* do circo-social nos últimos 30 anos. É de fato inegável que o circo vem, ao longo das últimas décadas, ampliando seu campo de pesquisa no mundo todo, tanto de uma perspectiva acadêmica, como em suas várias abordagens, não somente nas áreas sociais, como nas pedagógicas e artísticas. Além disso, tendo em vista que a sociedade atualmente atinge um contexto de dependência máxima do ser humano com suas extensões / objetos e, aparelhos – normalmente tecnologicamente desenvolvidos, mais ainda sim, aparelhos –, seria nada mais que plausível se voltar para uma arte que foi desenvolvida para explorar tal relação. É por esse motivo, justamente, que se fazem necessários, cada dia mais, analisar, explorar e dialogar com essa arte.

REFERÊNCIAS

- » ALMEIDA, Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- » BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. **Body Movement: Coping with the Environment.** New York: Routledge, 2002. With Dori Lewis.
- » COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action: The Experimental Anatomy of Body Mind Centering.** Northampton: Contact Editions, 2008.
- » FRANCA, Julia Coelho. **Aerial Harmony: Possibilities and Necessities in Adaptability.** Final project (Certified Movement Analyst – CMA) – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS, New York City, 2013. Disponível em: < <https://www.juliafranca.org/textos-e-publicacoes> >. Acesso em: 14 jul. 2020.
- » FRANCA, Julia Coelho. **O Corpo Tetraédrico: um processo de criação labaniano entre dança e circo.** Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.



- » GODARD, Hubert e KUYPERS, Patricia. Buracos negros – uma entrevista com Hubert Godard. Rio de Janeiro, O Percevejoonline, Dossiê Corpo Cênico, Vol. 2, N° 2, PPGAC/UNIRIO, 2010, p. 01-21.
- » 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-percepc3a7c3a3o.pdf> >. Acesso em: 14 jul. 2020.
- » GODARD, Hubert. **Reading the body in dance: a model**. In Roflines, Rolf Institute of Structural Integration, Boulder (USA), outubro 1994.
- » LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Anotated and edited by Lisa Ullmann. Hampshire: Dance Books Ltd., 2011a. First published in 1966.
- » MUNIZ, Marcelo. Sistema háptico, autorregulação e movimento. In: **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 87-104, 2018.2.
- » ROLFING. **European Rolfing® Association e.V.**, c2020. Members area. Disponível em: < <https://rolfing.org/hubert-godard/> >. Acesso em: 10 jun. 2020.
- » SILVA, Edson. Não publicado. [Entrevista concedida a] Julia Franca, Alex Machado e Rafael Gonçalves. Escola Nacional de Circo, Rio de Janeiro, 2019.