

4 Três ensaios

4.1 O corpo em suspensão⁴³

A alguns metros de altura uma menina loira está suspensa, de cabeça para baixo, presa apenas por suas pernas dobradas sobre uma estrutura retangular.⁴⁴ Ferros horizontais seguram seus joelhos e pés. Seus braços estão pendurados e parecem enormes. Suas costas são largas e a musculatura do ombro, forte. Temos a impressão de que se não o fosse, os braços se desatarraxariam devido ao peso que estão carregando. Os ombros são fortes, mas também hiper-articulados. Têm uma mobilidade extra-ordinária.

Ela segura outra menina, menor do que ela, pelas mãos; e os braços das duas, juntos, parecem dois braços enormes, elásticos, colados no meio. Nesse encontro um grande corpo extra-ordinário é criado. Um corpo que não é definitivo. Mas instável. Móvel. Quando existe, existe inteiramente e intensamente; mas não se passa muito tempo e ele logo se desfaz, se divide novamente em duas partes autônomas, cada uma com sua função.

A portô da dupla – a parte mais forte desse grande corpo – está sempre atenta e pronta para agir. Ela é calma e sagaz. Observa a volante realizar uma seqüência de reviravoltas e espera o momento certo para pegá-la, sabendo que a vida desta está em suas mãos. Suas costas, os ombros, braços e mãos são extremamente fortes, mas seguram os braços da volante sem precisar usar nem metade de sua força; embora sua musculatura esteja preparada para suportar muito peso, seu corpo é inteligente: só convoca sua força física quando necessário. A precisão dos gestos faz com que o encontro com a volante seja eficiente. Ele funciona a partir de um tempo comum a ambas que requer mais sensibilidade do

⁴³ *Polinde* está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JcikK3KgH9E&feature=related>

⁴⁴ A estrutura retangular que se assemelha a um trapézio, mas tem uma base mais larga e mais pesada, é chamada no circo de “quadrante”. Nele, um portô - geralmente o acrobata mais forte, e com uma estrutura física maior - serve de base móvel para que o volante, aproveitando a energia de um movimento pendular que aquele realiza com os quadris, ombros e braços, realize uma série de figuras segurando-se e desprendendo-se de suas mãos.

que força bruta para ser encontrado. A volante é ágil e precisa nos movimentos que realiza - parece ter tempo para aproveitar os vôos breves. As duas esticam o tempo, e se fazem contemporâneas uma da outra no gesto arriscado que as une e as separa.

Suas quatro mãos são muito brancas e estão cobertas por um pó que as embranquece ainda mais, fazendo com que pareçam encantadas de tão alvas. Mãos de sonho. Que não existem. No entanto são elas que possibilitam a existência desse grande corpo extra-ordinário. Normalmente o magnésio, assim como o breu, é utilizado nos números de circo para evitar que o suor deixe os corpos escorregadios. Mas em *Polinde* ele é utilizado como mais um elemento cênico portador de significado: o pó mágico que permite às duas acrobatas, Pauline Hachette e Linde Hartman, permanecerem juntas. Elas usam e abusam deste pó de *pirlimpimpim* durante a cena aérea que dura cerca de sete minutos.

Pauline é francesa, Linda é holandesa; ambas foram formadas por um professor bielorrusso na *Escola Superior de Artes do Circo de Bruxelas*⁴⁵ – conhecida, atualmente, por ser uma das melhores escolas de circo do mundo. Elas encarnam a multiplicidade das artes do circo hoje. *Polinde* é um número teatral embora não recorra a um texto escrito para pautar sua dramaturgia: ele utiliza os corpos das acrobatas, o pó de magnésio, a música, a luz, o figurino e o próprio quadrante para criar uma atmosfera ao mesmo tempo poética que convida o risco e o risco para a cena.

Nesta atmosfera teatral as duas acrobatas brincam de criar um corpo em suspensão. Parecem bonecas sonhadas e sonhadoras - personagens que fazem parte uma realidade lúdica e perigosa que requer um engajamento total das duas. Afinal, se perdem o instante preciso, se suas mãos se desencontram, elas podem se machucar gravemente. Mas quando estão no mesmo tempo, quando se fazem contemporâneas uma da outra, conseguem formar este grande corpo partilhado. Para isso, confiam uma na outra. E em si próprias. Acima de tudo.

Elas desafiam a gravidade, e encontram na suspensão “um equilíbrio instável entre duas figuras irremediavelmente opostas”⁴⁶ - talvez seja isso que as define como circenses. Uma está fixa, a outra voa. Uma se lança, a outra a acolhe e modifica a sua rota, interferindo nela. Elas se ligam, desligam e religam no ritmo

⁴⁵ <http://www.esac.be/>

⁴⁶ ARVERS, Fabienne. “Le corps circassien. Le saut de l’ange”. Disponível em: <http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=205708>

pendular de seus corpos. Infinitamente. Riscam o ar neste empreendimento arriscado. Como bonecas, como anjos, e como mulheres de carne e osso. Fabianne Arvers chama de “salto do anjo” esse vôo que os circenses dão em direção ao vazio. Mas elas, ao mesmo tempo em que nos revelam esta dimensão mágica ou angelical da proeza, nos mostram também a realidade das coisas - pois corpos musculosos confessam que são sobrecarregados, sacrificados pelo treinamento diário.

Philippe Goudard, no ensaio “Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado” (Goudard In Wallon, 2009, p.25) afirma que a prática circo faz mal para o corpo, pois os circenses sofrem no dia a dia desgastes muito incomuns para um corpo “normal” e o investimento para atingirem o domínio de certos estados de desequilíbrio e suspensão traz consigo uma série de conseqüências.

Para ele, a realização de uma obra de circo é composta de três etapas, às quais correspondem três diferentes estados corporais. A primeira delas é a da aprendizagem do risco e do “corpo ferramenta” que irá passar por diversas fases durante este processo: a fase da descoberta do desequilíbrio, a fase de sua exploração, a de seu controle e a de seu domínio. A segunda etapa é da criação do espetáculo e do “corpo objeto significante” que irá articular-se com outros corpos e elementos cênicos em busca de sentidos para sua obra. E a terceira etapa é a da exploração do espetáculo e do “corpo explorado” ou “sacrificado” pela rotina de apresentações.

Muitas vezes podemos perceber o cansaço dos artistas circenses após uma longa temporada. No caso de alguns circos, principalmente os que seguem o modelo americano ou chinês, por exemplo - que não tivemos a possibilidade de trabalhar aqui, mas que são conhecidos por exigirem de seus atletas um altíssimo nível técnico - este cansaço é potencializado. Podemos, nestes casos, se não ver, devido à distância que ficamos do palco, ou da arena, pelo menos imaginar como fica um acrobata do *Cirque Du Soleil* fazendo uma turnê de dez apresentações por semana, sem descanso.

Nas três etapas que concernem a realização de uma obra de circo é preciso que o artista circense se aproprie de várias dores. Físicas e emocionais. Porque dói

colocar-se em risco. As curvas⁴⁷ queimam nos tecidos, os pés são esmagados nas chaves de pé,⁴⁸ os calos das mãos se abrem no trapézio, o ombro do paradista dói na parada de mãos, a coluna da contorcionista se cansa de tanto envergar. A *performance* do circense equivale à de um atleta de alto nível e sua saúde é colocada em risco pelos perigos da profissão. Mas, ao mesmo tempo, sua tolerância para dor em geral aumenta com o tempo e ele descobre com frequência que ela não é tão grande quanto parece. O homem aprendeu a reclamar de pequenas coisas, a aumentar o tamanho da dor em função de uma carência, de uma necessidade de chamar atenção, ou por puro desconhecimento do que pode o seu corpo. Quando as mãos doem de segurar a barra de um trapézio, muitas vezes eu, por exemplo, aperto com mais força ainda. Não porque seja masoquista ou cruel – no sentido usual da palavra –, mas por desejar a crueldade do sentido que Artaud dá a ela. Entendo que algumas dores são necessárias para que possamos romper com certas limitações. É sentindo dor nas mãos e decidindo me apropriar dela que posso realizar alguns movimentos no trapézio que não seriam possíveis caso eu desistisse. Depois de apertar a barra de ferro, percebo que geralmente a dor passa, ou pelo menos diminui consideravelmente, e que eu poderia suportar muito mais.

Certo sacrifício não pode ser evitado no circo (seria o mesmo que lixar os chifres de um touro, afirma Goudard, ou reduzir a potência do motor de um carro de corrida para prevenir acidentes). Afinal atenuar o perigo, a instabilidade, seria correr o risco de criar um circo muito bem comportado, adaptado aos bons costumes? Este seria o caso de um corpo que, como sugere o título do texto de Goudard, de sacrificado, passaria a abandonado? Sacrificar-se, em certo sentido, pode ser um movimento em direção à quebra de algumas limitações que lhe foram impostas ao longo dos tempos. Sacrificar um corpo docilizado. Cansar os seus músculos, inflamar as suas articulações, ensiná-lo posturas antinaturais.

⁴⁷ A curva, na linguagem circense, é a parte de trás da articulação do joelho. Quando as pernas são dobradas, ela serve de garra e sustenta todo o corpo do acrobata. “Colocar a curva” quer dizer fazer este movimento no tecido, na lira, na barra ou na corda do trapézio.

⁴⁸ A chave de pé é um truque feito no tecido aéreo no qual o acrobata enrola um pé no tecido e faz um nó que dá apoio para seu corpo. Ele pode pendurar-se com segurança, pois o nó dado em seu pé irá segurar seu peso.

Imagine-se escalando o corpo de alguém, transferindo seu peso para um pé, e depois para ou outro, pisando em suas pernas, ombros, cabeça, e chegando até as mãos que, em cima dos braços esticados, esperam pelos seus pés. Imagine-se de pé ali. Imagine-se saltando em uma cama elástica. As pernas um pouco cansadas, mas a cada vez que seus pés tocam a tela, você voa mais alto. Imagine-se suspenso em um trapézio, de cabeça para baixo, com as curvas na barra de ferro e você se balançando para frente e para trás. O vento nos cabelos arrepiados, o mundo invertido. Agora se imagine pendurado em um tecido a metros de altura segurando-se apenas pelas mãos, vendo do alto as pessoas que parecem menores que de costume. Com os olhos voltados para cima, sem esperar alguma salvação ou redenção que venha de você, elas assiste com medo e fascínio o seu corpo em suspensão.

“Ao desligar-se do chão, comprime-se a força do céu que nos empurra para baixo. Desse esforço resulta a luta salvadora que permite o nascimento de uma coisa outra. O vazio coloca o corpo em risco; a possível interrupção abrupta dessa suspensão, como antinomia, cria um arco elétrico alimentado pela presença do público. Essa graça (tirada do trabalho físico) está, então, diretamente ligada ao trabalho muscular que permite ao “corpo suspenso”, ao seu aparelho (aéreo), a evolução nesse meio. O apoio é restrito a pouca ou nenhuma matéria horizontal, a suspensão se torna sua estatura primeira. As prensões manuais tornam-se equivalentes aos pés quando de pé. No plano vertical, a fricção religa o corpo à matéria. Esta fricção é como um abraço dado ao real. Liberar-se da “gravidade” para desligar-se da matéria, para escolher a relação que se terá com ela. Escolher sua relação com a matéria é escolher uma posição frente ao intangível. Posicionar-se frente ao intangível. O equilíbrio aparece apenas com o apoio, o equilíbrio não existe em suspensão” (Veilleux In Magri e Artigos, 2008, p.138)

As acrobatas de *Polinde* precisam utilizar de força física para suspenderem seus corpos. Usam seus músculos, articulações, ossos, órgãos de maneira totalmente incomum. Se os pés normalmente exercem uma função de apoio, por exemplo, agora são as mãos que o fazem, afinal no ar o “apoio é restrito a pouca ou nenhuma matéria horizontal, a suspensão se torna sua estatura primeira”. Mesmo para apoiar-se, elas precisam utilizar alguma força. Não podem apenas descansar uma sobre a outra, pois o que antes poderia ser apoio, no ar é fricção, força utilizada para atração. Os dedos que precisam travar como garras ao encontrar os braços da outra, as escápulas precisam descer e segurar as costas que se torna uma espécie de tronco firme e ao mesmo tempo maleável, como o de uma árvore que enverga com o vento forte para não se partir ao meio. Suas asas não batem, mas se contraem para que elas voem. Precisam suar, se esforçar para que a suspensão de seus corpos seja possível.

De alguma forma a “sublimidade” do acrobata aéreo, seu caráter de anjo, como o define Fabienne Arvers, é fruto de um intenso engajamento físico. Metafísico. Através da física elevam-se sobre o risco de um vazio. Trabalham, na carne, suas possibilidades de suspensão. Trata-se de uma metafísica da carne ou uma física primeira que opera nas artes circenses e que as leva a ir mais longe numa vertigem que nada pode deter. Neste sentido podemos partilhar da ideia de Philippe Goudard de um corpo sacrificado – mas pelo próprio desejo de elevar-se, de através da física ultrapassar suas leis. Para Gwénola David,

“Do círculo onde o artista desafia a natureza e as leis da gravidade, onde ele afronta a morte (real em caso de queda, simbólica em caso de falha) ele risca o elo com um além, como se o exercício físico desembocasse em um universo metafísico” (David In Wallon, 2009, p.96).

A suspensão no caso dos circenses, assim como no caso de Artaud, não é um vazio infinito, um descompromisso. Ela é na verdade uma ausência criativa, repleta de acontecimentos de ordem corporal. E Para atingir esse vazio, é preciso engajar-se, liberar o corpo, “os órgãos”, segundo Artaud, de um condicionamento que lhe foi imposto. Por isso Artaud afirmava se colocar entre “o belo e o feio, o bom e o mau”. “Eu me faço suspenso”, dizia, “sem inclinação, neutro, preso em busca do equilíbrio das boas e das más solicitações” (Artaud, 2004, p. 125).

O circense luta com as forças da gravidade que atuam sobre os corpos, e se aproveita delas quando lhe servem. Afinal se não fosse a gravidade a volante não

pesaria sobre a portô. O balanço e o risco não seriam possíveis sem suas leis. O combate a gravidade não é sonhado como nos sonhos que sonhamos dormindo; ele é praticado como nos sonhos que sonhamos acordados. Assim, o circense habita o solo e permanece nos sonhos através de uma criação que o leva a retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos. Ele se dedica à suspensão com uma determinação absoluta. Todos os dias se alonga, se estica, trabalha a sua musculatura.. Pescoço, ombros, cotovelos, punhos, articulação por articulação, músculo por músculo, cuida de todas as partes do seu corpo. Presta-lhes homenagem. É freqüente vê-lo nas aulas, nas salas de ensaio, nos camarins, isolado, se mexendo, cumprindo seu pequeno ritual. Parece que antes dos espetáculos, principalmente, ou dos treinamentos que oferecem riscos, sussurra uma espécie de prece carnal em que pede não a um Deus, mas a seu próprio corpo para que fique juntos dele. O universo metafísico do circense não ultrapassa seu corpo. É ele que se modifica sem parar e que se experimenta enquanto infinito. Não espera que ninguém lhe diga o que fazer e sabe que a responsabilidade do que irá lhe acontecer é só dele. Sabe dos riscos de sua prática, e os aceita. Não há Deus para protegê-lo nem condená-lo. Há apenas espaços divinos à sua volta dos quais ele toma posse.

O vazio proposto pela suspensão é um espaço sagrado em que as regras são outras. Nele os circenses se autocriam a partir de um movimento que é, simultaneamente, do corpo, do pensamento e do espírito. Metafísicos de uma desordem natural, eles aceitam os perigos de uma crise completa, entregando-se a experiências por vezes perigosas demais. Sua linguagem ar riscada tem como característica aproximá-los de seus corpos, ao mesmo tempo em que lhes mostra como se desprender deles em um único gesto.

Diferente da maioria dos homens que vive presa à terra por falta de opção, o circense tem a possibilidade de escolher a relação que quer estabelecer com a matéria.

Podemos ver as duas acrobatas de *Polinde* tanto separadas quanto juntas: é quando seus quatro braços se transformam em dois e subitamente o que se entendia como corpo passa a não valer mais. Quatro mãos desaparecem e dão origem a uma massa de dedos colada por uma força de atração. Este corpo polimorfo e instável formado no encontro das duas - corpo de teatro, de dança, de circo - revela uma discordância com um modelo de corpo-unidade.

Pauline Hachette e Linde Hartman criam em *Polinde* um lugar em que seus corpos não se encontram acabados. Em suspensão, elas resistem à fixidez. São sempre contemporâneas de seu fazer. Uma pulsação atmosférica as anima, como um vento forte, e elas se arriscam neste espaço outro - ao mesmo tempo real e sonhado. O ar é infinito e o chão é o limite. E “não há nada de dramático no fato de saber que a vida tem uma duração, que a vida é finita. Disso nasce a beleza das coisas a se fazer e a valorização de cada momento da nossa existência” (Veilleux In Magri e Artigos, 2008, p.138)

A criação de números aéreos para Veilleux é inspirada em um desejo de se inscrever, e inscrever seus intérpretes, em uma continuidade, mesmo que brevemente. Desejo de criar uma estrutura coreográfica na qual os intérpretes poderão conhecer, reconhecer e experimentar ilimitadamente seus corpos e a si próprios. Assim, durante e após o trabalho sobre o número aéreo ser apresentado, o artista pode perceber pouco a pouco o “vazio presente nos interstícios de cada mo(vi)mento conhecido” (Veilleux In Magri e Artigos, 2008, p.138). O reconhecimento desta continuidade sem a interferência do pensamento racional permite ao “pensamento que escorra no movimento e que dê ao número outra qualidade de consciência. A matéria transcende, o número torna-se uma porta aberta ao Infinito” (Veilleux In Magri e Artigos, 2008, p.139). Para Artaud,

“Chamamos corpo tudo que é feito sob o modelo do homem que é corpo./ E que jamais disse ou pôde crer que esse corpo tinha findado, que ele era o próprio fim./ Já não teria ele deixado de viver, / De avançar, /Até onde iria ele / Não na eternidade, mas no tempo ilimitado / E quem teria ousado dizer/ Até onde ele poderia ir?/ Ninguém./ Até hoje ninguém. / O corpo humano não é acabado./ Ele é quem fala/ Quem bate/ Quem anda/ Quem vive ” (Artaud, 2004, p. 1517)⁴⁹

⁴⁹ Tradução inédita de Ana Kiffer.

De que se trata então este infinito, este estado ilimitado do corpo? Seria possível uma metafísica nesta suspensão arriscada? Só se fosse uma metafísica em atividade, como desejava Artaud no Teatro da Crueldade, uma metafísica da carne, através da carne. A necessidade de esforço físico para que o número de circo possa ser feito faz com que o circense sinta que ele próprio está se arriscando em função da sua necessidade de se elevar, de levar seu corpo ao infinito. No caso de um acrobata aéreo, por exemplo, mais que um acrobata de solo, a parte superior do corpo - braços, costas, ombros, abdômen - precisa fazer muita força para sustentar esta suspensão. As mãos doem, os antebraços empedram, mas ele continua.

A suspensão abre uma lacuna que não é necessariamente positivada, preenchida. Ela sustenta o não-lugar como uma possibilidade de existência. Mas este vazio com o qual o circense trabalha não é o nada. É antes uma virtualidade que contém em si possibilidades ilimitadas de se fazer-corpo. E é infinitamente breve. As interferências da ausência e da falta aparecem sob a forma do abismo proposto pelo risco. Esteja suspenso por cordas, por um tecido, um trapézio, por correntes, ou pela mão de um parceiro ou parceira, como é o caso em *Polinde*, o circense experimenta na pele uma realidade em que não tem os tradicionais pontos de apoio em que se segurar. As referências são outras, os apoios restritos. Mas é justamente neste espaço liso que ele se refaz; neste não-lugar que não se esgota e não se conclui.

4.2 **O corpo que não é um só**

O picadeiro é um círculo branco pintado no chão. Em sua beira, os dois. Um deles é loiro, alto e forte, tem mãos e pés grandes. Suas costas são largas de tanto carregar peso. O outro é moreno, magro e um pouco mais baixo. Estou bem à sua frente, mas ele não me vê. Parece estar com os olhos virados pra dentro. Concentrado. Eles não têm nem trinta anos de idade, mas alguma coisa, ao mesmo tempo em que dá juventude a seus músculos, faz com que eles pareçam mais velhos do que realmente são. Dois meninos maduros. Dois circenses.

Achei que não fosse ter muito tempo para observá-los assim, com os corpos ainda frios, aparentemente relaxados, antes de o espetáculo começar. Ainda mais se tratando de um espetáculo de circo, que exige que seus artistas estejam preparados para situações de risco. O que eu não sabia é que ele já havia começado, pois neste mesmo estado, de aparente relaxamento e despreparo, eles entram no círculo branco, as luzes abaixam, e o mais alto, provavelmente o portô da dupla, se deita para que o volante o massageie. Braços, costas, pernas. Este pula sobre aquelas coxas grandes e grossas como se estivesse fazendo seu porto se lembrar do peso que irá segurar. Terminada a massagem, é a vez de o volante se aquecer. Dançando, rolando, se esfregando no chão, ficando de cabeça para baixo algumas vezes, fazendo flexões de braço. Ele ganha mais agilidade a cada movimento, mais firmeza; enquanto o portô fica mais relaxado e espalhado no chão.

A ausência de preparação é uma das principais características dos dois acrobatas durante o espetáculo *Appris par Corps*⁵⁰ e uma tendência do circo contemporâneo de maneira geral. Eles não precisam se preparar para entrar em cena, nem para realizar movimentos arriscados, como é muito comum se ver nos corpos circenses tradicionais. Em meio a uma movimentação dançada, as proezas, muitas das quais não fazem parte da disciplina do “mão à mão”, surgem naturalmente. Para Gwénola David, não se trata apenas de um corpo espetacularizado, “o “novo circo” descobre também a carne, a matéria, o corpo em trabalho, o homem outrora mascarado pela magnificência dos figurinos” (David In Wallon, 2009, p.99).

Appris par corps é o primeiro espetáculo da companhia *Un loup pour l'homme*, que nasceu na França, em 2005. Seus dois integrantes - Alexandre Fray, o portô, e Frédéric Arsenault, o volante, - oriundos das escolas de circo de seus respectivos países, se reuniram para a criação deste primeiro, e por enquanto único trabalho, que já lhes rendeu o prêmio *Jeunes Talents Du Cirque*, em 2006. Com ele, fizeram uma grande turnê por diversos países da Europa e, em 2009, chegaram ao Brasil, onde se apresentaram em diversos Estados, inclusive no Rio de Janeiro.

51

⁵⁰ O número está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Vt7ix7VdDc0>

⁵¹ No dia 16 de setembro de 2009, às 20h, na CAIXA Cultural Rio de Janeiro – Teatro Nelson Rodrigues.

A tradução do título deste trabalho para o português não é satisfatória. Embora tenha aparecido nos cartazes e nos emails de divulgação nacional como “aprender de corpo”, *Appris par corps* é na realidade “aprender de cor”. No Brasil, a expressão “de cor” é utilizada segundo uma lógica racional, que parte do princípio que saber alguma coisa de cor é tê-la decorada, memorizada, ou seja, é não sabê-la. Mas no Francês, a expressão mantém sua relação com *appris par coeur* - que é ao mesmo tempo “aprender de cor” e “aprender de coração” - uma experiência aprendida e apreendida pelo corpo.

A preparação física que os dois acrobatas tiveram nas escolas de circo pelas quais passaram - Alexandre Fray é formado pelo *Centre National des Arts du Cirque*; e Frédéric Arsenault, pela *École Nationale de Cirque*⁵² - não teve como objetivo principal moldar seus corpos de maneira a privilegiar um virtuosismo de movimentos, embora a técnica acrobática não seja de forma alguma colocada de lado durante os três anos de formação, mas criar corpos de sensibilidade, capazes de construir seus próprios universos poéticos, capazes de perceber o outro, de experimentá-lo como um infinito de possibilidades a serem experimentadas. Afinal, toda técnica que não exterioriza uma humanidade é condenada a desaparecer, ou pior, a ser uma simples reprodução mecânica.

Não são bailarinos, atores, nem acrobatas apenas. São dois artistas engajados em uma experimentação arriscada de seus corpos a partir da vivência de diferentes técnicas corporais - como a dança, o contato improvisação, o teatro e o circo. No entanto, não é uma experimentação gratuita. Ela tem como objetivo comunicar alguma coisa que escapa ao virtuosismo das formas e ao discurso articulado; e que escapa ao seu fechamento em uma só linguagem. Talvez isso seja suficiente para defini-los circenses hoje. Pois embora o livro de Michel Tournier “Os meteoros” tenha inspirado a dramaturgia do espetáculo, eles não seguem à risca a narrativa do escritor francês, mas se inspiram no universo poético criado por ele.

Os Meteoros narra a relação dos gêmeos univitelinos Jean e Paul, que no livro são chamados por um nome só: Jean-Paul. Tournier descreve o útero materno como o lugar em que os dois começaram a ter que dividir tudo, inclusive o óvulo. Durante a gestação, suas mãos, pés, braços faziam parte de uma mesma massa

⁵² Para mais informações, ver: <http://enc-live.turbulent.ca/fr/accueil>

polimorfa que foi se separando aos poucos. Mas é como se uma separação desigual tivesse acontecido: ora sobrava em um, ora em outro; ora faltava em um, ora em outro. É como se só houvesse corpo de fato se um se inscrevesse sobre o outro; mas a fusão era impossível, pois mesmo o um, ele seria sempre vários.

O círculo que envolve os dois acrobatas em *Appris par Corps* é como o útero do livro de Tournier. Ali, eles investigam o limite que os une e os afasta, sem, no entanto, investirem na possibilidade de uma união estável e definitiva, pois parecem saber que ela não é possível. (Viria daí sua precocidade?) O traço, o risco que a princípio une os dois, é o mesmo que os separa; e durante o espetáculo ele é constantemente invertido, deslocado, testado. Alex-Frédéric. Frédéric-Alex. Frédéric -. - Alex. A-lex. Fr-édéric.

O ar da arena parece ter a densidade de um líquido amniótico. Entre o pé e o joelho, a canela e a coxa, a perna e o tronco, entre as pernas, cada vértebra da coluna, ombros, cotovelos, mãos, cada articulação, quando movimentada, abre um espaço para este líquido entrar. E assim, inundadas, as articulações conseguem fazer movimentos aparentemente impossíveis. Os dois acrobatas são como os gêmeos que se percebem imersos no mesmo líquido, no mesmo ventre, e submetidos à mesma condição. São dois animais que se tocam, se farejam, que vêm com a pele.

Para Fabienne Arvers, “essa animalidade assumida e sublimada é uma outra característica do corpo circense: vôo de pássaros dos volantes, ou saltos de macacos e de esquilos no trapézio ou no trampolim”⁵³. Talvez esta seja a razão para, em determinado momento do espetáculo, Alex tapar os olhos de Frédéric com uma venda, e em seguida os seus. É como se assim eles pudessem se perceber de outra maneira, com outros sentidos, que não só a visão.

Cegos, por algum tempo eles tateiam ar. E dançam juntos. Mas logo Alex resolve tirar a venda. Não sabemos se faz isso por medo, por desejo de controle ou por generosidade, e não temos como sabê-lo. Os minutos seguintes alternam momentos de encontros e desencontros. Ora ensaiam uma aproximação, uma fusão quase total, ora se separam, reivindicando sua autonomia. Nada é definitivo, e o

⁵³ ARVERS, Fabienne. “Le corps circassien. Le saut de l’ange”. Disponível em: <http://www.territoiresdecirque.com/site.php?rub=4&id=205708>

nascimento está longe. Tudo parece ter este caráter de experimentação. De ensaio. De descoberta do que é ser corpo, e fazer corpo em um útero em forma de arena.

Appris par corps foi concebido a partir de uma visão ampliada do “mão à mão”, uma disciplina de circo com alto grau de dificuldade por trabalhar com uma idéia de corpo que ultrapassa o corpo próprio e vai em direção ao corpo do outro. Nela, o corpo nunca é um corpo só. É sempre mais que um. Mão à mão os ossos do poro e do volante se empilham, seu músculos se acomodam e eles se movem juntos. Cada mínimo movimento é percebido pelo outro. São sutis as percepções. E quando a sua técnica aprendida é utilizada com sensibilidade e sutileza, como é no caso dos dois, ela leva os circenses para além do virtuosismo de certas posturas e figuras, colocando em risco os limites da relação consigo próprio e com o outro. Para Arnaud Ackaert,

“Trata-se de uma história de fraternidade na qual duas solidões, jamais unidas, carregam suas lutas, suas esperanças, sua dependência quase gemelar. Este duo acrobático é um apelo para nos unirmos, para assumirmos a solidão de cada um, para além de nossas diferenças”.⁵⁴

Embora Arnaud Ackaert estabeleça esta relação entre fusão-separação, duo-solidão dos corpos, os dois acrobatas não estão sós durante o espetáculo, mas também não criam juntos um corpo só. Na realidade, é a própria ideia de corpo como conhecemos que não se sustenta. Eles não são dois: são vários. Uma multiplicidade. Uma indefinição. É no encontro que deixam seus corpos e criam um outro corpo, que é vários. Quando o volante está de cabeça para baixo, por exemplo, nas mãos de seu portô, ele não está apenas sendo carregado. Está de pé, com seus pés, e com os pés do outro; e tem uma coluna com vinte e quatro vértebras e muita mobilidade, que fica metade invertida e metade de pé. Só há corpo ali, nesse encontro, se um se inscreve sobre o outro, mas esta inscrição não é nem uma fusão total, nem um convite para assumir uma espécie de solidão absoluta. Podemos ver em seus corpos um infinito que se apresenta à disposição para percorrer, experimentar.

“Esse encontro múltiplo – no sentido espinosista do termo – se realiza partindo da ideia básica de que cada um dos envolvidos é muito mais que um. O campo sempre será composto por um imenso quadro de probabilidades com suas infinitas variações. O encontro age como força constituinte no jogo das

⁵⁴ ANCAERT, Arnaud. Disponível em: http://www.circuits-circa.com/circa_fiche_spectacle.php?spec=74

singularidades. O outro será sinônimo de produção de diferença, na mesma medida em que a aventura do deslocamento opera sobre a economia simbólica afetiva e seletiva das forças em ação” (Pires, 2007, p.71).

Em alguns momentos, a ligação entre os dois expõe um não-limite quase insuportável. É como se fossem nascer juntos desta cena, desfigurados, como irmãos siameses, e o público sente na pele a insuportabilidade desta realidade. A exposição deste não-limite dói em seu corpo, assim como nos corpos deles.

Os ombros de Alex portam mais de sessenta quilos. Para isso seu abdômen se contrai, suas costas ficam firmes e seus pés são fincados no chão. Mas, ao mesmo tempo, os braços, joelhos e seu rosto estão relaxados, não parece que ele está sentindo dor. Como isso é possível? Como esse estado de relaxamento pode existir em uma posição tão difícil e doída como a da segunda altura?⁵⁵

O circo não precisa ser uma atividade física extremamente dolorida e que requer muita força para ser feita - embora ambos, a dor e a força, sejam inerentes a sua prática. O acrobata tradicionalmente é visto como um artista que sente muita dor e que precisa, muitas vezes de maneira bruta, aprender a lidar com ela. Sem dúvida a barra de ferro machuca a barriga, os rins, e caleja as mãos do trapezista, assim como os nós dos tecidos esmagam pernas e pés do acrobata aéreo.

A dor é uma sensação freqüente, que de certo modo legitima o trabalho do circense em busca de uma mobilidade de suas formas físicas. Para conseguir colocar os pés na cabeça, as articulações da contorcionista doem de tanto se alongar, a musculatura, de tanto trabalhar, os ossos doem saltador, de tanto baterem no chão. E isto é inevitável. Mas é possível também, em algumas posições, em alguns momentos, encontrar encaixes em que a dor é mínima ou até inexistente.

De maneira geral, hoje o treinamento circense não ignora as dores físicas em proveito de um virtuosismo. Ele busca fazer com que os artistas desenvolvam novas formas de sensibilidade a partir de uma relação diferente com os estados de desconforto e, com isso, os leva a um questionamento sobre o próprio desconforto. Qual é a sua origem? Quais são os seus níveis? Quanto se pode suportar? O que pode cada corpo em momentos como esse?

⁵⁵ Na linguagem circense, a altura se dá por adição. Um corpo em pé sozinho corresponde à primeira altura, quando outro se coloca de pé sobre ele, à segunda altura, e se outro ainda estiver em cima, à terceira, e assim, sucessivamente, empilham-se uns sobre os outros.

O circense hoje, de uma maneira geral, aprende a estar mais sensível em relação a sua própria dor e a dialogar com ela – não escondê-la, nem reprimi-la. Por isso, podemos ver os corpos de Alex e Frédéric, um sobre o outro, com certa tranqüilidade, seus ritmos se harmonizando por instantes. Respirando juntos. Ritornelo. Técnica. Sensibilidade. Peso. “Movimento incessante de uma negação que de uma vez dissolve a forma e a abre, a desloca, a coloca em suspenso, a anima... Em uma palavra, a faz viver” (Grossman, 2003, p.9).

A dor que sente o público ao assistir o espetáculo não está ligada apenas ao fato de este estar vendo um corpo humano sustentar mais de sessenta quilos em suas costas, mas à crueldade presente no corpo desfigurado que os dois, juntos, modelam.. Corpo que nunca é um corpo só e que se funda ali, no encontro dos dois. “A desfiguração é de uma vez des-criação e re-criação permanente (“sempiterna”, teria dito Artaud) das formas provisórias e frágeis de si e do outro. Não então se conformar, mas desligar, deslocar, jogar, amar” (Grossman, 2003, p.9).

Para Artaud, o teatro era o “estado/ o lugar, / o ponto / onde se agarra a anatomia humana/ e através dela cura-se e governa-se a vida” (Artaud, 2004, p. 1519).⁵⁶ Agindo sobre a sensibilidade e o intelecto e não apenas sobre a razão à qual se direcionava o discurso, ele mostrava ao artista e ao espectador uma realidade que se confundia com o próprio drama da criação. Seu projeto não era apenas teatral, mas ontológico. O corpo desejado por ele poderia, mão à mão, manipular a força que o “liga e desliga, que do mesmo gesto rasga e sutura, abre os interstícios e o re-encadeia à distância, em um movimento infinito” (Grossman, 2003, p.8).

A cena útero de *Appris par Corps* também contém em si uma potência de autocriação, assim como o Teatro da Crueldade. Os dois circenses deixam-se atravessar pelas forças que os compõem e as apreendem com seus corpos. São “homens maternidades”. Pai e mãe de si próprios. A criação de sua obra de arte é uma infinita recriação deles mesmos. Se para Artaud toda origem é “uma indissociável mistura, uma mistura imprópria de *paimãefilhofilha*. (...) A verdade que revela esta figura desfigurante seria então esta aqui: não há criatura que não seja provisória, instável, e tudo pode a cada instante se inverter na infinita reversibilidade

⁵⁶ Tradução inédita de Ana Kiffer.

do movimento que liga o criador ao criado”. O artista, neste sentido, não é o criador de uma obra, mas “parte do processo deste corpo que ele é” (Grossman, 2003, p.41).

4.3 O corpo em desequilíbrio

“Um acrobata sobre o arame se lança para trás em um salto perigoso e retorna em pé de onde partiu: o artista de circo resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que se colocou voluntariamente. Fazendo isso, ele se expõe ao risco” (Goudard In Wallon, 2009, p. 27).

O artista circense é aquele que sai de uma posição de equilíbrio e se expõe, voluntariamente, ao desequilíbrio. A capacidade de se perceber e agir nesta situação de modo a resolvê-la através da realização de uma figura artística é o que, para Philippe Goudard, o define como tal.

Na realidade, o jogo entre equilíbrio e desequilíbrio não é particular do circo. Ele pode estar presente em outras artes como a dança e o teatro; mas no circo, ele induz necessariamente ao risco. Pois, afinal, “alguns passos de dança podem se revelar mais mortais para um funâmbulo a oito metros de altura que para o dançarino no solo” (Goudard In Wallon, 2009, p. 27). Por isso é necessário que o circense se dedique com afinco a um treinamento intensivo e extensivo no qual ele é exposto com frequência ao desequilíbrio - não só para capacitar o seu corpo físico, mas também a sua mente, o seu espírito, já que colocar-se em risco é algo que se faz com o corpo inteiro.

O treinamento de um acrobata exige paciência, determinação e uma entrega total. É preciso se dedicar a ele, percebendo e respeitando o tempo de aprendizado do corpo, que nem sempre é tão veloz quanto a mente. Mas como e quando estes desequilíbrios provocados passam a ser dominados? E quais são os equilíbrios de que o circense necessita para que ele tenha este controle?

De acordo com Goudard, o processo de aprendizado, no circo, se divide em quatro fases. Na primeira delas, o domínio do equilíbrio é solicitado a partir de uma série de brincadeiras, jogos e exercícios que mostram ao jovem circense,

a partir de um limite imposto pelo risco, algumas possibilidades de experimentação de seu corpo em situações de desequilíbrio.

Na segunda etapa, ele começa a conseguir resolvê-las, realizando algumas figuras artísticas que foram aprendidas através de um processo que trabalha basicamente com repetição - “(fazer malabarismo com três bolas, manter-se em pé sobre um cavalo a galope, manter-se em apoiado sobre as mãos e revirar-se, fazer um salto perigoso para trás...)” (Goudard In Wallon, 2009, p. 26). Em geral estas figuras já fazem parte de um vocabulário em comum a maioria dos artistas de circo e que sofre alterações mínimas de acordo com cada professor, família ou escola de circo. A partir daí, na terceira fase, o circense passa a dominar de fato o desequilíbrio, ou seja, passa a ser capaz de romper com um equilíbrio estável e retomá-lo quando bem entender. Para Goudard, “essa sucessão de situações estáveis estáticas ou dinâmicas, retomadas por movimentos de ruptura, de desequilíbrio, onde se desencadeiam as figuras e se corre perigo, constitui a base da linguagem do circo” (Goudard In Wallon, 2009, p. 27).

A quarta e última etapa do aprendizado do desequilíbrio é fase que Goudard chama de fase da virtuose. Ela acontece quando o circense já manifesta o controle da ação que realiza, quando já não precisa racionalizar demais e pode sentir o vazio nos intervalos de cada mo(vi)mento já conhecido. Nesta fase é possível que ele manifeste seu controle sobre a ação em curso, alterando a qualidade e duração dos movimentos, a intenção dos gestos. Para ele, “Esta capacidade de alcançar as diferenças quantitativas e qualitativas na execução de um encadeamento de figuras de acordo com suas intenções e emoções é a primeira etapa rumo a uma expressão de si pela linguagem do corpo” (Goudard, 2005, p. 117). Ou seja, trata-se de uma “modalidade de expressão pelo desequilíbrio” que seria atingida através de uma longa prática de treinamento.

Assim, Goudard sugere que o circense não pode se expressar antes de passar por todas as fases de aprendizado. No entanto, no caso do que eu chamo de um “bom treinamento”, o circense deve conseguir se expressar em vários momentos pois cada tentativa de fazer um movimento lhe abre uma infinidade de caminhos que podem ser seguidos e, nesta descoberta, ele já está se expressando.

A expressão de si através de uma “linguagem do corpo” à qual se refere Goudard em relação à fase da virtuose é, na realidade, uma “linguagem do circo” já

definida. Mas o corpo tem em si infinitas linguagens. Se cada gesto for como uma letra, podemos dizer que o circense tem a possibilidade riscar no ar as poesias que bem entender. O que seria então essa “linguagem do circo” definida *à priori* à qual se refere Goudars? O que seria uma “expressão pelo desequilíbrio” que exige que o circense domine todos os desequilíbrios nos quais se coloca?

O corpo no circo passa necessariamente por um período de aprendizado no qual ele tem, se não a obrigação, pelo menos chance de desenvolver um “controle de volta”, ou seja, ele tem a chance de aprender a perceber o que se passa com seu corpo quando ele está em desequilíbrio para poder resolver situações-limite sem se desesperar, machucar ou morrer. Afinal, “o risco que se corre na cena é na maior parte do tempo real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. A vida é colocada em jogo na cena e a morte – para ser conjurada? – é verdadeira e frequentemente convocada”. (Goudard In Wallon, 2009, p. 25).

De acordo com Barry Charles, artista circense entrevistado por Hermínia Silva para sua dissertação de mestrado, “A pessoa saltando bem ela tem o controle de volta. Ela pode fazer trapézio, pode fazer o que for, ela tem o controle de volta... É saber que você saiu daqui, virou um salto mortal, engrupar⁵⁷ e tem que cair aqui, chama-se controle de volta”.⁵⁸

“Saltar bem”, no circo, é saber realizar com habilidade alguns movimentos, principalmente os da acrobacia de solo - como o *flip flap* e o salto mortal, por exemplo - que obedecem à dinâmica: equilíbrio - desequilíbrio voluntário - proeza - equilíbrio. Para Denys Baurrault, médico do *Centre National des Arts du Cirque* e membro da *Société Française de Médecine Du Cirque*, “no começo de toda evolução no espaço, o acrobata se situa numa posição cuja principal característica deve ser a estabilidade” (Baurrault In Wallon, 2005, p. 33) e o equilíbrio.

No entanto, embora colocar-se em uma postura estável antes da realização de movimentos arriscados seja o método de treinamento mais comum ainda hoje, seu uso não precisa ser uma regra. O circense pode sair de qualquer posição para se

⁵⁷ Engrupar na linguagem do circo quer dizer fazer uma figura “grupada” na qual os joelhos ficam dobrados na altura do peito e as mãos segurando as canelas.

⁵⁸ Barry Charles Silva foi entrevistado por Ermínia Silva em sua dissertação de mestrado intitulada *O circo: sua arte e seus saberes. O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do século XX*, pp.86. Disponível em: http://www.pindoramacircus.com.br/novo/upload/biblioteca/pdf/erminia_mestrado.pdf

desequilibrar. Esta era a base, inclusive, da pesquisa de movimento que desenvolvíamos no grupo *Möbius*.

A preparação que precede a realização da maioria dos movimentos arriscados muitas vezes endurece os corpos circenses, retira deles traços de naturalidade e reprime sua expressividade em função de sua adequação a uma forma já estabelecida pela “linguagem circense”. A postura estável na qual o acrobata deve permanecer antes da realização de uma proeza é, na verdade, uma pausa, uma parada em que ele se lembra do treinamento, recorre a ele em pensamento para em seguida realizar a figura exatamente da forma (na fôrma) que aprendeu.

Mas será que, neste momento de parada, em que ele se volta intelectualmente para o treinamento cuja referência é a estabilidade, ele consegue se expressar? E se algo sai diferente, se a sala de espetáculos está mais fria, se suas mãos estão escorregadias, o figurino apertado, o coração acelerado, será que ele consegue lidar com isso? Ou será que tenta resistir a tudo que pode interferir na movimentação treinada, aprendida de cor - decorada?

O *flip flap*, por exemplo, é um movimento de acrobacia que se começa normalmente de pé, com as duas pernas juntas, em uma posição de estabilidade. Nela, o circense verifica sua posição inicial procurando encontrar o conforto que lhe é de costume para, em seguida, construir a evolução gestual que preparou, para só aí provocar o desequilíbrio. Flexiona os joelhos e vai deixando o peso do seu corpo ir quase todo para o calcanhar; quando o desequilíbrio estiver ao ponto de fugir de seu controle, quando lhe parecer insuportável, rapidamente o resolve, como aprendeu: empurra os pés, curvando as costas em uma posição chamada ponte, ou envergada, coloca as mãos no chão e puxa as duas pernas juntas como um chicote. Então de pé, novamente, ele retoma o equilíbrio perdido.

A verdade é que, independente da forma que o provoca e o resolve, o circense não pode resistir ao desequilíbrio. No entanto, ao mesmo tempo em que deve embarcar em sua dinâmica, deixar-se levar por ela, ele precisa ter uma atenção especial sobre seus efeitos, pois é esta atenção que fará com que ele não se perca inteiramente no desequilíbrio. Isto é o que se chama de “controle de volta” quando se “salta bem”: trata-se de uma consciência do corpo que prepara

o circense para agir no momento certo e resolver o desequilíbrio em que ele mesmo se colocou – apenas a forma que irá fazê-lo é que varia.

O que quer dizer então “saltar bem” se pensarmos no circo contemporâneo, no qual a virtuose já não é mais uma exigência e o grau do risco corrido não mais é sinônimo de competência? Ou seja, com as infinitas possibilidades de criação e resolução de desequilíbrios, o que define os circenses como tal?

Hoje eles buscam variadas formas de lidar com o desequilíbrio, que não têm necessariamente o objetivo de resolvê-lo através da realização de figuras que já fazem parte de um vocabulário tradicional. Em *Appris par Corps*, por exemplo, os dois acrobatas exploram uma dinâmica na qual um desequilíbrio contínuo é resolvido de diversas maneiras. O volante realiza mais de um *flip flap*, mas a cada vez o faz de forma diferente – ora com as pernas separadas, ora sem as mãos, ora terminando em um rolamento no chão... É como se não houvesse nem um início nem um fim para a proeza e ela fizesse parte de toda a coreografia dançada.

Talvez um circense que “salte bem” hoje seja aquele que consegue lidar com o desequilíbrio em que se encontra sem ter a pretensão de resolvê-lo imediatamente de acordo com um vocabulário e uma gramática corporal aprendidos *à priori*. Talvez seja aquele que, nas situações de desequilíbrio, saiba utilizar de forma criativa o que aprendeu e explorar as habilidades físicas e emocionais que foram sendo desenvolvidas concomitantemente ao seu treinamento técnico. Talvez seja aquele que saiba lidar com o desequilíbrio – seja ele voluntário ou não. Mas, e neste caso, quais são os equilíbrios que o circense solicita? Como ele resolve uma situação de desequilíbrio imprevista que não lhe oferece garantias de estabilidade?

A capacidade de resolver situações de desequilíbrio imprevistas sem perder completamente a lucidez, a direção, talvez seja uma habilidade do circense que encara o seu treinamento físico de maneira total, como uma prática que tem influência direta tanto em sua maneira de se movimentar fisicamente quanto de encarar a própria vida. Para Philippe Goudard,

“A proeza de um artista de circo está intimamente ligada à superação de si com a ruptura permanente se seu equilíbrio vai muito além da cena. Correr o risco é indispensável para praticar as artes do circo, e o patafísico que foi Boris Vian teria sem dúvida admitido a equação: risco=circo=crise” (Goudard In Wallon, 2009, p. 30).

Esta crise Goudard pode então se referir às situações vividas durante o treinamento, mas também às que o circense enfrenta no seu dia a dia. Afinal, é impossível dissociar a prática do circo da própria vida. Não há separação. “A exposição ao risco, se induz ao perigo, engaja os mecanismos consecutivos a um colocar-se em desequilíbrio a si próprio” (Goudard, 2005, p. 280).

Preciso resolver este desequilíbrio. Parar de resistir e começar perceber seus efeitos no meu corpo, para então fazer alguma coisa. Senão vai ser impossível: não saberei mais para onde estou indo. Cabeça para cima, pernas para baixo. Vamos. Descobrir meu eixo.

Rio, 19 de outubro de 2009

Hoje ele morreu. Na verdade foi ontem, mas eu só o vi hoje. Ele estava tão perto. Ele era eu. Meu corpo está suspenso e cheio de morte. Não sei resolver um desequilíbrio como esse. Se ele estivesse aqui seria tudo tão diferente. Sua voz alta e forte não deixaria que o silêncio dominasse esse quarto escuro. Ele abriria as janelas e secaria as lágrimas que escorrem do meu rosto agora, enquanto escrevo. Diria que sou a morena mais linda que ele conhece. Me tiraria dessa cama e me levaria no colo para o nosso Espaço de Criação. Mas é tudo mais difícil sem ele. Sua morte tirou meus movimentos. E não sei o que fazer com esse corpo que não é meu e que insiste. O meu, não sei onde está. Esse é uma fraude.

Agora, mais do que nunca, tento definir os circenses contemporâneos, meus objetos de estudo, e também o meu próprio corpo, fazendo-me sua contemporânea através da escrita.

Estou buscando descobrir o que faz de mim uma circense. Eu que não nasci no circo. Eu que estava tentando me aventurar nesse universo e que pouco a pouco ganhava autonomia para dizer que era uma volante. Uma circense. Sinto de alguma forma que todos os sistemas que eu posso edificar não se igualarão jamais aos meus gritos de um homem ocupado em refazer a sua vida. ⁵⁹ Mas mesmo assim eu insisto. Ele insiste em mim.

⁵⁹ Idem, pp. 146.

Rio, 30 de outubro de 2009.

A cada dia meu corpo fica mais murcho. É como se não me pertencesse. Está cheio de morte. De imobilidade. Nesse quarto, em silêncio, o computador em cima da minha barriga. Uso o último grão de energia para escrever. Mas nada faz sentido. Tudo faz sentido. Estou magra e caótica. Completamente desequilibrada. Deixo-o então de lado e me cubro com um lençol até a cabeça para que ninguém me veja.

Rio, 2 de novembro de 2009.

Hoje me olhei no espelho e vi que estou criando uma carcaça que envolve o buraco dentro de mim. É como se o cimento do apartamento em obras que cobria seu corpo morto estivesse agora colado ao meu. Ele endurece as minhas articulações, impede que elas se mexam. E dentro sou só vazio. Risco no papel essas frases mal escritas e percebo como estou esburacada. As palavras são concretas, assim como o cimento. Não sei o que fazer com esse corpo que não sai do lugar. Mas sinto que aqui, imóvel, acimento a minha (a nossa) morte. Preciso sair daqui. Eu (ele) preciso viver. E é por isso que escrevo.

Rio, 20 de novembro de 2009.

O tempo está passando. Os prazos. A dissertação. Tem gente que diz que ele melhora a dor. Não sei se acredito. Talvez a gente só aprenda a conviver com ela. Talvez ela se esconda nesse buraco. E o corpo, fingindo pra todo mundo, e até para ele mesmo estar curado, vire só a carapaça. Mas a escrita não sai dessa carcaça. Sai de lá. Desse lugar suspenso. Do buraco. Por isso ela é tão confusa. Por isso escrevo tão mal. Um amigo me disse que está rezando para que o tempo seja generoso comigo. Disse que ele é Rei. Mas se o Caio não pode me ajudar. Quanto mais o tempo. Cabe a mim gerenciar a minha vida agora. Me portar. Suportar essa falta que é tão concreta. Não sei o que fazer com ela, mas se é nossa, preciso colocá-la em movimento. Ele não suportaria estar nesse quarto rodeado de livros e silêncio. Enquanto estou aqui me mantenho (o mantenho) morto. E quero ele (me quero) vivo.

Rio, 22 de novembro de 2009.

Quando terminar o mestrado, vou viajar. Não dá pra continuar no Brasil agora. Ele está em tudo e em todos. Principalmente em mim. Quem sabe viajando viro outra.

Rio, 1 de dezembro de 2009.

Hoje coloquei esse corpo duro à prova. Fui à Intrépida e me alonguei até rasgar. Até quebrar as placas de cimento que imobilizavam as suas articulações. Vi que elas ainda podem se esticar. E as estiquei. Até o limite. Virei de cabeça pra baixo e chorei. As lágrimas escorreram para o chão e na poça formada vi Eu (ele). O que era mole estava saindo. Quando fiquei de pé de novo me senti mais leve. Com medo e (quase) feliz. Quero ser mais feliz. Quero pular na cama elástica. Quero dançar. Mas e se eu cair? Quem vai me segurar? Quem vai impedir que seja fatal? Acho que não importa. Se for fatal não estarei sozinha. E se não for, também não. Ele vai estar sempre aqui em mim: meu corpo nunca mais vai ser um corpo só.

Rio, 2 de dezembro de 2009.

Acordei muito dolorida. E gostei. Pelo menos estou conseguindo me apropriar desta dor que é tão íntima. E me aproximar deste corpo (que é meu?). Hoje fui ao Espaço de novo e dancei um pouco. E chorei enquanto dançava. Antes não chorava dançando. A relação que eu tinha com meu outro corpo era mais dura apesar de ele ser (excessivamente) alongado. Frouxidão ligamentar. Ele era frouxo, e por isso eu cobrava demais dele (de mim). A técnica circense. Vi que eu posso fazer alguma coisa com ele. Um número até. Fiquei feliz. E (quase) tive medo. Não preciso ter medo, ele estará sempre comigo segurando as minhas costas, a minha parada de mãos. Dentro de mim. Mas quem mais? Liguei pro Paulo, nosso amigo, e falei da minha ideia. E enquanto falava ao telefone soltei, como se já tivesse decidido e pensado, "quero fazer um número pra me inscrever em uma escola de circo em Paris", mas não sei como. Ele aceitou imediatamente me coreografar.

No início do processo de criação de *Qui me porte?*⁶⁰, quis mostrar para o Paulo Mantuano⁶¹ o que de mais difícil eu sabia fazer com o meu corpo de volante. E como em uma audição fiz uma série de movimentos considerados básicos para um linguagem circense mais tradicional. Era como se assim eu estivesse dizendo (para ele, e para mim mesma) que ainda podia fazer muitas coisas, mesmo com este corpo que eu ainda estranhava por ser tão só.

Em um dos primeiros ensaios, o Paulo pediu que eu fizesse um movimento considerado virtuoso, principalmente para uma mulher, que demorei muito tempo para aprender. Investi minha energia e busquei realizá-lo com perfeição, recorrendo mentalmente aos meus treinamentos, pois queria lhe mostrar um bom nível técnica. Mas ele achou o movimento com excesso de energia, duro, e pediu que eu o repetisse – dessa vez eu teria que fazer um *flip flap* lentamente e com as pernas afastadas, uma depois da outra, para terminar em um peixinho.⁶²

A cada vez que me desequilibrava para fazê-lo, não conseguia. Empurrava as duas pernas juntas em um reflexo gerado provavelmente pelo treinamento repetitivo. Era difícil desconstruir a forma que eu havia aprendido. Tentei várias vezes. Tantas que acabei machucando o ombro direito em uma delas e tive que ficar parada, sem ensaiar, durante três semanas – o que tornou o processo de criação muito mais intenso nas semanas seguintes, já que ficamos com o tempo

⁶⁰ O número “Qui me Porte?” está disponível em: <http://vimeo.com/10302248>

⁶¹ A trajetória profissional de Paulo Mantuano expõe uma formação multidisciplinar, seus padrões estéticos originam linhas mistas que transitam entre o popular e o erudito, não apresentando um método formal único, o que o levou a buscar um sistema aberto que possibilitasse a formação de sua linguagem. Capoeirista, músico, acrobata, coreógrafo, diretor e bailarino, atuou e coreografou em diversos trabalhos como os da Intrépida Trupe, Cia de Dança Deborah Colker, Cia de Dança Dani Lima e sobretudo no carnaval atuando como diretor e coreógrafo de comissão de frente de escolas como Caprichosos de Pilares e Mocidade Independente de Padre Miguel, onde dirigiu também um projeto de capacitação artística para jovens da comunidade. Formado em FISIOTERAPIA pelo INSTITUTO BRASILEIRO DE MEDICINA DE REABILITAÇÃO em 1992, e em DANÇA CONTEMPORÂNEA E EXPRESSÃO CORPORAL pela ESCOLA ANGEL VIANNA em 1989, Paulo Mantuano tem se dedicado desde então ao ensino de DANÇA CONTEMPORÂNEA, ANATOMIA, FISILOGIA, CINESIOLOGIA e CONTATO IMPROVISÃO, sendo o atual professor de C.I. no curso de pós-graduação em PREPARAÇÃO CORPORAL EM TEATRO e TERAPIA ATRAVÉS DO MOVIMENTO na ESCOLA ANGEL VIANNA. O CONTATO IMPROVISÃO é, no seu processo, o principal elemento na abordagem do movimento tanto didaticamente como em performances.

⁶² O acrobata, no salto peixinho ou mata-borrão, começa de cabeça para baixo e em seguida dobra os braços, apoia o peito no chão, depois a barriga, a bacia e as pernas, de modo a amortecer a queda e terminar o movimento deitado, de barriga para o chão.

curto. Quando consegui finalmente fazer o movimento que o Paulo havia pedido, percebi que apenas o começo era como eu havia aprendido, mas que sua dinâmica era completamente diferente.

Minha preparação de volante sem dúvida me serviu para a criação deste número, mas eu não podia recorrer às mesmas referências com os quais estava acostumada a trabalhar. Eu havia treinado para lidar com desequilíbrios específicos, provocados por mim e pelo meu portô, mas não sabia resolver os que o Paulo estava me propondo. Até que um dia, percebendo a minha frustração de acrobata que não consegue fazer o que lhe é proposto, ele me disse para eu não tentar resolver aqueles desequilíbrios, mas embarcar em sua dinâmica, percebendo como eles atuavam no meu corpo e como eu me atualizava em função deles.

Foi aí que a pesquisa à qual me dediquei durante no *Grupo Möbius* voltou a fazer sentido para mim, pois eu não podia resolver as situações de desequilíbrio em que me encontrava recorrendo a um repertório de movimentos já estabelecidos pela tradição circense e nem mesmo ao repertório que adquiri durante meus anos de treinamento para volante. As situações eram outras e meu corpo também.

Neste sentido, as pesquisas de movimento dos dois - a do Caio Guimarães e a do Paulo Mantuano - são muito semelhantes. Ambos buscam uma expressividade do bailarino/acrobata em situações arriscadas e aparentemente virtuosas, mas pelas quais ele passa sem utilizar muita força e sem recorrer a um vocabulário de movimentos previsível. Trata-se de uma dinâmica vigorosa que trabalha com os apoios do corpo e com seus fluxos de energia sem que seja preciso forçar um equilíbrio.

No trapézio de *Qui me Porte?*, o processo criativo se deu da mesma maneira, embora eu tenha convidado o Guilherme Lazari⁶³ para me coreografar sem que eu tivesse quase experiência no aparelho. Meu corpo criava para si novos contornos no contato com a barra de ferro, com as cordas. A cada dia de ensaio eu descobria novas maneiras de permanecer no ar utilizando a força dos meus músculos e meus apoios.

⁶³ Guilherme Lazari é integrante da Intrépida Trupe desde 2003. Passou pela Escola Nacional de Circo e é estudante de licenciatura da faculdade Angel Vianna. Sua pesquisa circense teve início no Circo Teatro Girassol de Porto Alegre em 2001.

Minhas costas cresceram, meus braços e cintura ficaram roxos, minhas mãos se encheram de calos que abriam com frequência e minha curva ficou muito machucada. De certa forma, embrutei com a prática do trapézio, pois o trabalho com ele é árduo e, embora pareça simples para a maioria das pessoas, exige força e resistência.

Há um movimento, por exemplo, que é chamado pelos circenses de “monstrinho”. Para fazê-lo, é preciso segurar na barra do trapézio com as duas mãos e, apenas com a força do abdômen, puxar as duas pernas juntas até que elas passem por dentro dos dois braços esticados, ultrapassem a cabeça e continuem em direção ao chão, até o limite suportado pela articulação dos ombros, que ficam completamente torcidos. Na volta, é preciso trazer as pernas esticadas para perto do corpo e fazer o movimento inverso: desenrolar a coluna, empurrando a barra, até que as pernas passem novamente por cima da cabeça e entre os braços, e terminem esticadas para baixo. Esse era um movimento muito difícil pra mim e o Guilherme pedia que eu fizesse cerca de quatro vezes por dia. Por outro lado era também muito gratificante ter meu corpo torcido e suspenso, afastado de todas as suas referências habituais através do meu esforço pessoal.

Na maioria das vezes, o ensaio começava com alguns exercícios básicos de trapézio, pois sua materialidade é muito particular e é preciso ganhar certa intimidade com ela. Para realizar esses exercícios, era preciso suspender toda a parte inferior do corpo e fazê-la chegar até a barra. No trapézio o quadril deve ser carregado principalmente pelos braços, costas e abdômen do acrobata. E quando é ele que dá início ao movimento, o resto do corpo tem que se segurar, se contorcer para acompanhá-lo, pois a dissociação de suas partes provoca muita dor.

Depois dos exercícios de base, trabalhávamos na criação do número propriamente dito. Da mesma forma que aconteceu com o Paulo Mantuano, meu desejo inicial foi mostrar para o Guilherme o que podia meu corpo. Sua força, sua elasticidade. No entanto, elas não foram suficientes. Os músculos trabalhados na acrobacia de solo não são os mesmos que na aérea. O entendimento é outro. A começar pelo simples fato que, naquela, trabalhamos basicamente com apoios, aproveitando a gravidade, e nesta com fricção, lutando contra ela.

Esta mudança foi difícil de ser entendida por mim, e foi também muito dolorida. No entanto, o Guilherme aproveitou a familiaridade que eu tinha com os

apoios do meu corpo, dizendo para eu agir como se a barra de ferro fosse o meu portô. Eu tive que aceitá-la como referência, afinal era a única que eu tinha, e isso foi muito forte durante o processo, que foi conduzido pelo Guilherme em função do meu corpo em plena mudança. Meu corpo foi trabalhado sensivelmente por ele sem deixar de lado algumas de suas referências anteriores, mas me levando muitas vezes ao meu limite, para que eu pudesse ultrapassá-lo.

Durante o processo de criação da sequência, muitas vezes eu ficava cansada e precisava parar para descansar. Mas o Guilherme Lazari, ao invés de considerar as posições que eu encontrava paradas e descansos, via tudo como parte de uma grande coreografia, que só acabava quando íamos embora. Ao invés de forçar meu corpo para que ele fosse capaz de realizar algumas figuras que poderiam até surpreender a banca do CNAC que iria examinar o vídeo, o Guilherme me ajudou a descobrir meus próprios caminhos no aparelho. Outras maneiras de me portar. Suportar. Por isso diversas posições que, para mim, eram de apoio, foram incorporadas ao número, como é o caso da “preguiça”.⁶⁴

Assim que pensei em criar um número, escolhi o trapézio com a intenção de colocá-lo como uma disciplina de circo mais tradicional, já que, sem o meu portô, eu não me encaixava em nenhuma das exigidas pelo *Centre National des Arts du Cirque – CNAC* para a prova de admissão ao curso superior.⁶⁵ Embora seja uma das escolas mais abertas no que diz respeito a uma linguagem circense, ela ainda exige que o candidato apresente uma disciplina específica na qual pretende se especializar nos três anos de curso.

Será então que, ainda hoje, para ser considerado circense, é preciso que o artista ainda se adéque a uma modalidade definida pelo Circo Moderno? E se um candidato apresentar um número em que demonstre uma boa qualidade corporal,

⁶⁴ Nome que demos a uma posição no trapézio em que eu fico de lado, com as duas pernas e os dois braços dobrados e entrelaçados na barra de ferro.

⁶⁵ A catalogação das disciplinas circenses varia muito de um autor para outro, de um país para outro. De maneira geral, poderíamos dividi-las em: acrobacia, arte burlesca, doma de animais e malabarismo – que por sua vez estão articulados com a música, as artes dramáticas e coreográficas, além das artes plásticas. No caso desta pesquisa, especificamente, estamos dando ênfase na acrobacia, que por sua vez também tem suas subdivisões. De acordo com o catálogo da CNAC, as disciplinas circenses mais praticadas hoje são: 1. Propulsão – volteio: trampolim, balsa húngara, balsa coreana, balança russa, 2. Equilíbrio sobre aparelhos: fio tenso, fio flexível, funambulismo, equilíbrio sobre círculo, roda alemã, 3. Aéreos: trapézio fixo, corda fixa, tecido, lira, trapézio em balanço, corda em balanço, quadrante, 4. Acrobacia – equilíbrios: acrobacia de solo, equilíbrios, portos acrobáticos, 5. Manipulação de objetos – malabarismo, 6. Mastro chinês. Disponível em: http://www.cnac.fr/page_accueil.asp?rec=271

associada a uma proposta artística original, mas que não esteja inserido em nenhuma das disciplinas propostas, será que ele seria aceito?

Durante os ensaios de *Qui me porte?* percebi que para ser circense não é preciso apenas ter o domínio de uma disciplina e nem saber realizar com maestria certos movimentos arriscados, mas possuir uma disposição física e afetiva para buscar, no lugar aberto pelo desequilíbrio, possibilidades de refazer o próprio corpo e a própria vida.

Assim como no Teatro da Crueldade de Artaud, no qual o ator deveria colocar sua estabilidade em risco em função do desequilíbrio que atingia seu corpo e seu pensamento, o circense precisa ser capaz de mostrar, em seu corpo, a base orgânica de suas emoções e a materialidade de suas ideias. (Re) fazer na cena um “novo corpo humano, render-lhe seu “magnetismo nervoso”, sua densidade voltaica, a força orgânica infinita de uma “vida passional e convulsiva” (Grossman In Artaud, 2005, p.502). Para Artaud,

“O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração” (Artaud, 2004, p. 584).

O desequilíbrio foi o motor para a criação de *Qui me porte?*. Ele era tanto físico, no que diz respeito ao meu corpo descobrindo novas possibilidades de movimentação no chão e no trapézio, quanto afetivo, já que a ausência do meu portô não se manifestava apenas fisicamente. Além disso, a necessidade de uma reflexão escrita concomitante aos ensaios fez com que seu processo de criação fosse uma experiência ao mesmo tempo teórica e vital, pois a rotina de treinamentos e de escrita foi essencial para me manter consciente do meu corpo, no auge de uma situação de desequilíbrio. A cena escrita e dançada tornou-se o lugar de investigação do meu corpo, e de afirmação da possibilidade de conhecê-lo, e de lidar com ele. Talvez isso seja suficiente para me definir como circense hoje: a capacidade de resolver uma situação de desequilíbrio físico e afetivo com a realização de uma obra de arte que é minha existência inteira.