

REPERTÓRIO
LIVRE

CORPO EM EQUILÍBRIO: EXUFRIDA,
UM ATO CÊNICO DE CURA COM
CONTORNOS DE ACROBACIA

*BODY IN BALANCE: EXUFRIDA, A SCENIC ACT OF
HEALING WITH CONTOURS OF ACROBATICS*

*CUERPO EN EQUILIBRIO: EXUFRIDA, UN ACTO ESCÉNICO
DE CURACIÓN CON CONTORNOS DE ACROBACIA.*

CÉLINE SPINELLI

SPINELLI, Céline.

Corpo em equilíbrio: *Exufrida*, um ato cênico de cura com contornos de acrobacia

Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **214-234**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

Este artigo aborda o tema da saúde e da cura através de *Exufrida*, uma cena solo de acrobacia que integra o espetáculo de circo *Porumtriz*. A partir de uma perspectiva antropológica, o propósito consiste em apresentar uma leitura situada dessa cena, cujo potencial expressivo permite desenvolver diferentes planos interpretativos. O enfoque se concentra, por um lado, na composição técnica e artística durante o processo criativo, por outro, na dimensão da cura evocada na coreografia acrobática. O equilíbrio é central tanto na fisicalidade da performance quanto na dimensão simbólica veiculada. Trata-se também de um elemento estruturante deste artigo, sendo o ponto de convergência da análise proposta sobre a acrobacia, a saúde e a cura.

PALAVRAS-CHAVE:

saúde; cura; equilíbrio; acrobacia; circo contemporâneo.

ABSTRACT

This article addresses the theme of health and healing through *Exufrida*, a solo acrobatics scene that integrates the circus show *Porumtriz*. From an anthropological perspective, the purpose is to present a situated reading of this scene, whose expressive potential allows to develop different interpretive plans. The focus is centered, on the one hand, on the technique and artistic composition during the creative process, on the other, on the dimension of healing evoked during acrobatic choreography. Balance is central to both in the physicality of the performance and in the symbolic dimension conveyed. It is also a structuring element in this article, being the point of convergence of the proposed analysis on acrobatics, health and healing.

KEYWORDS:

Health, healing, balance, acrobatics, contemporary circus.

RESUMEN

Este artículo aborda el tema de la salud y de la curación a través de *Exufrida*, un solo de acrobacia que integra el espectáculo circense *Porumtriz*. Desde una perspectiva antropológica, el propósito es presentar una lectura situada de esta escena, cuyo potencial expresivo permite desarrollar diferentes planes interpretativos. El foco está puesto, por un lado, en la composición técnica y artística durante el proceso creativo, por otro, en la dimensión de curación evocada durante la coreografía acrobática. El equilibrio es fundamental tanto en los movimientos de la performance como en la dimensión simbólica transmitida. También es un elemento estructurador en este artículo, siendo el punto de convergencia del análisis propuesto sobre acrobacia, salud y curación.

PALABRAS CLAVE:

salud; curación; equilibrio; acrobacia; circo contemporáneo.



INTRODUÇÃO

SETE MINUTOS. É o tempo de *Exufrida*, um quadro cênico de acrobacia que integra o espetáculo de circo *Porumtriz* do coletivo brasileiro Instrumento de Ver. Primeiro espetáculo solo da artista Beatrice Martins, ele foi criado em 2015 com direção e dramaturgia de Raquel Karro.¹ Elaborado com a colaboração de várias pessoas, o espetáculo conta com a participação de diferentes artistas integrantes ou próximos do coletivo Instrumento de Ver, dentre eles: Julia Henning, assistente de direção, Daniel Lacourt, responsável pela técnica e criação de aparelhos, Cícero Fraga, encarregado pela direção de vídeo e projeções, Luiz Olivieri, pela produção da música original. Apesar dessa composição plural, nítida pela leitura da ficha técnica do espetáculo,² há somente uma artista em cena. Esta é uma das especificidades de *Porumtriz* dado que é pouco usual no universo circense a apresentação solo de uma artista na forma de um espetáculo completo.

Embora seja somente uma cena, *Exufrida* mobiliza um amplo conjunto de elementos, como indica sua própria nomenclatura. Uma parte do nome remete à religiosidade afro-brasileira, que se associa ao universo da cultura popular nacional também presente na cena através de uma benzedura reproduzida na fala da artista. A outra parte da nomenclatura traduz a potência da arte como uma forma de permitir evasão e resiliência à própria artista, após um episódio traumático.

1 Agradeço a Beatrice Martins e a Raquel Karro pelo acolhimento da proposta deste artigo e pelo tempo dedicado a dialogar sobre o espetáculo.

2 A ficha técnica e outras informações estão disponíveis em www.instrumentodever.com/porumtriz.

Enquanto a jovem Frida Kahlo precisou aprender a conviver com as graves sequelas físicas decorrentes de uma colisão de ônibus, Beatrice Martins vivenciou o trágico acidente na Via Dutra que, em maio de 1997, transportava integrantes da equipe de ginástica olímpica do Flamengo e impôs um termo à sua carreira de atleta. É este o cerne narrativo do espetáculo *Porumtriz*, cuja composição se embasa na trajetória da artista e em sua conversão de atleta para circense, uma proposta que se poderia qualificar como uma autobiografia cênica.

Este artigo não enfoca o espetáculo em sua íntegra, mas *Exufrida*. Diante do contexto relacionado à pandemia de covid-19, a cena me interpela, primeiro, porque trata da saúde e da cura, temas pouco abordados no circo que emergem tanto através da fala da artista quanto simbolicamente no jogo de equilíbrio e desequilíbrio próprio da acrobacia. Depois, porque o conjunto de elementos cênicos permite uma interpretação em diferentes planos. Para além da apreciação estética, minha percepção é orientada por uma perspectiva analítica interdisciplinar, ancorada na antropologia. Essa leitura plural também deriva da experiência de pesquisa centrada no mundo artístico do circo contemporâneo, cujas múltiplas facetas orientaram meu centro de interesse da análise de festivais e de circuitos internacionais de difusão das artes do circo à dimensão somática nas performances. (SPINELLI, 2015, 2019) É a partir desta última via que este artigo se estrutura, com o intuito de focar o tema do corpo, da saúde e da cura através de *Exufrida*.

Para isso, me apoio em uma abordagem que se situa na intersecção dos campos da antropologia da arte, do ritual e da saúde. Ocorre que o espetáculo é uma experiência sinestésica que se assimila sensitivamente através da percepção visual e sonora. São sete minutos de fala e de acrobacia que constituem uma única via de comunicação da artista para com o público. Como traduzir em palavras o movimento e a fala que são simultâneos? Como, portanto, constituir através da redação deste artigo uma narrativa capaz de suscitar percepções que não cabem somente nos contornos da grafia? Para um aporte “denso” (GEERTZ, 1989) na descrição do espetáculo, inicio integrando as palavras ao corpo em movimento, com o qual dialogam. A sequência de imagens³ acrescentada tem o intuito de retratar, através do registro visual, gestos, ações e movimentos que não se transcrevem facilmente por via textual. Opto por apresentá-las sem legenda dado que se integram ao texto com o propósito de completá-lo.

3 As imagens apresentadas neste artigo foram extraídas de uma filmagem do espetáculo *Porumtriz* realizada no SESC Ceilândia em 31 de outubro de 2018. Agradeço a Cícero Fraga, responsável pela gravação realizada junto com a equipe da produtora audiovisual Comova, pela autorização do uso das imagens nesta publicação.

Uma vez descrita, a cena permite conceber diferentes níveis de interpretação. A leitura que apresento se embasa inicialmente na minha própria “experiência de assimilação”. (DEWEY, 2010) Dado que minha observação é orientada pela performance corporal e pelo tema da saúde, desenvolvo uma primeira abordagem do processo criativo enfocando, por um lado, a dimensão somática, por outro, a introdução de frases extraídas de uma benzedura que remetem a um sistema tradicional de cura. Uma categoria é central em *Exufrida: o equilíbrio*. Trata-se também de um eixo condutor presente na tessitura deste texto. Por fim, devido à perspectiva antropológica, os relatos de experiência da artista e da diretora são igualmente centrais e integram o cerne desta narrativa.



PALAVRAS QUE SE IMPRIMEM NO CORPO

Silêncio. Apenas a respiração da artista se faz ouvir. O palco está escurecido, um foco ilumina o tamborete no qual a artista senta para amarrar uma atadura de proteção no pé direito. “Mal de carne aberta, mal de nervo torto”, ela pronuncia em voz alta, “nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado”, “esse mal vai ser curado”. “Mal de carne aberta, mal de nervo torto”. “Pé torcido” e o pé direito repousa no chão enquanto o joelho esquerdo é projetado para baixo, a artista ainda sentada, pronunciando frases que o corpo reproduz em movimento. “Joelho quebrado, coluna desconjuntada”, “esse mal vai ser curado” diz ela fixando o olhar no pé direito suspenso, com a atadura exposta.

Em uma inversão, equilibrando-se sobre as mãos em cima do tamborete, a fala prossegue ritmada: “mal de carne aberta, mal de nervo torto; nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado; esse mal vai ser curado” e o corpo se impulsiona em um salto para o centro da cena. Com as mãos tocando as partes do corpo mencionadas na fala iniciam-se duas sequências de movimentos em que os gestos acompanham as frases contínuas e cíclicas. Até que o movimento cessa. Estática,

olhos cerrados: “mal de carne aberta, mal de nervo torto”; “nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado”. Respiro. Num sussurro, “esse mal vai ser curado”.

As frases retomam com o volume de voz anterior enquanto o corpo reage e se move reproduzindo o enunciado da fala. “Calcanhar torcido” e a perna direita se projeta oblíqua para cima. “Calcanhar quebrado”, a perna esquerda se impulsiona para trás antes de o pé cravar o solo com um baque sonoro. “Calcanhar desconjuntado” e os dois pés já estão nos ares, projetados por uma ponte, mãos em apoio no chão, torso flexionado, o pé esquerdo estabelecendo o terceiro ponto de equilíbrio enquanto a perna direita segue em altura. As sequências são rápidas, o corpo da artista já é outro, contorcido, o rosto rente ao solo, a mão direita tocando o calcanhar esquerdo, a mão esquerda tocando o calcanhar direito.

“Mal de carne aberta, mal de nervo torto”. “Nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado”. Uma voz gravada se intercala, quase surda “esse mal vai ser curado”. Ela não suplanta a voz da artista, mas se sobrepõe gerando um efeito de polifonia. À medida em que a sequência coreográfica se adensa reforçando a fisicalidade dos movimentos, a voz da artista se altera, por vezes se entrecorta, embora repita continuamente as mesmas frases com algumas poucas variações. Uma melodia suave ornada de uma sonoridade gutural também se inscreve na cena junto à gravação. Ela adiciona um novo elemento à sonoplastia, já musical.

Mal de carne aberta

[Voz off: Esse mal vai ser curado]

Mal de nervo torto

Punho torcido, punho quebrado

[Voz off: Mal de carne aberta, Mal de nervo torto]

Punho desconjuntado

[Voz off: Joelho quebrado, joelho desconjuntado]

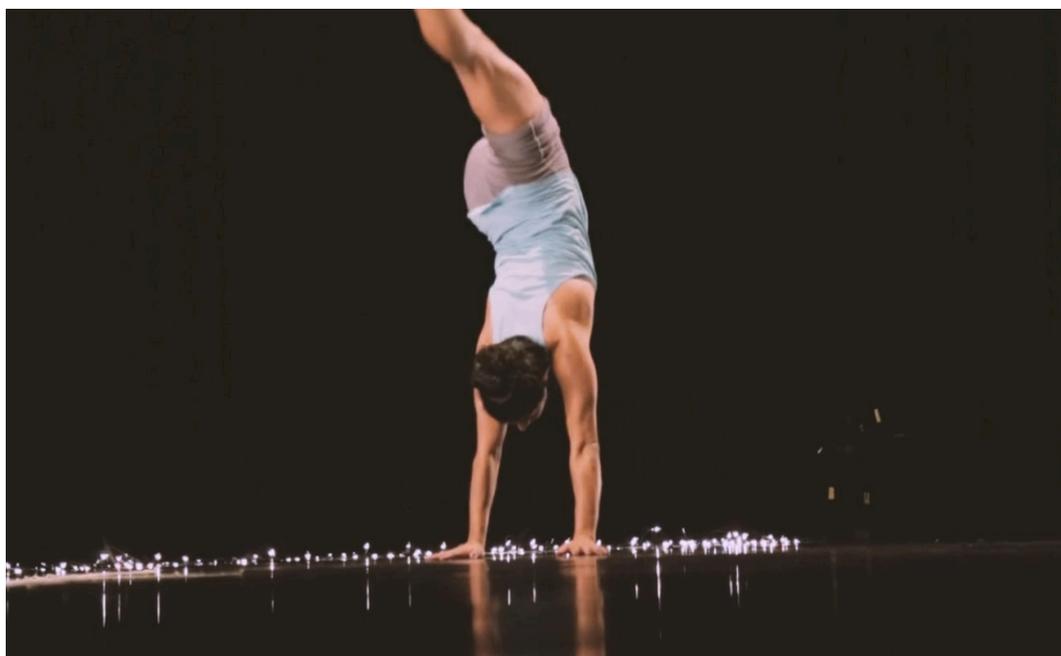
Mal de carne aberta, mal de nervo torto

Joelho torcido, joelho quebrado

[Voz off: Esse mal vai ser curado]

Esse mal vai ser curado

Em equilíbrio sobre as mãos, a artista se desloca pelo palco girando em rotação sobre o próprio corpo. Pousa os pés no chão e agrupa o corpo para três movimentos de salto rente ao solo, avançando à frente. Uma nova ponte. Respiro. Novo equilíbrio sobre as mãos, agora com propulsão lateral do corpo de modo a ocupar o espaço desenhando um círculo. O movimento se repete até a exaustão. À medida em que os movimentos se tornam mais físicos, a música se sobrepõe à fala. O corpo dança, se projeta ao solo em acrobacia, salta. Há uma força contida, que se expande em algumas figuras de acrobacia com técnica precisa, que se infiltra em gestos bruscos. Uma das últimas palavras pronunciadas: “equilíbrio”. Corpo invertido, pés no alto. “Torcido. Curado. Torcido”.







© Exufrida

Imagens obtidas pela autora através de registro em vídeo do espetáculo realizado por Cícero Fraga.

REPERTÓRIO SOMÁTICO

As “técnicas do corpo” podem ser entendidas, conforme a concepção clássica de Marcel Mauss (1934), enquanto formas pelas quais cada pessoa de uma determinada cultura sabe tradicionalmente “utilizar seu corpo”. São, portanto, saberes que se sedimentam no corpo. Essas técnicas se automatizam à medida em que

mecanismos de ação se tornam inconscientes e não precisam ser racionalizados para serem executados. Daí a importância do treinamento pautado na repetição para atletas ou artistas cênicos: além do condicionamento físico, é necessário que os movimentos executados sejam corporalmente assimilados. Isso ocorre por via da reprodução de gestos e de sequências de movimentos, o que permite a estas ações se integrarem à memória somática do atleta ou do artista. É o processo de “corporeidade” (*embodiment*) analisado pelo antropólogo Thomas Csordas (1994) apoiando-se em uma perspectiva fenomenológica centrada na dimensão da experiência. O conjunto de técnicas e habilidades aprendidas, memorizadas e automatizadas por um artista constitui o que poderíamos nomear seu repertório somático. Nele, situam-se os conhecimentos incorporados que servem de referência para a atuação cênica e no qual os artistas encontram as bases para elaborar novas performances.

De fato, a qualidade de reproduzir ações é imprescindível para a vida social. Ela também é o cerne da performance enquanto “comportamento restaurado”, tal como o analisou o dramaturgo Richard Schechner (1985). Restaurar uma ação implica, por um lado, rememorar a forma de produzi-la, e, por outro, ter a capacidade de executá-la. Esta reprodução diz respeito a um ato preciso e não ao seu significado, que é variável conforme o contexto e modela-se em dependência das interações sociais. No âmbito do teatro, esta diferenciação entre ações e seus significados foi elaborada pelo ator e pesquisador Luís Otávio Burnier ao tratar da questão da técnica e da representação. Conforme ele, “codificar uma ação física significa desenhá-la no tempo e no espaço”. “A alteração de um detalhe pode refletir no seu sentido e significado, não sendo mais, portanto, a mesma ação”. (BURNIER, 2009, p. 170) Também em diálogo com a categoria de “comportamento restaurado”, ele explicita que o conjunto de “estruturas técnicas codificadas e sistematizadas” é dotado de novos significados pelo artista em cada processo criativo:

Os caminhos para a composição de uma obra cênica a partir de estruturas técnicas codificadas e sistematizadas da arte de ator são muito específicos. O fato de se ter um conjunto considerável de ações delineadas e memorizadas permite a mistura, o corte, enfim, um trabalho de verdadeira composição, como se tivéssemos em mãos pedaços inteiros, fragmentos, e com este

material começássemos a compor o mosaico que formará a obra.
(BURNIER, 2009, p. 171)

No caso de *Exufrida*, o processo de composição cênica deriva de uma pesquisa partilhada entre a artista, Beatrice Martins, e a diretora de dramaturgia, Raquel Karro. Juntas, elas se empenharam em desenvolver possibilidades de expressão corpórea e cênica. Este processo se estruturou a partir de um diálogo pautado em estímulos trazidos pela diretora, aos quais a artista respondia em ações e movimentos, como relata:

A vontade de criar existia daí a gente foi experimentando a partir desses estímulos da Raquel. Tipo: ‘vai, se movimenta agora e faz suas acrobacias segurando seu punho’. Então o que eu vou fazer, como eu vou experimentar, como eu vou fazer cambalhota, fazer estrelinha sem tirar a mão do meu punho? Tem muito disso na coreografia. A partir daí eu fui acrescentando, fui colocando cambalhotas, as vontades de virar. (Entrevista com Beatrice Martins, novembro de 2020)

Essa composição da cena implica um primeiro ímpeto compartilhado: “a vontade de criar”. Isto é possível quando duas pessoas se reúnem para partilhar experiências e conhecimentos em etapas de trabalho ancoradas no intercâmbio. Aqui, a diretora disponibiliza seu olhar, senso estético e crítico através de estímulos e considerações. A artista oferece sua reflexão, sua destreza e suas habilidades técnicas, sem as quais a acrobacia não se produz. O resultado é uma coreografia acrobática marcada pela técnica e pela pluralidade expressiva, que permite ao espectador conceber diferentes planos de interpretação. Em cena, transparecem elementos próprios da ginástica, do circo e da dança. São universos que integram a experiência da artista e se expressam através da sua atuação, que fusiona diferentes fontes de referência. Daí a relevância da questão do repertório somático: a partir da observação das técnicas e da expressividade corporal, será possível discernir as matrizes que estruturam os movimentos apresentados?

Em se tratando de Beatrice Martins a resposta para essa pergunta é complexa porque na sua própria percepção “há uma grande mistura”, como ela diz. Ocorre

que sua trajetória é marcada por uma formação e por uma prática rigorosas enquanto ginasta durante cerca de dez anos e por uma experiência de quase duas décadas como artista de circo. Tendo iniciado a ginástica aos cinco anos, ela representou o Brasil em competições internacionais integrando a seleção brasileira antes de tornar-se artista. Esta experiência corporificada é a base de sua movimentação espacial e das técnicas que integram sua expressão corporal também em cena. “Minha matriz é ginasta, nasci dentro de um ginásio praticamente”, relata antes de completar, “vem muito da ginástica porque foi lá que eu aprendi a fazer cambalhota, parada de mão, estrelinha, ponte para trás, ponte para frente. E aí é a raiz de toda a movimentação”. (Entrevista, novembro de 2020).

Embora dotada de técnicas codificadas bastante precisas, a movimentação em *Exufrida* é livre. E isso delimita inclusive a identidade reivindicada pela artista, que não se reconhece mais enquanto ginasta. Afinal, “tem essa raiz da ginástica, depois tem uma desconstrução que o circo e a dança me trouxeram”, conclui em seu relato. A liberdade expressiva que a arte proporciona é uma das potências da cena. Há um corpo habitado por memórias e técnicas que se contorcione, dança, cresce em equilíbrio invertido, pés ao alto, mãos espalmadas no chão assegurando o apoio antes da queda que permitirá ao corpo restabelecer outro estado de equilíbrio. Há também uma fala contínua inspirada de versos que integram o repertório das benzeduras próprio da cultura popular brasileira. Essa talvez seja a principal particularidade de *Exufrida*. Através da fala, agrega-se à cena um aspecto significativo do mundo contemporâneo: a crescente valorização de sistemas tradicionais de cura. Esse aspecto expande os sentidos e significados que a cena é capaz de comunicar ao espectador.



ENREDO E COMPOSIÇÃO

A cultura popular brasileira é dotada de um vasto conjunto de conhecimentos e práticas associados à cura. Nele, situa-se a benzedura que se vincula tanto a uma esfera de crença quanto a saberes tradicionais referentes aos usos de plantas

medicinais. Ocorre que uma benzedura específica, destinada a tratar males como torções, fraturas ou luxações, foi assimilada à composição de *Exufrida*. O rito de cura é constituído por etapas que integram rezas, o enunciado de frases precisas e a costura em um pano com agulha e linha. Durante o rito, a pessoa que realiza a benzedura pode perguntar: “o que eu coso?”. Ela própria indicará a resposta, a ser repetida por quem está recebendo a ação: “Nervo rendido, carne quebrada, osso desconjuntado”.⁴ Uma variação: “O que sofre?”. “Carne quebrada, osso rendido, nervo torto, junta desconjuntada”.⁵ Há de fato numerosas versões do enunciado, que se reinventa localmente por via da transmissão oral.⁶

Durante o processo criativo de *Porumtriz*, o primeiro contato de Raquel Karro e de Beatrice Martins com esta benzedura ocorreu em uma etapa de trabalho no Rio de Janeiro, onde haviam organizado uma residência artística com o intuito de aprofundar a pesquisa cênica para o espetáculo. Neste contexto, uma das participantes, Julia Lima, apresentou uma ação com trechos da benzedura. “A gente sentiu a potência de ver a benzedura e movimentar”, detalha Beatrice Martins, informando que logo tiveram o ímpeto de agregar a fala ao espetáculo. De fato, esta dinâmica integrava a proposta inicial das residências, como salienta a diretora:

A chamada desde o começo era muito clara: três encontros semanais para a produção de material dentro dos processos criativos que eu vou apresentar e que Beatrice também vai trazer e para a criação de um espetáculo. [...] Por sorte teve pessoas muito bacanas que vieram e que trouxeram muitas (contribuições)... a reza, por exemplo, do *Exufrida*. Acho que era uma composição que tivesse um elemento, um acessório, uma memória de infância... era uma reza que a avó dela tinha ensinado para ela e aí ela usava numa composição. (Entrevista com Raquel Karro, março de 2021).

A assimilação das falas da benzedura ao espetáculo se fez por via de um exercício de “colagem”, explica Raquel Karro, “de ouvir uma coisa que faz sentido em algum lugar que você não identifica bem e que você joga em outra cena que existe”. Esta forma de estruturar o processo de composição se inspirava dos *Viewpoints* desenvolvidos por Tina Landau e Anne Bogart (2005). “É um método de improvisação, de lidar com os elementos do tempo e do espaço”, ela define.

4 Extrato do documentário *As benzedoras de Minas* realizado em 2007 sob a direção de Andre Tonacci com apoio do Etnodoc (edital de apoio à produção de documentários etnográficos sobre o patrimônio cultural imaterial) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=88VSnLEptVw>.

5 Falas extraídas do programa “Benzedoras” realizado pela rede televisiva Canal Futura, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yK1oBGE7msA>.

6 Todas as referências encontradas, porém, indicaram a presença da agulha, da linha e do pano para a prática desta benzedura. Esta imagem é marcada de simbolismo posto que há de se reagrupar o

Daí a relevância dos encontros de trabalho coletivo, que permitiam a emergência de conteúdos criativos e o compartilhamento de experiências. Deste modo, o espetáculo *Porumtriz* beneficiou da colaboração de artistas provenientes de diferentes contextos que expressaram, através de composições individuais ou coletivas, memórias, ferramentas e artifícios cênicos.

Em *Exufrida*, a pesquisa corporal e coreográfica antecedeu a introdução da fala, que foi acrescida após diferentes experimentos. Ao longo deste processo, o enunciado da benzedura foi adaptado à dramaturgia fazendo referência à experiência da artista, um dos motivos pelos quais ele não corresponde precisamente ao repertório da cultura popular. Ademais, o fato de a movimentação cênica não ter sido criada incorporando inicialmente as frases justifica a dissonância entre a presença de uma benzedura na cena e sua nomenclatura, que derivou de outra etapa de trabalho:

Numa dessas pesquisas ela (Raquel) falou para eu ir lá no Saara (área comercial do centro do Rio de Janeiro) comprar um monte de coisas, um monte de adereços para levar para a sala de ensaio, para parecer que seria um camarim, que eu me vestiria... saia, colar, brinco, coisa na cabeça... Enfim, comecei a me vestir de tudo isso e aí fiz a coreografia. Na coreografia, ela me viu Exu fazendo aquela movimentação, me viu Exu ali! E eu me vi Frida com aqueles adereços todos no corpo. Então Frida ficou bastante em mim. E Exu, esse nome que a Raquel deu quando a gente estava lá. *Exufrida*. (Entrevista com Beatrice Martins, novembro de 2020).

Assim, o intitulado *Exufrida* resulta de uma concepção atrelada ao movimento, à estética e à expressão corporal presentes na cena e àquilo que representaram, em um momento preciso, tanto para a artista como para a diretora. A nomenclatura revelou-se inclusive estruturante para algumas das opções de composição subsequentes:

Tem uma coisa clara ali da superação da Frida Kahlo, que é uma referência para a gente em relação a toda a questão com o pé (de Beatrice): que arte sai daquilo, que arte sai da dor, que arte sai da

superação da dor. E o Exu, para mim, tinha muito a ver com a perda do controle de si no sentido de entrar numa outra esfera, numa outra vibração. (Entrevista com Raquel Karro, março de 2021).

Enquanto uma das referências remete à dimensão de superação contida na cena, que retrata a recuperação após o acidente de trânsito, a outra se embasa em uma percepção derivada do senso comum dado que nem a diretora nem a artista têm familiaridade com o universo cultural de matriz afro-brasileira. Dessa forma, o nome *Exufrida* traduz sobretudo a intensidade da cena, cujo propósito consistia em confrontar a artista a um limite de exaustão. Esse conjunto de elementos, associado ao modo como a fala e a expressão corporal se conjugaram na coreografia, lhe atribuíram uma posição de destaque no âmbito do espetáculo.



UM ATO CÊNICO DE CURA

Exufrida é a penúltima das seis cenas que constituem *Porumtriz*. Durante um primeiro momento de prólogo, a artista comunica com a plateia informando sua trajetória enquanto ginasta e demonstra, no solo, a sequência de movimentos que realizava no aparelho trave enquanto competia. O mote é justamente delinear seu percurso, desde a prática enquanto ginasta até sua reconversão profissional tornando-se artista de circo. O acidente que transformou sua trajetória de vida é o elemento estruturante da narrativa. Ele é detalhado na primeira cena ao longo de um número de trapézio em que se apresenta, inclusive, uma leitura do laudo médico emitido na época.

Essa dimensão pessoal permite interpretar *Porumtriz* como uma autobiografia cênica ou então como um “depoimento”, segundo a definição de Beatrice Martins. Através desse formato, o espetáculo ocasiona à artista a possibilidade de ultrapassar um episódio traumático. Para o espectador, trata-se de uma experiência estética que estimula diferentes percepções por via da narrativa, da expressão

física, da iluminação e da sonoridade. Na composição dramatúrgica, *Exufrida* destaca-se por diferentes motivos. É a única cena, além do prólogo, em que não se utiliza o trapézio. Mediante a acrobacia de solo, retoma-se a origem ginasta da artista o que permite restabelecer um vínculo com o início da narrativa. Por fim, a cena representa propriamente o processo de recuperação e de cura após o acidente:

É um ato de resiliência, de desejo de cura. Cura de algo preciso: no caso do espetáculo, é a cura do meu pé, dessa história que é contada. Mas, ao mesmo tempo, quando apresento ele sozinho ele traz a cura de vários machucados físicos, emocionais, energéticos. A cura dos pequenos machucados cotidianos ou de um machucado muito grave que foi como eu passei no hospital. (Entrevista com Beatrice Martins, novembro de 2020).

O ato cênico é reforçado pela presença das frases extraídas da benzedura, que se integram ao corpo em movimento e constituem um único fluxo de informação visual e sonora. Pronunciada repetidamente, a fala instaura uma dimensão ritual e tem, portanto, uma “eficácia simbólica”. (LÉVI-STRAUSS, 1996) A repetição é uma das marcas do enunciado em cena, que tem um caráter cíclico. Como na estrutura de ritos sociais (MAUSS; HUBERT, 2005; RABELO, 1994), há um tempo delimitado para diferentes etapas de ação: um início, um meio e um fim. “Mal de carne aberta, mal de nervo torto” introduzem; “nervo torcido, osso quebrado, osso desconjuntado” ou outra variante são intermédios; “esse mal vai ser curado” conclui, é a finalidade da ação. Há uma evocação de um mal, um detalhamento da dor a ser tratada e uma assertiva: o mal será curado. Existe, desse modo, um potencial de cura expresso na fala que se maximiza através da repetição.

No entanto, a introdução de elementos sonoros e o acréscimo de uma voz pela via eletrônica da gravação desconstroem e estetizam a dimensão ritual. Afinal, trata-se de uma representação que somente remete o espectador ao rito. No caso de uma prática no contexto do sistema tradicional de cura evocado, a eficácia da ação depende da atuação da pessoa que executa a benzedura em interação com quem a recebe. Nesse dispositivo, a benzedeira posiciona-se como mediadora

entre uma instância de ordem cosmológica (fonte da cura) e a demanda empírica de um indivíduo (o nervo torcido, o osso quebrado). No caso do espetáculo, a artista está só em cena. Ao pronunciar as frases movendo o corpo em acrobacia, ela interpreta o dispositivo da prática de cura popular e o transforma em outro, de caráter teatral e estético. A composição cênica não extrai a eficácia simbólica das frases, mas a reinventa acrescentando elementos que se comunicam também corporalmente.

De fato, a composição coreográfica se pauta em um jogo mimético em que as palavras se imprimem no corpo: os movimentos enfatizam as partes mencionadas (pé, calcanhar, punho) e as figuras acrobáticas desestabilizam o eixo de equilíbrio. A técnica e a força física impressa nos movimentos se sobrepõem à fala. Ao mesmo tempo, a repetição também neutraliza, para o espectador, o conteúdo dos versos. Assim, antes de ser o objeto de uma escuta atenta, a fala integra a cena atribuindo um ritmo à dinâmica motora da artista. Mesmo se o conteúdo de cada frase pronunciada está presente e pode ser assimilado, os versos se tornam uma forma de sonoridade que será, ao fim, substituída por música. Contudo, sem a fala ou alguma fonte de expressão simbólica, o corpo em movimento não seria capaz de comunicar a cura. Isso justifica a centralidade dos versos, que fazem de *Exufrida* um ato de encenação da arte de curar através de palavras, ações e gestos.



A DESTREZA NO MANEJO DO DESEQUILÍBRIO

A etimologia latina da palavra “equilíbrio”, *aequilibrium*, compõe-se de *aequus* “igual” e *libra* “balanço”.⁷ “Exatidão de balanços” significa a capacidade de encontrar um ponto de estabilidade entre massas de igual peso, como quando se utiliza uma balança com dois suportes suspensos sobre os quais repousam elementos em equilíbrio. No corpo humano, o eixo de referência para o equilíbrio está associado ao centro de gravidade, que varia em uma situação estática ou

que foi rompido, torcido, desconjuntado.

7 Ver Dicionário francês CNRTL no site: www.cnrtl.fr/etymologie/equilibre.

em movimento. À medida em que se executa alguma postura, como na acrobacia, o centro de gravidade se altera de modo que é necessário adaptar os apoios de sustentação para preservar o equilíbrio. (ALLARD et al., 2011; LEMOS; TEIXEIRA; MOTA, 2009)

A variável “equilíbrio” apresenta-se em diferentes dimensões no mundo físico. Todo organismo vivo implica alguma forma de movimento e, portanto, a necessidade de compensar desequilíbrios. No caso do ser humano, esse aspecto é nitidamente observável através do movimento corporal. Ele é igualmente presente mas menos visível no âmbito interno do corpo (órgãos, tecidos, células), cuja observação se inscreve no domínio das ciências da saúde. De fato, o equilíbrio é central para o funcionamento integral do metabolismo humano e dele dependem os estados que se categorizam como “saúde” ou “doença”. Em reação a este último, o organismo busca rapidamente sanar as causas que desestabilizam o bem-estar de modo que o ato de cura pode ser ele próprio qualificado por via da noção de “equilíbrio”.

Essa problemática é central diante da análise apresentada neste artigo pelo fato de *Exufrida* se configurar como um ato cênico em que se representa a cura. Este “desejo de cura” é enunciado por Beatrice Martins ao expor a intenção do espetáculo. Trata-se “da cura do meu pé”, “essa história que é contada”, explicou, mas também de “machucados físicos, emocionais, energéticos”. Existe, portanto, um duplo campo de ação em cena: por um lado, uma ação de cura dirigida à própria artista, por outro, orientada para cada espectador, cuja recepção é variável e subjetiva. Ademais, o tema do equilíbrio é presente em cena também pela movimentação física, dado que a artista comunica com a plateia através da acrobacia. Ela a define como uma “dança entre equilíbrio e desequilíbrio”, metáfora que poderia igualmente ser empregada para refletir sobre a saúde e a cura.

Talvez esse seja um dos motivos pelos quais a artista opte por definir *Exufrida* como uma “dança acrobática”,⁸ mesmo se seu repertório somático é essencialmente ancorado na ginástica. Em comparação com as demais disciplinas do circo, a acrobacia tem a particularidade de ser uma modalidade plural que compõe tanto o universo artístico e esportivo como cultural de alguns países

8 Em fevereiro de 2019, o videasta Cícero Fraga e Beatrice Martins realizaram uma adaptação de *Exufrida* a um formato de vídeo-dança. Esta versão integrou a programação de diferentes festivais apresentando uma releitura da cena original que compõe o espetáculo *Porumtriz*.

(como é o caso do Brasil onde a capoeira, por exemplo, é uma prática expressiva marcadamente acrobática). A presença de transversalidade entre modalidades esportivas e o mundo do circo é um dado histórico. (LÉOTARD, 2010; LOPES, 2019) Já a porosidade entre o universo da dança e do circo do modo como foi elaborada no espetáculo é uma característica mais recente que integra o gênero artístico frequentemente nomeado em diferentes países “circo contemporâneo”. (WALLON, 2002) De fato, pela sua composição, *Exufrida* situa-se propriamente no campo de criação do circo contemporâneo brasileiro, no qual se inclui *Porumtriz* bem como os demais espetáculos do coletivo Instrumento de Ver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo em acrobacia relembra que manter-se em equilíbrio equivale a manejar e controlar desequilíbrios. A maleabilidade, ritmada em *Exufrida* pela métrica das falas, destaca que a qualidade de flexibilidade, logo, também de resiliência está antes sedimentada no corpo do que nos discursos. Assim, o ato performativo embasado em um repertório acrobático reforça a importância de se atentar para a corporeidade. Ele indica, ademais, que o corpo é o suporte sensorial através do qual se constitui a experiência individual bem como a interação em sociedade e para com o mundo.

Em momentos de crise da envergadura desta que se alastrou internacionalmente desde 2020 em razão da pandemia de covid-19, é sobretudo por via da dimensão física e psíquica que os desequilíbrios humanos se expressam. Nos sistemas de cura tradicionais ou institucionalizados, são estas duas esferas que se costuma tratar. Se um ato cênico não tem a vocação de curar, ele possibilita um momento de suspensão da realidade cotidiana em que é possível acessar sentidos, percepções e conteúdos diversos. Em *Exufrida*, se acessa uma representação da cura. Também do cuidado, noção correlata que convida à auto-regulação. Afinal, “esse mal vai ser curado”.

REFERÊNCIAS

- ALLARD, P.; BLANCHI, J. P.; DALLEAU, G. et al. (org.). *Analyse du mouvement humain par la biomécanique*. Québec: Fides, 2011.
- BOGART, A.; LANDAU, T. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- CSORDAS, T. *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- DEWEY, J. *L'art comme expérience*. Paris: Gallimard, 2010.
- GEERTZ, C. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LEMOS L. F. C.; TEIXEIRA, C. S.; MOTA, C. B. Uma revisão sobre centro de gravidade e equilíbrio corporal. *Revista brasileira ciência e movimento*, São Caetano do Sul, v. 17, n. 4, p. 83-90, 2009.
- LÉOTARD, J. *Pirouettes et collants blancs: mémoires de Jules Léotard, le premier des trapézistes (1860)*. Paris: Éditions Mercure de France, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- LOPES, D. C. *Os circenses e seus saberes sobre o corpo, suas artes e sua educação: encontros e desencontros históricos entre circo e ginástica*. 2019. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MAUSS, M. Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, [Paris], v. 32, n. 3/4, p. 1-23, 1934.
- MAUSS, M.; HUBERT, H. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RABELO, M. C. Religião, ritual e cura. In: MINAYO, M. C. S.; ALVES, P. C. (org.). *Saúde e doença: um olhar antropológico*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994. p. 47-56.
- SCHECHNER, R. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 1985.
- SPINELLI, C. *Circuits d'un art itinérant: festivals de cirque et échanges artistiques entre la France et le Brésil*. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia) - École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2015.
- SPINELLI, C. La fabrique du comique: le rire comme outil de communication dans le cadre de performances artistiques. *Ethnologies*, [Québec], v. 41, n. 2, p. 113-127, 2019.
- WALLON, E. (org.) *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud, 2002.

SPINELLI, CÉLINE: doutora em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e pela Universidade de São Paulo. Foi professora e pesquisadora temporariamente vinculada à Universidade Federal de Pernambuco. ealiza pesquisa de pós-doutorado em Montréal (Canadá) junto ao IRSST, LABRRI - Université de Montréal..