

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS SOCIAIS  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS  
DAS ARTES – PPGCA

JULIA COELHO FRANCA DE MAMARI

**O CORPO TETRAÉDRICO:**  
**Um processo de criação labaniano**  
**entre dança e circo**

NITERÓI, RJ  
2017

JULIA COELHO FRANCA DE MAMARI

**O CORPO TETRAÉDRICO:  
Um processo de criação labaniano entre dança e circo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudo dos Processos Artísticos, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora:  
Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Ana Beatriz Fernandes Cerbino

NITERÓI, RJ  
2017

JULIA COELHO FRANCA DE MAMARI

**O CORPO TETRAÉDRICO:  
Um processo de criação labaniano entre dança e circo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Linha de Pesquisa Estudo dos Processos Artísticos, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

25 de agosto de 2017

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Ana Beatriz Fernandes Cerbino – UFF

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Paola Secchin Braga – UFF

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado – UFRJ

NITERÓI, RJ  
2017

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa necessária para esta dissertação não foi tarefa fácil e dependeu visceralmente do suporte incondicional e amoroso de inúmeras pessoas. Se ensaiar e escrever são muitas vezes trabalhos individuais e solitários, eles só se tornaram possíveis porque foram muito bem acompanhados e incentivados por tantas pessoas que seria quase impossível citar todas.

Dedico esta pesquisa, primeiramente, à minha família.

Ao Fernando, meu marido, companheiro de lutas e sonhos, viagens e aterrissagens. Meu co-orientador da vida e meu grande amor. Quero sempre poder caminhar ao seu lado!

Ao Jorge Uirá, meu filho, explosão arrebatadora de vida e de multiplicidades de movimentos lindos e graciosos, com os quais aprendo cotidianamente. Nunca imaginei que alguém tão pequeno poderia ter me incentivado tanto a seguir nesta pesquisa, desde que estava na barriga! Agora com 2 anos e 3 meses, acompanhou o mestrado durante toda sua vida com a paciência e o respeito de uma incrível alma!

À Rose, minha mãe, minha melhor amiga, confidente, e maior exemplo de força e afeto que já conheci. Sempre pronta para ajudar no que for preciso, junto à Paulo, seu companheiro e grande apoiador de todos os meus sonhos e de meu marido, formam a dupla dinâmica do apoio incondicional.

Ao Helio, meu pai, que não estando mais neste mundo, ainda me mostra os caminhos e as músicas de um espírito livre. Esta pesquisa não existiria sem sua vida e, quase que incompreensivelmente, sem a saudade de sua presença.

Ao Heitor, meu irmão, por estar sempre perto e atento à sua irmãzinha. Obrigada por todos os pedidos de socorro acadêmicos! Espero que nós sempre possamos nos ajudar como fizemos durante todos esses anos. À Julia, sua companheira, grande esclarecedora em todas as dúvidas da maternidade e curiosidades do mundo. Ao meu sobrinho lindo, Hélio, e à minha sobrinha fofa, Aurora, por todos os momentos prazerosos e recados graciosos que me proporcionaram momentos de alegria em meio ao estresse louco do estudo.

Ao Milner, meu avô, que mesmo remando contra a maré do envelhecimento, segue lutando e dando apoio à família; e à Selma, minha avó, que já em fase terminal, pisca os olhinhos ao me ver.

À Sandra e ao Luiz Sérgio, meus sogros, mãe e pai escolhidos a dedo, fiéis a todos os pedidos de ajuda e a todas as temporadas de hospedagens, quando finalmente podia submergir na escrita deste trabalho. Vocês são meu exemplo de cuidado, amor e fé, sempre me ensinando sobre a vida e a família.

Ao Rodrigo, meu cunhado, à Clarice, sua companheira, e filho, Francisco, por todos os encontros leves e cheios de sorrisos e todo o amparo médico pedido por uma mãe de primeira viagem.

Ao Luiz Sérgio Filho, meu cunhado e padrinho de Jorge Uirá, por estar sempre pronto a ajudar, pelo exemplo de paixão, pela ação e pela práxis, e por todos os presentes criativos e cheios de descontração.

À prof<sup>a</sup> Ana Beatriz Cerbino, pela orientação, pelo suporte teórico-prático e por todo o saber encarnado e compartilhado.

À prof<sup>a</sup> Regina Miranda, por ter acompanhado e dado total apoio aos primeiros anos da minha pesquisa labaniana e artística.

À prof<sup>a</sup> Cheryl Clark pela incrível orientação, entusiasmo e encorajamento junto à pesquisa no Laban Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS.

À prof<sup>a</sup> Ellen Goldman, pelo exemplo como professora e pesquisadora do movimento.

Aos professores Ana Bevilaqua, Adriana Bonfatti, Marina Salomon, Marcia Monroe, Marcos Vinícius de Almeida, Denise Telles, Bruna Fiuza, Ana Bella, Trisha Bauman, John Chanik, Martha Eddy, Karen Bradley, Jackie Hand, Frederick Curry e Rachelle Tsachor, pelas aulas incríveis e por todo o aprendizado labaniano.

Aos professores Paola Secchin Braga, Luiz Sergio de Oliveira, Luiz Guilherme Vergara e Ligia Dabul, por manter a chama pela pesquisa acadêmica em artes acesa.

Ao secretário deste Programa de Pós-graduação, Alessandro Patrício da Silva, por todas as respostas incríveis de perguntas muitas vezes desconexas e por todo suporte institucional.

Aos meus colegas de mestrado, pelo carinho e fraternidade, principalmente à Elisa Quintanilha, minha colega também de estágio de docência, sempre disposta a ajudar, e à Christiane da Cunha e Lívia Moura, pela cumplicidade da maternidade.

A meus e minhas alunxs, pelo incentivo e aprendizado diário.

À equipe técnica anterior e atual da obra *Mundano*, Benedito Neto, Tafla Borges, Carlos Eduardo Índio, Ricardo Alexandria, Flavia Lamego, Fernando Mamari, Julia Botafogo, Maria Celeste Mendonzi, Maria Hermeto, Renata Dias, Alexandre Bado e Tábata Martins, por acreditar no meu trabalho e pesquisa.

À toda equipe do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, pelo espaço e pelo carinho diário.

À cia. Intrépida Trupe, pelo espaço e por aceitar tantos pedidos em cima da hora.

À cia Lumini, pelo espaço e apoio na pesquisa e na vida.

Ao Cirko De Mente, pelo espaço, pela vida profissional e circense mexicana.

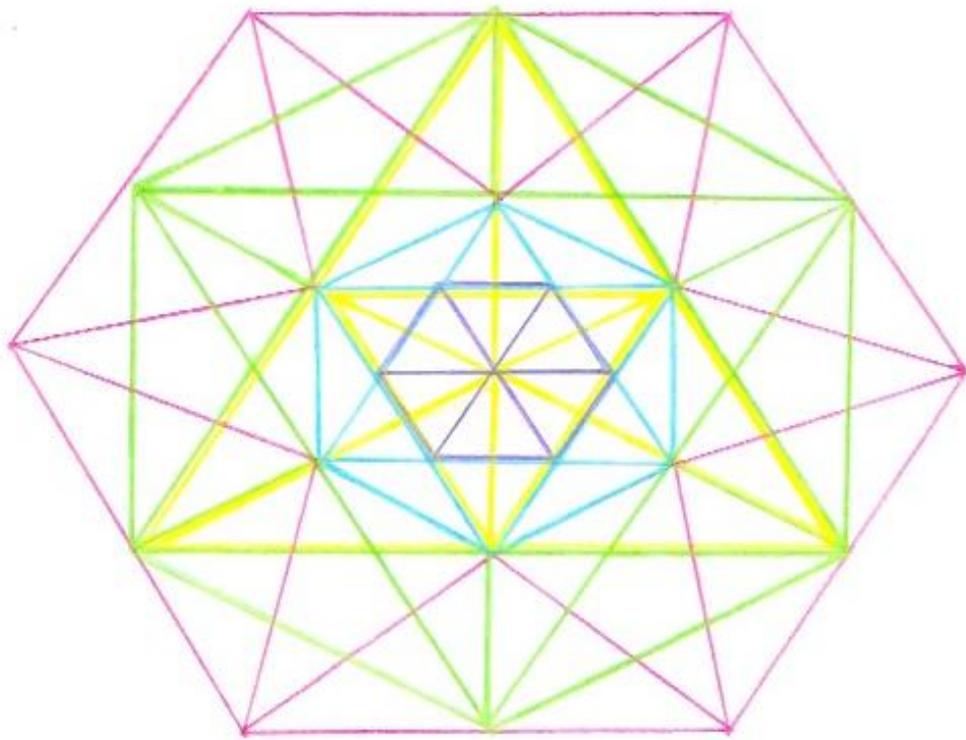
À minha fisioterapeuta e atual colega, Nubia Barbosa, por todo cuidado e afeto.

À madrinha de Jorge Uirá, Tainá Mie, pelas conversas, pela força e pelos pedidos de ajuda de última hora.

Aos amigos do circo, da dança e da vida, Alex Machado, Carla Stank, Helena Bandeira, Helena Pinheiro, Isabela Abad, Marina Collares, Ronan Henrique, Julio Nascimento, Carol Quintana, Bruma Saboia, Daniel Elias, Tadzia Maia, Darina Robles e Linda de Berardinis, por todos os momentos compartilhados.

Às minhas colegas da UFRJ, Ignez Calfa e Daphne Madeira, pelos desabafos e sorrisos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, pelo auxílio.



*Olhar para o processo criativo é como olhar dentro de um cristal:  
quando fixamos os olhos numa face, vemos todas as outras refletidas.*

Stephen Nachmanovitch

## RESUMO

O texto apresenta o percurso teórico-prático do processo de criação da obra *Mundano*, concebida, dirigida e interpretada pela autora. Primeiramente, os conceitos de Esforço, Corpo, Espaço e Forma, desenvolvidos pelo Sistema Laban/Bartenieff, apresentam-se como parâmetros de percepção do processo de adaptação do corpo praticante da acrobacia aérea, desde sua saída do contato com o chão. A partir das relações estabelecidas entre a forma do aparelho aéreo e o Corpo Aéreo, a necessidade da criação de um novo aparelho aéreo que possa dialogar com tais parâmetros fez emergir um aparelho cênico de criação autoral, o Tetraéreo, desenvolvido de maneira a nortear uma pesquisa sobre a tridimensionalidade do movimento aéreo a partir das relações entre corpo, objeto e o Tema Labaniano Mobilidade e Estabilidade. Dessa forma, tais relações foram investigadas sob diversos desdobramentos cênicos, no chão e na acrobacia aérea, com o intuito de experimentar e estudar a possibilidade de um só corpo que possa emergir do encontro entre corpo aéreo/terrestre e corpo-objeto num espaço múltiplo, desvelado no acontecimento da cena.

**Palavras-chave:** Sistema Laban/Bartenieff, corpo, espaço, acrobacia aérea, objeto.

## **ABSTRACT**

This paper presents the theoretical-practical development of the creative process of the piece "Mundane", conceived, directed and performed by the author. Primarily, the Effort, Body, Space and Shape concepts, developed through the lens of the Laban/Bartenieff Movement Analysis, are introduced as guidelines for the understanding of the aerial acrobatics body adaptations, from the moment it ceases ground contact. Out of the relationships established between the aerial apparatus' form and the aerial acrobatics body emerged the need for a new aerial apparatus, able to interact with these parameters, leading to the creation of a new scenic device, the Tetraherial, developed to guide a research about the three-dimensionality of the aerial movement in its relations with body and object, and the Mobility/Stability Laban Theme. Therefore, such relations were investigated under various scenic unfoldings, on the ground and on aerial acrobatics, in order to study and experience the possibility of a single body that can emerge from the engagement between aerial body, body-object, and the multiple space, unveiled in the scenic event.

**Keyword:** body, space, aerial acrobatics, object, Laban/Bartenieff Movement Analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O movimento aéreo.....	1
Figura 2 - A lona do Cirko De Mente.....	8
Figura 3 - Relação tetraédrica do Sistema Laban/Bartenieff.....	15
Figura 4 - O Espaço e os Corpos Aéreos.....	59
Figura 5 - O aparelho Tetraéreo .....	62
Figura 6 - Polígonos bidimensionais regulares.....	65
Figura 7 - Sólidos tridimensionais regulares .....	65
Figura 8 - Corpo-Tecido-Espaço .....	71
Figura 9 - Corpo-Aparelho-Cenário .....	79
Figura 10 - Posição Zero .....	81
Figura 11 - Orientação Espacial Vertical Aérea ( <i>Aerial Uprightness</i> ).....	83
Figura 12 - Postura sentada na lira, usando mãos.....	86
Figura 13 - Postura em pé, usando mãos, no tecido .....	86
Figura 14 - Centro do peso do corpo no mesmo nível do ponto de suporte no trapézio (equilíbrio precário).....	87
Figura 15 - Centro do peso do corpo acima do ponto de suporte no trapézio (equilíbrio precário) .....	87
Figura 16 - Centro do peso do corpo abaixo do ponto de suporte no trapézio (equilíbrio ideal).....	88
Figura 17 - Centro do peso do corpo abaixo do nível do ponto de suporte na lira (equilíbrio ideal).....	88
Figura 18 - Centro do peso do corpo abaixo do nível do ponto de suporte no tecido (equilíbrio ideal).....	89
Figura 19 - Corpo Tetraédrico .....	91
Figura 20 - Corpo-trapézio .....	95
Figura 21 - Corpo-tecido .....	95
Figura 22 - Corpo-Espaço-Tetraéreo .....	96
Figura 23 - Corpo tetraédrico na cena .....	101
Figura 24 - Relações entre o tetraedro e o octaedro (1).....	103
Figura 25 - Relações entre o tetraedro e o octaedro (2).....	104
Figura 26 - Movimento hexaédrico no Tetraéreo (1) .....	107
Figura 27 - Movimento hexaédrico no Tetraéreo (2) .....	108
Figura 28 - Movimento octaédrico no Tetraéreo (1) .....	108
Figura 29 - Movimento octaédrico no Tetraéreo (2) .....	109
Figura 30 - Movimento icosaédrico no Tetraéreo (1).....	109
Figura 31 - Movimento icosaédrico no Tetraéreo (2).....	110
Figura 32 - Tridimensionalizando com o público .....	177
Figura 33 - A escuta do desequilíbrio.....	179

Figura 34 - O canto desnudo .....	182
Figura 35 - Cenário Mundano .....	185
Figura 36 - Enfrentando a si mesma.....	187
Figura 37 - Contornos do eu.....	187
Figura 38 - Cuidando do caminho .....	189
Figura 39 - O encontro .....	189
Figura 40 - Um novo mundo .....	190
Figura 41 - Um voo possível .....	191
Figura 42 - Reconhecendo o outro .....	192
Figura 43 - O outro em mim.....	192
Figura 44 - Doação .....	193
Figura 45 - Decolando.....	194
Figura 46 - Movimento da sombra (1).....	195
Figura 47 - Movimento da sombra (2).....	195
Figura 48 - Tetraedro topológico.....	197
Figura 49 - Atada em minha pele .....	197
Figura 50 - Dançando no ar (1) .....	199
Figura 51 - Dançando no ar (2) .....	199
Figura 52 - Distanciamento racional .....	200
Figura 53 - Espaços internos .....	201
Figura 54 - Despedida .....	202
Figura 55 - <i>Sin perder la ternura</i> .....	202
Figura 56 - Fagocitando vento.....	204
Figura 57 - Compartilhando .....	204
Figura 58 - Eu tetravento.....	205

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: CAMINHOS DA INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA.....</b>	<b>1</b>
I. A INTERDISCIPLINARIDADE NO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO ENTRE DANÇA E CIRCO .....	2
II. O CIRCO E AS INTERDISCIPLINARIDADES CONTEMPORÂNEAS .....	7
III. PROCESSO DE CONTÍNUAS MUDANÇAS: APRESENTAÇÃO DO TEXTO ....	12
<b>1 O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF SOB A PERSPECTIVA AÉREA: UM PERCURSO TETRAÉDRICO .....</b>	<b>15</b>
1.1 ESFORÇO: DESCOBRINDO A RIQUEZA FUNCIONAL E EXPRESSIVA DO MOVIMENTO AÉREO .....	21
1.2 O CORPO TERRESTRE E OS PADRÕES CONECTIVOS DO DESENVOLVIMENTO.....	32
<b>1.2.1 Padrões Conectivos do Desenvolvimento (<i>Fundamental Patterns of Total Body Connectivity / Developmental Patterning</i>).....</b>	<b>33</b>
1.2.1.1 Ceder-Empurrar ( <i>Yield &amp; Push</i> ) e Alcançar-Puxar ( <i>Reach &amp; Pull</i> ).....	35
1.2.1.2 Respiração ( <i>Breath</i> ).....	38
1.2.1.3 Conectividade Núcleo-Distal ou Irradiação do Umbigo/BMC ( <i>Core-distal Connectivity ou Navel Radiation/BMC</i> ).....	42
1.2.1.4 Conectividade Cabeça-Cauda ou Espinhal ( <i>Head-Tail ou Spinal Connectivity/BMC</i> ).....	46
1.2.1.5 Conectividade Superior-Inferior ou Homóloga ( <i>Upper-Lower ou Homologous Connectivity/BMC</i> ).....	48
1.2.1.6 Conectividade Metade do Corpo ou Homolateral ( <i>Body-Half ou Homolateral Connectivity/BMC</i> ).....	52
1.2.1.7 Conectividade Lateral-Cruzada ou Contralateral ( <i>Cross-Lateral ou Contralateral Connectivity/BMC</i> ).....	54
<b>1.2.2 A Perspectiva do <i>Body Mind Centering</i> – BMC .....</b>	<b>56</b>
1.3 O CORPO AÉREO E A IMPORTÂNCIA DA COMPREENSÃO DO ESPAÇO .....	59
<b>1.3.1 O Espaço Terrestre e o Entre Espaço Aéreo .....</b>	<b>62</b>
<b>1.3.2 Harmonia Espacial .....</b>	<b>71</b>
<b>1.3.3 Dinamosfera .....</b>	<b>76</b>
<b>2 O APARELHO TETRAÉREO.....</b>	<b>79</b>

2.1	NECESSIDADE E POSSIBILIDADE NA ADAPTAÇÃO DO CORPO AÉREO ....	80
2.2	MOVIMENTO TRIDIMENSIONAL AÉREO: O CORPO-ESPAÇO-APARELHO	91
2.3	O CORPO TETRAÉDRICO .....	96
2.4	ATRAÇÕES E TENSÕES TETRAÉDRICAS POR ENTRE CORPO E ESPAÇO.	100
<b>3</b>	<b>O PROCESSO DE CRIAÇÃO E SUAS REVERBERAÇÕES TEÓRICO-PRÁTICAS.....</b>	<b>113</b>
3.1	INTERCALANDO PERSPECTIVAS MICRO E MACRO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO .....	116
<b>3.1.1</b>	<b>Relação entre corpo-objeto e obra-processo no contexto de produção da arte contemporânea.....</b>	<b>124</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Perspectiva Dançante do objeto-obra .....</b>	<b>127</b>
<b>3.1.3</b>	<b>Ressignificando Espaços.....</b>	<b>131</b>
<b>3.1.4</b>	<b>A criatividade do fazer coletivo .....</b>	<b>135</b>
<b>3.1.5</b>	<b>Processos criativos entre Mobilidade e Estabilidade na obra <i>Mundano</i> .....</b>	<b>139</b>
3.2	DRAMATURGIA DO ENTRE CIRCO-DANÇA .....	143
<b>3.2.1</b>	<b>O papel do dramaturgo na dança e os contextos de produção na contemporaneidade .....</b>	<b>143</b>
<b>3.2.2</b>	<b>O corpo do risco: em busca de uma dramaturgia circense .....</b>	<b>147</b>
<b>3.2.3</b>	<b>Contextos adaptativos na inovação da tradição .....</b>	<b>153</b>
<b>3.2.4</b>	<b>A Dança no Circo ou o Circo na Dança? .....</b>	<b>158</b>
3.3	O ÁTOMO DO CORAÇÃO DA MÃE E A MÃE DO CORAÇÃO DO ÁTOMO – O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA OBRA <i>MUNDANO</i> E SUAS FASES .....	160
<b>3.3.1</b>	<b>Fase Coletiva .....</b>	<b>161</b>
<b>3.3.2</b>	<b>Primeiro Suspiro .....</b>	<b>163</b>
<b>3.3.3</b>	<b>Gestação, uma dupla concepção .....</b>	<b>170</b>
<b>3.3.4</b>	<b>Crescimento .....</b>	<b>171</b>
<b>3.3.5</b>	<b>Estrutura cênica em desdobramento .....</b>	<b>186</b>
<b>3.3.5.1</b>	<b><i>Cena 1: Chegada.....</i></b>	<b><i>186</i></b>
<b>3.3.5.2</b>	<b><i>Cena 2: Caminho para o encontro.....</i></b>	<b><i>188</i></b>
<b>3.3.5.3</b>	<b><i>Cena 3: Encontro com o Tetraéreo.....</i></b>	<b><i>190</i></b>
<b>3.3.5.4</b>	<b><i>Cena 4: Transição para o nascimento do Corpo Aéreo .....</i></b>	<b><i>191</i></b>
<b>3.3.5.5</b>	<b><i>Cena 5: Peles que vestem e são vestidas.....</i></b>	<b><i>193</i></b>

3.3.5.6	<i>Cena 6: Troca de pele</i> .....	194
3.3.5.7	<i>Cena 7: Eu-sou-tecido</i> .....	196
3.3.5.8	<i>Cena 8: Eu-tetra-aéreo</i> .....	198
3.3.5.9	<i>Cena 9: Estupidez humana</i> .....	200
3.3.5.10	<i>Cena 10: Nem tudo está perdido</i> .....	201
<b>3.3.6</b>	<b>Performance <i>Mundano</i> no MAC – experiência de compartilhamento e escuta da música interna da obra</b> .....	<b>203</b>
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>206</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>210</b>

## INTRODUÇÃO: CAMINHOS DA INTERDISCIPLINARIDADE ARTÍSTICA

*Um pouco do tipo antigo de excessiva reação civilizadora contra o instinto ainda é perceptível num padrão de pensamento cujos expoentes sempre estão dispostos a dividir a humanidade em duas categorias abstratas, denotadas por rótulos como “natureza” e “cultura”, ou “corpo” e “mente”, sem qualquer tentativa de investigar a conexão entre os fenômenos a que tais conceitos se referem. O mesmo se aplica à tendência de tratar a arte como algo que flutua no ar, exterior e independente das vidas sociais das pessoas (ELIAS, 1995, p. 56).*



**Figura 1 - O movimento aéreo**

Legenda: Em busca do equilíbrio constante em meio ao movimento de translação (denominado como voo na linguagem específica do circo) do aparelho aéreo Tetraéreo, o corpo usa o espaço a sua volta para se apoiar usando três pontos de suporte de suas periferias, mãos e tornozelo esquerdo, e as demais partes se sustentam a partir do contato com o espaço, por ele e através dele, para formar a figura conhecida na acrobacia aérea por sereia de uma perna. O Corpo aí torna-se Espaço de tal maneira que a própria imagem do corpo se encontra desfocada. A foto foi feita no Espaço CONARTE A.C./ MEX em junho de 2012, no âmbito da pesquisa de movimento para Pós-graduação no LIMS-NYC.

Como muito bem apontado por Norbert Elias (1995) na epígrafe acima, a arte e a vida social caminham juntas, mesmo que possam ser analisadas separadamente. Sendo assim, quando comecei a escrever para o presente trabalho, me detive a uma primeira preocupação em apenas analisar minha produção artística separadamente ao contexto social e individual pelo qual minha produção percorria. Obviamente, conforme o texto foi tomando forma, cada vez mais sentia que o conhecimento ali trazido se distanciava da minha pesquisa, como se houvesse uma desconexão entre o que minha corporeidade abordava e a teoria que estava contida e que de certa maneira a acompanhava.

Nesse momento, me detive e parei de escrever sob aquela lógica. Após um longo período de pausa e digestão, optei por assumir momentaneamente um tom mais pessoal ao texto, para poder me encarnar do que estava produzindo artisticamente e, antes de apresentar a teoria que ali se enraizava, trazer um pouco dos entrelaçamentos que puderam gerar tal expressividade. Eu precisei externalizar uma obra artística e compartilhá-la com o público, para perceber que o que a fez passível de alguma concretude era, em verdade, meu próprio caminhar de vida, minhas experiências e relações com meu fazer artístico. Mesmo que ainda em aberto, a criação da obra *Mundano* já passou por três países e quatro formatos de apresentações solo com o objeto Tetraéreo – meu objeto de investigação atual e que receberá devida atenção e profundidade ao longo dos próximos capítulos deste texto.

Ao invocar tal clareza recordada por Norbert Elias (1995), é que escolhi compartilhar um pouco desse traçado de vida que entrecruzou uma fagulha artística de minha produção e que será, ao longo deste texto, reconhecida em percepções e apontamentos teórico-práticos. Por outro lado, não saberia ao certo descrever os contextos sociais específicos que me levaram a trabalhar de maneira interdisciplinar. Porém, proponho invocar sentimentos e experiências que me guiaram.

## **I. A interdisciplinaridade no processo de investigação entre dança e circo**

Eu sempre dancei e minha paixão sempre foi me expressar a partir do movimento. Tive uma formação extremamente rígida que envolveu a prática cotidiana do ballet clássico e do jazz, o que me levou a ter meu primeiro trabalho como bailarina aos 12 anos. É difícil identificar claramente todo o contexto social que levou meus professores a me pedirem para passar de

posições abertas (*en dehors* no ballet) para posições paralelas (*en dedans*) de pernas, mas me recordo claramente que isso aconteceu em diversos lugares onde dançava. Pouco tempo depois chegaram passos de capoeira, rolamentos e novas transferências de peso do corpo nas aulas que comecei a frequentar. A dança contemporânea me foi apresentada dessa maneira e isso me abriu para um novo mundo do movimento, o movimento da vida. Concomitantemente, tive várias mudanças drásticas em minha vida pessoal, seguidas da morte do meu pai e passei a me distanciar da rigidez que me era apresentada na formação em dança. Parei de dançar profissionalmente. Jogava capoeira e frequentava aulas de dança soltas ao mesmo tempo em que me aproximava do circo. Estudava Direito e Ciências Sociais e via na arte circense as respostas para a aflição da sociedade contemporânea em produzir materialidades incessantemente. Jogar coisas para o alto respondia muitas das perguntas que tinha naquele momento. Era a arte de realizar o que era visto como impossível e achava que o mundo precisava daquilo. Queria acreditar mais no impossível. Foi quando conheci o Sistema Laban/Bartenieff<sup>1</sup> em um dos cursos avulsos que fiz com Regina Miranda<sup>2</sup>. Mudei drasticamente minha formação e retomei meu estudo do movimento na Faculdade Angel Vianna – FAV e na Escola Nacional de Circo.

Conheci diferentes metodologias de ensino e práticas do movimento e vivia cotidianamente o conflito de, por um lado, sentir e pensar o movimento ao máximo (dança contemporânea) e, do outro, fazer, fazer, fazer, pensando e sentindo o mínimo possível (circo tradicional). Foram anos muito conflituosos e muito frutíferos para minha formação profissional e para minha vida pessoal. Talvez o maior marco desse conflito gerado em meu corpo seja o histórico gigantesco de lesões. Tive que me preocupar com os métodos de ensino/aprendizado e

---

<sup>1</sup> Considerando um sistema complexo de observação, análise, experimentação e escrita do corpo e do movimento, foi inicialmente elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) e posteriormente aprofundado por seus discípulos, como Irmgard Bartenieff, Warren Lamb, Bonnie Bainbridge Cohen e outros. Nele, o corpo é considerado um sistema aberto de contínuas mudanças, que estabelece padrões de movimento que, por hora, podem ser identificados e analisados, mas que existem numa infinita cadeia de possibilidades inter-relacionais. Por esse motivo, mesmo que seja dividido em aparentes Categorias (conhecidas como BESS: Corpo – Body; Esforço – Effort; Forma – Shape; Espaço – Space) e subcategorias, estas são apenas necessárias para a própria organização da compreensão humana, não estando de nenhuma forma condicionadas a um aspecto linear ou temporal de estruturação, tendo seus limites completamente borrados em função de uma perspectiva fenomenológica do corpo e do movimento.

<sup>2</sup> Regina Miranda é coreógrafa, diretora teatral, analista Laban e administradora cultural. Como líder internacional do campo labaniano, atua como conferencista, artista e curadora e tem ensaios publicados em revistas nacionais e internacionais. É autora de *O Movimento Expressivo* (Funarte, 1980), *Corpo-Espaço* (7 Letras, 2008) e das peças teatrais *Pernas Vazias* (2003), *Intimidade dos Anjos* (2005), *Manuscritos de Leonardo* (2013) e *Vertigem das Listas* (2014).

com abordagens de estudo em reabilitação do corpo muito cedo, e isso foi o que pouco a pouco se transformou também em minha pesquisa de movimento. Ao mesmo tempo em que o malabarismo trazia possibilidades de microrrealidades revolucionárias por apresentar o impossível como prática, a dança se mostrava como uma grande aliada nos processos de criação cênica e de percepção e descobertas pessoais. Sem me dar conta, comecei a dar aulas de malabarismo que não tinham necessariamente nada de técnica de malabarismo, ou mesmo aulas de acrobacia aérea, minha especialização na Escola Nacional de Circo, com aquecimentos e metodologias de criação da dança contemporânea e isso foi reconhecido nos espaços em que trabalhava.

Minhas performances cênicas nunca tinham um “lugar” claro no mercado. Me inscrevia em festivais de dança e me diziam que o que eu fazia era circo, queria me apresentar em circos e me diziam que o que fazia era dança. Talvez o marco em minha produção solo tenha sido uma performance denominada *Objeto para uma Delicatessen Sentimental*<sup>3</sup>, coreografia que fazia com uma bola de acrílico utilizando uma técnica de malabarismo chamada Contato, dançada em sincronia com a canção do personagem Papageno da ópera *Flauta Mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A performance mesclava elementos dessa técnica do malabarismo com uma construção coreográfica de dança contemporânea. Ganhei dois prêmios: Artes Integradas, no Festival Tápias (2007), que é um evento de dança, e Revelação Feminina no evento Malabares Rio, também em 2007. Nenhum prêmio que oficialmente me reconhecesse em um “lugar” estabelecido como propriamente da dança ou do circo.

Foi desse ponto, entre a dança e o circo, de onde pude partir para minha investigação na Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff da FAV. Durante tal pesquisa, pude rever o trabalho que vinha fazendo desde 2006 como professora de ambas linguagens artísticas sob o enfoque do ensino da dança aérea. As experiências então estudadas trouxeram à tona os cruzamentos entre o Corpo Aéreo e a Categoria Corpo, desenvolvida a partir do estudo de Irmgard Bartenieff (1900-1981), da utilização dos Padrões de Conectividade do Desenvolvimento (*Fundamental Patterns of Total Body Connectivity*) e dos *Bartenieff Fundamentals*<sup>sm</sup> como possíveis reorganizadores e reestruturadores do corpo praticante da acrobacia aérea.

---

<sup>3</sup> A performance *Objeto para uma Delicatessen Sentimental* pode ser vista em: <<https://youtu.be/Ctkof5et69U>>.

Aluna e discípula de Rudolf Laban (1789-1958), bailarina, fisioterapeuta e uma das pioneiras da terapia por meio do movimento, Irmgard Bartenieff (1900-1981) deu seguimento às investigações de Laban, fundando o Laban Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS em Nova Iorque, EUA. Pelo fato de Bartenieff ter apontado em seu estudo outro olhar sobre o corpo bípede e terrestre, seu estudo teve extrema relevância na compreensão sobre o processo de ensino-aprendizado de um corpo que se descobre também “aéreo”. Foi, então, que pude perceber como existiam certos padrões de movimento da acrobacia aérea que eram mais utilizados como um marco de sua linguagem expressiva e como estes estavam profundamente ligados ao aparelho por onde o corpo se movia. Comecei a estudar cada aparelho e suas conectividades específicas, assim como as inter-relações entre estes e a maneira como o corpo usava o espaço a sua volta. Nesse momento de minha pesquisa, encontrei os termos Corpo Aéreo e Corpo Terrestre. O Corpo Aéreo traz consigo a noção de que o corpo que pratica a acrobacia aérea não se estrutura da mesma maneira que os outros corpos, pois se organiza a partir de formas específicas não tão relacionadas ao corpo bípede – que possui sua base estável na cintura pélvica e sua base móvel na cintura escapular – e, por isso, se utiliza de percursos internos e externos especificamente condicionados, necessários para conseguir se manter fora do contato com o chão. Para poder se manter em seu estado “aéreo”, aí compreendido como um corpo que se relaciona intimamente com o aparelho de acrobacia aérea, antes deve se condicionar para esse objetivo, o que implica uma série de adaptações corporais e espaciais, que foram abordadas por mim nesses estudos e que serão novamente apontadas no Capítulo 2 desta dissertação. O Corpo Terrestre, como complementar ao Corpo Aéreo, norteia este segundo, pois ao mesmo tempo em que o Corpo Aéreo se condiciona para realizar sua manutenção junto ao espaço, isto só é possível pelo fato de já ter sido primeiramente estruturado de outra maneira, nesse caso, sob a vivência do corpo em contato com o chão. O Corpo Aéreo foi necessariamente organizado durante toda uma vida de sustentação e desenvolvimento, tendo a base firme do chão como referência, o que traz inúmeras adaptações necessárias a esse corpo bípede e terrestre. Por esse motivo, escolheu-se contrapor o Corpo Aéreo à sua forma organizativa anterior, denominada então por mim como Corpo Terrestre, que lhe servirá como norte ao se adaptar à sua vida Aérea<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Para mais, ver FRANCA, 2012, p. 16-33.

Como uma continuação dessa primeira pesquisa, escolhi fazer a Pós-graduação em Análise Laban de Movimento – LMA (do inglês *Laban/Bartenieff Movement Analysis*) no LIMS, com o objetivo de aprofundar o estudo dos parâmetros de percepção e compreensão do movimento no espaço, como abordados por Laban (2011), na busca por reconhecer algumas possibilidades de linguagem do corpo praticante da acrobacia aérea junto ao espaço que o rodeia. O resultado foi a criação de sequências primordiais de movimento da acrobacia aérea sobre o prisma das distintas dinâmicas geradas entre Corpo e Espaço labanianos, apresentadas a partir de um aparelho aéreo que foi criado de modo a enfatizar apoios e formas no corpo que não eram condicionados pela acrobacia aérea em geral. Ou seja, a forma desse aparelho, o então criado Tetraéreo, buscava dar um suporte tridimensional para o corpo, de modo a se desvincular de convenções uni e bidimensionais de movimento, encontradas nos aparelhos aéreos clássicos, como corda, tecido, trapézio ou numa lira, por exemplo.

Conforme a pesquisa se aprofundou, percebi que o Tetraéreo era muito mais do que um aparelho de acrobacia aérea tridimensional. Laban não tinha deixado nenhum legado sobre as possibilidades de movimento feitas com o poliedro regular tetraedro, ao contrário de como fez com todos os outros – icosaedro, dodecaedro, octaedro e hexaedro (ou cubo). O aparelho Tetraéreo tinha se revelado para mim como uma nova possibilidade expressiva na acrobacia aérea, e não era apenas isso, pois simbolizava um entremeio que permeava o Corpo Aéreo e o Corpo Terrestre. O Tetraéreo pode ser utilizado como aparelho cênico no chão e também pendurado no ar, disponibilizando toda uma gama de vocabulário entre corpo/espaço/objeto que traz consigo todas as perguntas que me fazia nos últimos 12 anos de minha investigação artística. Minha pesquisa realizada para a Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff estava finalizada sob o olhar trazido pela acrobacia aérea condicionado à perspectiva labaniana. O que mais poderia ser pesquisado? Como seria uma investigação cênica realizada a partir dessa forma geométrica? O que essa forma tetraédrica diz sobre o Corpo Aéreo e o Terrestre e suas diferenças adaptativas?

Todas essas perguntas me levaram a buscar o aprofundamento teórico apresentado no decorrer deste texto. Obviamente, será impossível retirar o legado do estudo de Rudolf Laban e de Irmgard Bartenieff em minha investigação, pois meu próprio método de investigação e vivência de corpo trazem em si as lentes do Sistema Laban/Bartenieff. Contudo, o que se

pretende aqui é apresentar a importância dessas lentes para, então, buscar ramificações teórico-práticas que possam fortalecer minha linguagem e pesquisa como artista.

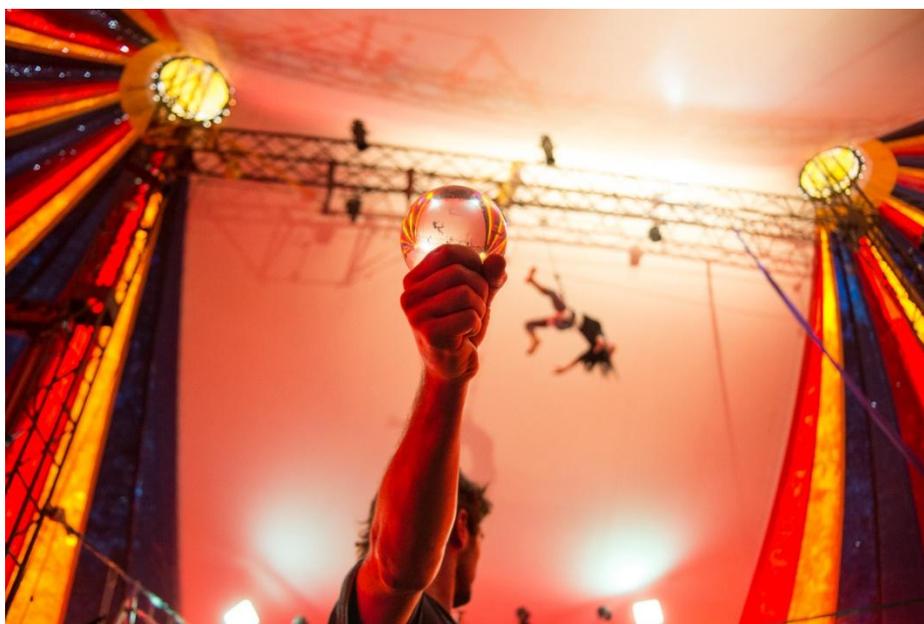
Hoje, o processo de criação junto ao Tetraéreo já leva quatro anos e continua vivo. Isso significa que a própria pesquisa teórica e a escrita do texto foram se desvelando à medida que eu caminhava com a minha produção e pesquisa prática como artista e educadora do movimento. Por isso, outra observação pertinente ao campo das interdisciplinaridades que antecede à leitura deste texto diz respeito a uma segunda perspectiva sob a citação de Elias (1995), apresentada no início desta seção, que inclui minha profissão como educadora do movimento. Cronologicamente, muitas das experiências e trocas que pude realizar junto aos estudantes que me acompanharam durante meu processo de pesquisa entre dança e circo antecederam a criação do aparelho Tetraéreo. Eu não seria capaz de colocar adiante uma série de apontamentos sobre meu processo criativo sem antes apresentar as questões que geraram seu próprio nascimento e que seguiram sendo paralelamente consideradas em ambas vivências: artística e pedagógica. Dessa forma, assim como não há maneira de desconsiderar a influência e interdisciplinaridade labaniana no meu processo criativo, não há como ignorar que foi ao longo de minhas descobertas como professora que percebi grande parte da teoria que apresentarei ao longo deste texto. Por isso, muitas vezes o campo pedagógico poderá ser confundido com o campo artístico, apenas pelo fato da pesquisa ter sido desenvolvida de maneira concomitante.

Minhas questões como artista e como criadora/pesquisadora do movimento foram atravessadas por percepções teórico-práticas demasiado misturadas para serem arrancadas umas das outras sem tirar o sentido da minha busca profissional como artista. Sobretudo, é da mistura dos aprendizados de vida e dos entre-espacos dos corpos com que convivi que sinto e crio. Por isso, para tentar organizar e compartilhar algo desse processo criativo, terei que delinear cada etapa e cada passo desse longo e intenso percurso.

## **II. O Circo e as interdisciplinaridades contemporâneas**

*Imagino que o primeiro palhaço surgiu numa noite qualquer em uma indefinida caverna enquanto nossos antepassados terminavam um lauto banquete junto ao fogo. Em volta da fogueira, numa roda de companheiros, jogavam conversa fora. Comentavam a*

*caçada que agora era jantar e falavam das artimanhas usadas, dos truques e da valentia de cada um. É quando um deles começa a imitar os amigos e exagera na atitude do valentão que se faz grande, temerário e risível na sua ânsia de sobrepujar a todos. E logo passa a representar as momices do covarde, seus cuidados para se esquivar do combate, sempre exagerando os gestos, abusando das caretas, apontando tão absurdamente as intenções por trás de cada ação e o ridículo delas que o riso se instala naquela assembleia de trogloditas. E todos descobrem o prazer de rir entre companheiros, de rir de si mesmo ao rir dos outros (CASTRO, 2005, p. 12).*



**Figura 2 - A lona do Cirko De Mente**

Legenda: Ensaio do espetáculo *NAO*, com Leonardo Costantini à frente, fazendo malabarismo com uma bola de acrílico e Andrea Pelaez, ao fundo, realizando uma descida aérea, pendurada por um *baudrier*.

Fonte: Foto de Liliana Velazquez – La Marmota Azul, na Karpa do Cirko De Mente – MEX, setembro de 2012

A citação acima apresenta uma hipótese que sugere que a arte circense da palhaçaria poderia ter surgido juntamente com os primeiros passos da vida em sociedade a partir do advento do manuseio e controle do fogo pelo homem. Ao contrário do que o leitor deve ter imaginado ao ler tal citação, a presente investigação não dissertará sobre a arte da palhaçaria. Entretanto, julguei de extrema importância sugerir, com esse pequeno relato, como as origens das artes circenses ainda possuem hipóteses que foram contadas a partir de inúmeras perspectivas e

culturas distintas, passadas de geração em geração no decorrer de sua longa história. Em seu livro *O Elogio da Bobagem*, Alice Viveiros de Castro (2005) retrata a aproximação dos profissionais do riso nas mais diversas sociedades, apresentando exemplos que vão desde o Antigo Egito, Grécia Antiga e China no período a.C., até os dias de hoje, pelos quais demarca a importância desses profissionais em apresentar uma visão crítica da sociedade para a vida da nobreza, sendo responsabilizados até por desencadearem revoluções (CASTRO, 2005).

Dizem as lendas circenses que a arte do malabarismo também já foi encontrada em desenhos rupestres e que a acrobacia aérea poderia ter nascido nos antigos navios, com seus marinheiros virtuosos que subiam em mastros com manobras acrobáticas e faziam movimentos inusitados nas cordas das naus. No Oriente também se crê que as chinesas poderiam ter criado acrobacias em tecidos de seda, muito antes da acrobacia em tecido chegar ao Ocidente. O picadeiro como tal, com seu palco arredondado, marco do cenário circense, surge em Londres no final do século XVIII, consagrado pelo inglês Philip Astley (1742-1814), considerado por muitos autores o “pai do circo moderno”. O formato do espetáculo circense apresentado por Astley uniu os volteios equestres de origem militar aos mais excêntricos artistas ambulantes das feiras e praças públicas, como dançarinos de cordas (funâmbulos), saltadores, malabaristas, acrobatas e adestradores de animais (SILVA, 2007, p. 33-37). Desde então, a arte circense se consagrou como a arte do picadeiro, com múltiplas facetas, disciplinas e fazeres. Essa grande mistura de fazeres artísticos, portanto, é a base do circo moderno e também o que caracteriza a arte circense até os dias de hoje.

Muito já se estudou sobre as artes circenses e, embora não exista uma vasta produção acadêmica sobre o tema, diversos trabalhos e escritos técnicos, pedagógicos e de cunho histórico podem ser apreciados. Principalmente no que se refere às disciplinas acrobáticas, pode-se encontrar ainda mais textos e escritos acadêmicos, muito devido a sua aceitação e adaptação no campo da educação física e ginástica artística, ambas com um arcabouço institucional anterior ao circense na maior parte do mundo.

Existe, entretanto, uma pequena indagação que pode ser trazida à tona, que concerne às questões advindas junto às artes contemporâneas e, mesmo que não seja explicitamente tratada pelo campo teórico das artes circenses, deve ser abordada. Ela, por sua vez, diz respeito às interdisciplinaridades artísticas que perpassam o movimento das artes no mundo atual. É claro

que as artes possuem essa potencialidade de serem inter-relacionadas dinamicamente e continuamente, pois se encontram em seus modos de vida e em seus fazeres cotidianos de inúmeras formas. Mesmo assim, quando se trata de uma arte que já possui o encontro entre muitas disciplinas artísticas em sua raiz, como no caso das artes circenses, o que se poderia esperar?

Ouve-se muito dizer nos estudos sobre a arte contemporânea que um de seus aspectos mais relevantes é justamente a interdisciplinaridade encontrada nas diferentes práticas artísticas da atualidade. Não se pretende aqui fazer um ensaio sobre a arte contemporânea e suas características mais ou menos interdisciplinares ao longo da história. Em verdade, o que se pretende é apenas localizar o fazer circense dentro do que se entende como arte contemporânea hoje e, por que não, o circo contemporâneo. Enquanto a pintura, a dança ou o cinema, por exemplo, podem interagir com outras artes, ainda assim possuem suas fronteiras minimamente delineadas ao longo da história. Sobretudo, ainda que tenha sofrido constantes modificações em sua trajetória no tempo, o circo sempre foi tido como um encontro de artes diversas, talvez não reconhecidas pelas vozes instituídas como arte, mas que se colocaram sob um picadeiro e se tornaram reconhecidas como artes circenses.

Os limites que definem a arte circense, portanto, não são claros. Seria o circo a arte do inusitado, do estranho, do risco, ou mesmo do grotesco? E no universo das artes contemporâneas, ele ainda poderia ser definido como tal? Essas perguntas estiveram presentes durante os últimos anos do meu trabalho e de certa forma fundamentam minha pesquisa teórica e artística como bailarina e circense.

Sob o âmbito teórico, mesmo que não existam muitas formações acadêmicas de ensino superior de circo no mundo – a Escola Nacional de Circo, por exemplo, ainda possui um nível de Ensino Técnico, portanto, Ensino Médio –, os estudiosos e praticantes do circo encontraram modos de se apropriar de outras teorias para formular suas reflexões acerca dessa arte. Entretanto, é inegável que exista uma certa demanda teórica, já que o arcabouço do conhecimento circense sempre foi empírico. Grande parte das produções acadêmicas sobre arte circense surgiu mais intensamente nos últimos 15 anos, ao menos no Brasil. Supõe-se que isso se deu devido ao lugar ainda não ocupado pelo circo no conhecimento acadêmico. Ou seja, para um circense poder pensar teoricamente seu fazer artístico, ele deve primeiramente buscar se atrelar, no caso

brasileiro, a outra forma de conhecimento: à Educação Física, como muitos acrobatas o fazem; ao Teatro, buscado pelos palhaços e atuantes da comicidade; e à Dança, como foi o meu caso.

Cabe também comentar que, devido a esse caráter interdisciplinar da arte contemporânea, comentado anteriormente, pode-se dizer que parte das instituições que não eram de circo facilitou a aceitação de seus praticantes, sem exigirem uma adequação total à linha de pesquisa institucional. Como um exemplo concreto, eu presenciei desde 2007 uma grande mudança dos frequentadores da Escola e Faculdade Angel Vianna, que foi pouco a pouco tomada por uma onda de praticantes de circo, tanto em sua formação de Ensino Superior, como no Curso Técnico em Bailarino Contemporâneo, onde leciono. Em 2012, a turma do Curso Técnico possuía 20 pessoas, sendo 14 circenses.

Essa busca dos artistas de circo por terem seus saberes respaldados pelo conhecimento acadêmico se tornou um fato no circo contemporâneo e é desse lugar de onde parto para chegar à importância do Sistema Laban/Bartenieff para essa pesquisa. Pois, mesmo que minha própria linha de investigação fique nesse meio entre a dança e o circo – o que de certa maneira caracteriza o meu fazer artístico – e mesmo que o próprio Rudolf Laban tenha sido bailarino e coreógrafo, sua pesquisa não se restringiu somente à dança. Ao contrário, como uma reverberação da formação plural do próprio Laban, nas formações atuais em Sistema Laban/Bartenieff encontram-se não somente dançarinos, mas terapeutas (muito em função do trabalho de Irmgard Bartenieff), atores, músicos, *performers* em geral, professores, arquitetos, políticos e profissionais dos mais variados campos. O complexo sistema de observação, análise e experimentação do corpo e do movimento que Laban propôs pode ser transportado para tudo que possui um corpo e que se move e, por esse motivo, foi escolhido por mim como mais apropriado para o estudo do circo e do meu processo criativo como artista.

Sobretudo, o estudo do movimento sugerido por Laban não implicou apenas um corpo que se move, mas um corpo que se move em um espaço a sua volta. Então o(s) corpo(s) se move(m) de certa forma, com determinadas ênfases e expressividades, e interagem com o espaço que o cerca, podendo modificar sua(s) forma(s) e modificar o próprio espaço. Sob esse aspecto, o espaço para Laban possui uma vivacidade própria, uma densidade e um movimento que são relativos e que podem ser observados, analisados e experimentados, da mesma maneira que o corpo.

Como pesquisadora e artista do movimento, eu reconheço que existem inúmeras teorias sobre o corpo e sobre o movimento que caberiam ao campo de estudo da dança e da acrobacia aérea. Entretanto, há que reconhecer o legado que Laban deixou sobre o estudo do Espaço, e que este não deve ser esquecido quando se trata de uma arte que recebe o nome de acrobacia aérea, que será a disciplina em análise neste trabalho. Laban não só traz uma carga de interdisciplinaridade que é necessária à perspectiva sobre o corpo circense contemporâneo, como também é o único que chegou a propor uma compreensão realmente densa sobre o Espaço e acredito que possivelmente esta será a maior colaboração que este trabalho poderá trazer, tanto para o circo, como para a dança contemporânea e para a acrobacia aérea.

Portanto, mesmo admitindo que o passado da minha pesquisa artística esteja atrelado a um percurso de estudo sobre esse Sistema de compreensão do corpo e do movimento, é necessário considerar que a questão conceitual que envolve a compreensão de Corpo Aéreo não escapa a um entendimento do que se considera aqui por “corpo” e, conseqüentemente, por “aéreo”. Nesse sentido, desconheço um autor/pesquisador que possa ter se aprofundado tão intensamente no que tange às relações corpo/espço como Rudolf Laban.

### **III. Processo de contínuas mudanças: apresentação do texto**

Ao longo do texto serão encontrados diversos momentos de aproximação e análise do Sistema Laban/Bartenieff junto à acrobacia aérea e à pesquisa desenvolvida junto ao aparelho Tetraéreo – aparelho cênico que possui um formato de um tetraedro regular e que foi pesquisado, no chão e no ar, como aparelho de acrobacia aérea. A investigação artística junto ao Tetraéreo foi iniciada em 2012 e já passou por diversas etapas. Todos os capítulos a seguir dissertarão sobre os múltiplos e contínuos aspectos dessa pesquisa, que irão desde sua percepção conceitual, relacionada com as qualidades Expressivas, relações com as Conectividades do Corpo Terrestre e suas Tensões na construção do Espaço Aéreo, passando pela criação do aparelho e suas particularidades, até chegar em seus múltiplos desdobramentos cênicos e produções concretas geradas a partir da investigação.

No início do Capítulo 1 desta dissertação, apresenta-se o próprio Sistema Laban/Bartenieff como representado pelo poliedro tetraedro por diversos autores, caracterizando

as fronteiras borradas e interdependência de suas quatro Categorias (Corpo, Esforço, Espaço e Forma), assim como pontuando a primeira etapa de identificação deste estudo com o Sistema Laban/Bartenieff com o conceito geral e Grande Tema Labaniano, Mobilidade/Estabilidade.

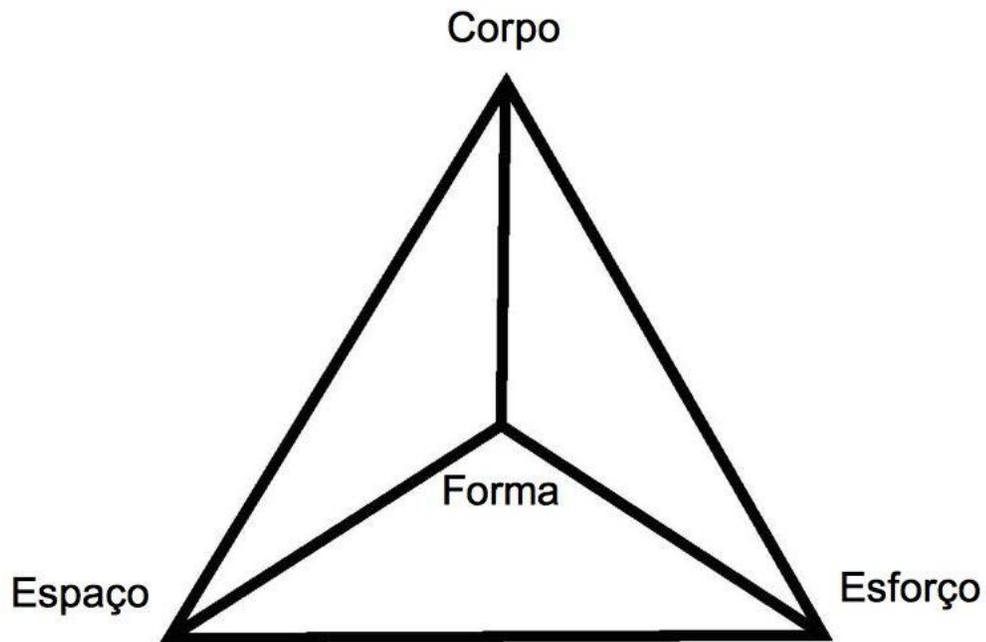
Sendo assim, a primeira parte do Capítulo 1 apresenta as primeiras perguntas geradoras desta pesquisa, que circundaram questões sobre os ritmos e fraseados expressivos do movimento, conceitualmente estudado como Categoria Esforço pelo Sistema Laban/Bartenieff. Em seguida, as principais relações dos Padrões Conectivos da Bartenieff (Categoria Corpo) são analisadas em função de suas respectivas descobertas na pesquisa prática como criadora e educadora para, então, contextualizar o estudo das Harmonias Espaciais (Categoria Espaço) proposto por Rudolf Laban (2011), bem como identificar seus principais conceitos e referências, como, por exemplo, as relações entre os poliedros regulares e as Escalas de Movimento, a Kinesfera (*Kinesphere*), a Dinamosfera (*Dynamosphere*) e mesmo a importância desses conceitos e inter-relações para o estudo das acrobacias aéreas. Enquanto a primeira (1.1) e a segunda parte (1.2) do Capítulo 1 abordam as relações do Corpo Aéreo junto àquelas do Corpo Terrestre – preocupando-se mais com esse “corpo” e as particularidades de movimento do Corpo Aéreo –; a terceira parte (1.3) traz as relações do Corpo Aéreo mais ligadas ao Espaço – ou, de certa forma, o “aéreo” do Corpo Aéreo.

O início do Capítulo 2 o apresenta a relação entre necessidade e possibilidade nos processos de adaptação entre Função e Expressão do Corpo Aéreo. Os principais parâmetros dessa mudança de referenciais necessária à manutenção do movimento aéreo são apontados, tanto quanto as diferenças estabelecidas junto ao Corpo Terrestre, a partir da perspectiva da Categoria Forma num sentido de adaptação constante do Corpo sob o Espaço e vice-versa. Ainda nesse capítulo, identifica-se a importância do encontro do Corpo Aéreo com o corpo do aparelho aéreo como fundamental para a criação de um só movimento que acontece e se desvela no Espaço entre ambos. Ao final, a forma dos aparelhos aéreos é relacionada a suas implicações espaciais e tendências de movimento no Corpo Aéreo, para finalmente se chegar à necessidade da criação do aparelho Tetraéreo, que comporta uma nova forma em configuração tridimensional entre Corpo, aparelho e Espaço, assim como propõe novos parâmetros de sustentação e de movimento para o Corpo Aéreo.

O Capítulo 3 abrange o processo de criação da obra *Mundano*, desde suas indagações teórico-filosóficas acerca das relações entre Mobilidade e Estabilidade, sua contextualização de produção dentro das artes contemporâneas, até seus possíveis traçados dramaturgicos entre a dança e o circo. Por último, as etapas criativas são detalhadamente analisadas, de maneira a identificar marcos do processo e expressar seu constante desdobramento como obra viva.

Faz-se necessário comentar que, ao longo do texto, inúmeros termos serão encontrados com letra maiúscula. Isso se deu para explicitar os conceitos labanianos tratados na presente dissertação, de forma que os mesmos não pudessem ser confundidos com palavras de conceitos gerais.

## 1 O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF SOB A PERSPECTIVA AÉREA: UM PERCURSO TETRAÉDRICO



**Figura 3 - Relação tetraédrica do Sistema Laban/Bartenieff**

Legenda: A imagem exemplifica como as quatro Categorias do Sistema Laban/Bartenieff podem ser inter-relacionadas a partir da configuração tridimensional de quatro vértices em total interdependência, como apresentado pelo sólido tetraedro.

Fonte: Imagem vetorizada por Renata Dias a partir de foto de Julia Franca em julho de 2014.

Para que as abordagens labanianas deste texto sejam mais diretamente compreendidas, cabe aqui uma breve apresentação do Sistema Laban/Bartenieff e como este foi ganhando, ao longo dos anos, um papel protagonista no meu estudo do movimento e na minha vida artística e pessoal. Considerado um sistema complexo de observação, análise, experimentação e escrita do corpo e do movimento, foi inicialmente elaborado por Rudolf Laban (1879-1958) a partir de lentes sobre o estudo do movimento em relação aos espaços, internos e externos ao corpo – primeiro denominado Chorêutica e posteriormente denominado de Harmonias Espaciais (*Spatial*

*Harmony*)<sup>5</sup> –; e sobre o estudo da expressividade do movimento, inicialmente conhecido como Eukinética e posteriormente denominado por ele de estudo dos Esforços (*Effort*)<sup>6</sup>. Muitos de seus discípulos, incluindo Irmgard Bartenieff (1900-1981), Warren Lamb (1923-2014), Judith Kestenberg (1910-1999), Bonnie Bainbridge Cohen e diversos outros, deram seguimento a seus estudos e realizaram desmembramentos da pesquisa, criando não somente o Sistema Laban/Bartenieff como é conhecido atualmente, mas incluindo novas escolas de pensamento, como no caso do *Body Mind Centering – BMC*, fundado por Bonnie Bainbridge Cohen; do *Movement Pattern Analysis*, criado por Warren Lamb; ou mesmo do *Kestenberg Movement Profile* com os *Tension Flow Rhythms*, desenvolvido por Judith Kestenberg. O Sistema Laban/Bartenieff, portanto, é formado não somente pela teoria desenvolvida diretamente por Laban, mas sobretudo também abrange e incorpora as teorias posteriores a ele, atualizando-se e expandindo-se constantemente.

Já fazem cerca de 15 anos que venho estudando o Sistema Laban/Bartenieff e, como disse a professora Ellen Goldman, que já deve passar de 40 anos de estudo na área:

[...] sempre existem novos desdobramentos do Sistema e nunca me cansei de olhar de novo e de novo para ele, porque, como tudo o que é vivo, sempre há movimento e novas formas de se perceber o que aparentemente é igual (informação verbal)<sup>7</sup>.

Na perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff, “[...] o corpo é visto como parte de uma relação estrutural em movimento” (MIRANDA, 2008, p. 17). Um sistema aberto de contínuas mudanças estabelece padrões de movimento que, por hora, podem ser identificados e analisados, muito embora existam numa infinita cadeia de possibilidades inter-relacionais que conectam cada uma de suas quatro Categorias. Estas são conhecidas como *BESS*: Corpo – *Body*, que corresponde ao que se move; Esforço – *Effort*, que corresponde ao como se move em termos expressivos e funcionais; Forma – *Shape*, que corresponde a quais relações e adaptações se estabelecem entre Corpo(s) e Espaço ao se mover, incluindo aí principalmente a relação com

---

<sup>5</sup> Para mais, ver LABAN, 2011.

<sup>6</sup> Para mais, ver LABAN, 1974.

<sup>7</sup> Tal citação é uma anotação de comunicação feita pela professora Ellen Goldman, no *Modular Program* da especialização em *Laban Movement Analysis* no LIMS-NYC em janeiro de 2013.

outros seres humanos e/ou seres vivos; e Espaço – *Space*, que corresponde a onde se move e suas subcategorias. Sendo assim, essa divisão é apenas necessária para a própria organização da compreensão humana, não estando de nenhuma forma condicionada a um aspecto linear ou temporal de estruturação, tendo seus limites completamente borrados em função de uma perspectiva fenomenológica do corpo e do movimento.

Quando Rudolf Laban começa a delinear seus primeiros parâmetros para o estudo do movimento, fica clara uma preocupação com a falta de vocabulário e teoria específica que pudesse respaldar a Dança como forma de conhecimento em si. Segundo Vera Maletic (1987), em seu primeiro livro, *Die Welt de Tanzers*, escrito em 1920, Laban escreve explicitamente o quanto considera essencial circunscrever um novo campo para a Dança em termos de terminologia escrita e falada e como se coloca totalmente consciente da necessidade e dificuldade dessa tarefa. Dentro das questões que abrangiam aquele início de século, fazia-se realmente necessária uma abordagem específica para as possibilidades teóricas e práticas que pudessem estudar a Dança de maneira mais aprofundada.

Portanto, parece que a intenção dos primeiros escritos de Laban era, de um lado, restaurar a validade da experiência da própria dança e, do outro, desenvolver um vocabulário descritivo voltado para o fenômeno do movimento, com o propósito de dominar tal técnica (MALETIC, 1987, p. 51, tradução minha)<sup>8</sup>.

Segundo Karen Bradley (2009), durante essa primeira fase de seus estudos, Laban está preocupado com as mudanças, transformações e adaptações das tensões do que pode ser expressivo na Mãe Natureza e na natureza humana. Junto a diversos artistas, como David Herbert Lawrence (1885-1930), Hermann Hesse (1877-1962), Otto Gross (1877-1919), Mary Wigman (1886-1973)<sup>9</sup> e outros, ele estabelece um local de pesquisa do movimento no Monte Verità, em Ascona, na Suíça, durante o período da Primeira Guerra Mundial, para refletir e provar o que poderia ser uma nova dança moderna. No período Entreguerras, Mary Wigman, decepcionada

---

<sup>8</sup> Do original: “*Thus, it appears that the intente of Laban’s initial writing was, in on hand, to restore the validity of the dance experience itself, and on the other, to develop a descriptive vocabular for the phenomenon of movement for the purpose of mastering its techne*”.

<sup>9</sup> Mary Wigman foi uma importante coreógrafa alemã e uma das fundadoras da dança expressionista, considerada uma grande referênica para a história da dança moderna. Foi aluna do método Dalcroze em sua escola de rítmica, mas não se identifica com a abordagem do método com relação à música e, a partir de sua aproximação com o pintor expressionista Emile Nolde (1867-1956), irá conhecer o trabalho de Rudolf Laban.

com as abordagens de Émile Jacques Dalcroze (1865-1950)<sup>10</sup> com quem havia estudado em Hellerau<sup>11</sup>, vai viver perto do estúdio onde Laban lecionava em Zurich e assume suas aulas durante um período de afastamento de Laban por doença. Será nesse momento de aproximação entre Laban e Wigman que ambos irão esboçar um primeiro currículo para treinamento dos dançarinos:

[...] ele ficou com a análise do espaço, ou kinesféra, enquanto Wigman explorou as tensões e relaxamentos contínuos. Posteriormente, a análise espacial tornou-se base para a Chorêutica, ou Harmonia Espacial, e para a Labanotation, enquanto que as explorações das tensões/relaxamentos evoluíram de forma a se tornarem Eukinéctica, e depois, Esforço (BRADLEY, 2009, p. 12, tradução minha)<sup>12</sup>.

Nesse momento, a teoria desenvolvida pelos dois buscava libertar a dança da música, clareando a técnica do dançarino independentemente dos passos de dança, em torno de movimentos significativos, que permeavam a busca da expressividade do corpo que se move. Posteriormente, ao se tornar professor do Ballet Nacional de Mannheim, Laban cria uma Escola Central (*Zentralschule*) em Hamburgo, onde aprofunda ainda mais esses dois pilares da compreensão e ensino do movimento, Corêutica (Harmonia Espacial) e Eukinéctica (Esforço), por meio de suas experiências de pesquisa teórica e prática com grupos de dançarinos, o “grupo de câmara” (*chambre group*) e o “coro de movimento” (*movement choir*). Segundo Karen Bradley (2009), Wigman descreve Laban como “*the worshipped hero*”, o que poderia ser traduzido como “o herói idolatrado”. Ambos eram líderes com carreiras promissoras e, com uma atenção cada vez maior para seu trabalho junto ao público alemão, ela decide buscar seu próprio lugar para sua pesquisa de movimento (BRADLEY, 2009, p. 15-16). Contudo, a pesquisa de movimento em torno da Chorêutica e da Eukinéctica segue e, junto ao início da Segunda Guerra Mundial, em

---

<sup>10</sup> Dalcroze nasceu em Viena e foi musicista, ator (*clown*), professor de harmonia, de solfejo e de História da Música (Conservatório de Genebra), regente de orquestra (Argélia), compositor, diretor teatral e coreógrafo. Desenvolveu o método eurítmico, que possui o seu nome e que trabalha a interação entre parâmetros musicais e gesto, utilizando a resposta corporal do aluno ao ritmo. Criou o Instituto de Hellerau, próximo à Dresden, na Alemanha (1911), que teve suas atividades suspensas com o advento da Primeira Guerra Mundial, e o Instituto Jacques-Dalcroze, em Genebra (1914).

<sup>11</sup> Hellerau é uma vila, localizada na cidade de Dresden, na Alemanha.

<sup>12</sup> Do original: “[...] he was taken with the analysis of space, or kinesphere, while Wigman explored the tensions and release continuum. Eventually, the spatial analysis became the basis for Choreutics, or Space Harmony, and Labanotation, while the tension/release explorations evolved to become Eukinetics, and eventually, Effort analysis”.

1939, Laban publica seu primeiro livro na língua inglesa, denominado *Choreutics* (2011). Em meio ao constante aumento da Indústria e do que Laban denomina de *power-machine* (poder das máquinas), a pesquisa sobre as funcionalidades e expressividades humanas segue e, em 1947, a primeira edição do livro *Effort* é publicada. Ambas pesquisas e teorias são cruciais para o Sistema Laban/Bartenieff, sendo a primeira responsável pelo que hoje é denominado Categoria Espaço e a segunda pela Categoria Esforço.

Em 1950, junto à sua discípula Lisa Ullman, ele escreve *The mastery of Movement for the Stage*, a mais completa descrição das bases teóricas e fundamentos práticos por ele utilizados. O livro, além de desenvolver o tema da habilidade de se mover bem, é um convite à mobilidade pessoal, ao empoderamento e eficácia a partir da experiência sob o domínio do movimento, tanto para a performance cênica, como para o trabalho – no caso explorado por ele, trabalho para a indústria, em função do período histórico (BRADLEY, 2009, p. 9-19; 40). Sendo seu oitavo livro, o posteriormente intitulado *The Mastery of Movement* (2011b), já possui uma abordagem mais ampla e complexa do sistema de pensamento desenvolvido por ele ao longo de sua vida. Seu último livro, *Principles of Dance and Movement Notation* (1956), será o que trará uma proposta de análise, descrição e escrita de movimento, o que consagrará a importância de seus estudos e intenções de pesquisa ao longo de sua vida, fundamentadas na convicção de se pensar o movimento e a dança como uma área específica de saber.

É importante comentar que, mesmo tendo existido publicações e, de certa forma, uma compilação teórico-conceitual sob os principais estudos feitos e escritos por Laban, as investigações e os questionamentos produzidos por ele foram frutos de toda uma vida de dedicação que, como dito na Introdução desta dissertação, está intrinsecamente ligada a seu contexto sócio-político e vice-versa. Nesse sentido, Vera Maletic (1987) faz um aprofundado estudo sobre a formação gradual dos conceitos estudados por Laban em seu livro *Body, Space, Expression: The Developmental of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, no qual analisa o desenvolvimento e a transformação dos principais parâmetros de análise labanianos, assim como a desaparecimento de áreas de pesquisa em seus livros de língua inglesa, que são totalmente elucidados a partir dos estudos dos livros de língua germânica (MALETIC, 1987, p. 51). Dessa forma, aborda a compreensão labaniana de movimento como um processo dinâmico de polaridades contínuas e traz à tona conceitos primordiais em sua teoria, que teriam sido apenas

aprofundados ao longo do tempo, como o equilíbrio e o desequilíbrio ou a estabilidade e a mobilidade, por exemplo<sup>13</sup>.

Estas relações contínuas do corpo e do movimento e suas possibilidades de adaptação e incorporação de todo e qualquer tipo de movimento chamou minha atenção. Aliadas à crescente demanda por um estudo aprofundado da acrobacia aérea e suas particularidades de movimento, fui inclinada a vincular e aplicar o que pude aprender sobre o Sistema Laban/Bartenieff à minha linguagem de pesquisa: entre a dança e o circo.

Quando os estudos sobre o Corpo Aéreo foram iniciados, o tema desequilíbrio e equilíbrio apareceram tão naturalmente quanto o da Mobilidade e Estabilidade, já que caminham basicamente juntos. Mesmo tendo lido tardiamente os estudos de Vera Maletic (1987), perceber que conceitos labanianos tão elementares para a pesquisa já eram tidos neste estudo como chaves da compreensão do Corpo Aéreo apenas confirmaram a ligação profunda da presente pesquisa com a dedicação labaniana em compreender e analisar o movimento.

Da mesma forma, inúmeras outras descobertas sobre as inter-relações do Sistema Laban/Bartenieff puderam ser feitas. Como, por exemplo, a descoberta sobre a forma do poliedro denominado tetraedro, poliedro regular com quatro faces, ser interpretado por Bartenieff (2002), e diversos estudiosos do tema, como Karen Bradley (2009), Ciane Fernandes (2002) e outros, como um desenho representativo do próprio Sistema Laban/Bartenieff. Será, portanto, o tetraedro regular a forma tridimensional mais simples já encontrada na natureza, que será escolhido para explicitar como cada Categoria complementa e muitas vezes modifica a outra, igualmente. Com cada um de seus vértices diretamente conectados com os outros três, em igual distância e ângulo, traz a noção de inter-relação e equivalência entre cada ponto de encontro. O que também será válido para a escolha dos quatro grandes Temas Labanianos, Interno/Externo (*Inner/Outer*), Função/Expressão (*Function/Expression*), Mobilidade/Estabilidade (*Mobility/Stability*) e Ação/Recuperação (*Exertion/Recuperation*). Todos os quatro nortearam esta pesquisa e serão

---

<sup>13</sup> Bradley, desde as primeiras páginas de seu livro denominado *Rudolf Laban*, também chama atenção para a questão das polaridades presentes nos conceitos e práticas labanianas: “Teasing phenomena into polar opposites and defining continua along the polarities is at the heart of Laban’s work, and at the core of his personality as well” (BRADLEY, 2009, Prefácio). Ela aponta para a perspectiva entre micro e macro análises como o princípio primordial do pensamento de Laban, escolhido também como ponto de partida para a pesquisa do livro.

invocados ao longo do texto, cada um em seu momento específico onde foi tido como referência para a pesquisa.

A partir da metáfora da relação espacial tetraédrica, emergiu uma composição totalmente horizontal entre as quatro Categorias e os quatro Temas Labanianos, principais pilares do Sistema Laban/Bartenieff. A conexão apontada pela forma tridimensional regular mais simples e, portanto, mais sólida do universo já conhecido pelo humano é, assim, trazida como forma inerente ao Sistema Laban/Bartenieff, tendo em cada um de seus desdobramentos a mesma ideia de identificação de padrões de movimento da vida, já que tudo que é vivo se move.

### 1.1 ESFORÇO: DESCOBRINDO A RIQUEZA FUNCIONAL E EXPRESSIVA DO MOVIMENTO AÉREO

Nos primeiros anos de prática e criação em circo e em dança, certamente as indagações sobre a dinâmica e o fluxo do movimento eram uma questão quase visceral. Coincidentemente ou não, o respaldo teórico-prático dessas pesquisas citadas acima e desenvolvidas por Rudolf Laban aparecia a cada dia de aula e pesquisa, fosse com bolas, tecidos ou somente dançando com alguém, principalmente no que diz respeito à Categoria Esforço. Inúmeras aulas das quais frequentei se utilizavam de tais conceitos. Muitas delas colocavam as Ações Básicas (*Action Drives*), explicadas mais adiante neste capítulo, e os próprios Fatores Peso, Espaço, Tempo e Fluxo como grandes recursos para aperfeiçoamento técnico e pesquisa em dança. Assim, a Categoria Esforço foi a responsável pelo meu primeiro interesse no aprofundamento do estudo sobre as teorias labanianas e, também, por onde pude debruçar meus experimentos mais antigos e, por isso, os primeiros anos da minha pesquisa artística foram focados nesse recorte da teoria labaniana.

Segundo Vera Maletic (1987), as reflexões labanianas acerca do estudo da Eukinéica também são encontradas desde seus primeiros escritos, ainda em alemão, nos quais Laban identifica um desmembramento das mesmas dualidades apontadas anteriormente. A “[...] aglomeração/nucleação emerge, dura, desaparece e gera, através desse jogo entre tensões, a

sensação de tempo-espaço-força” (LABAN, 1920, p. 12 apud MALETIC, 1987, p. 93, tradução minha)<sup>14</sup>. Nesse sentido, esse jogo entre tensões do movimento (em alemão, *Spannung*), que poderia ser associado ao conceito Estabilidade, e a aglomeração (em alemão, *Ballung*), associada com Mobilidade, se manifesta desde sua latência, até sua realização em ação, que acaba em uma nova forma de latência, e assim por diante. Portanto, essas formas de manifestações e aglomerações que seriam identificadas a partir dos Fatores de Esforço, mas que não estão em nenhum aspecto separados da noção de Recuperação dessa Ação principal, é o que mais à frente neste subcapítulo será aprofundado como a chave do conceito de Fraseado (*Phrasing*).

Quanto ao Fluxo, mesmo não o tendo citado diretamente em seu primeiro livro, *Die Welt des Tanzers*, Laban o invoca, pouco tempo depois, no texto *Gymnastik und Tanz*, como uma das propriedades desse jogo de tensões. Nesse último, ele já identifica variações das propriedades gerais do movimento de tempo, espaço e força, relacionadas em contrastes, que vão do devagar (*slow*) e rápido (*fast*), amplo (*wide*) e estreito (*narrow*), forte (*strong*) e leve (*light*) e, inclusive, coloca a fluência ou fluxo (*flow/flux*) como um conceito emergente da própria compreensão dos termos Estabilidade e Mobilidade, que se alterna entre contido (*bound*) e liberado (*released*).

Quando nós observamos o movimento humano, podemos perceber antes de tudo sua mudança regular. Essa é uma mudança entre crescer e decrescer que estende e contrai, ascende e afunda o corpo, com a qual sujeita todo o movimento a um tipo de pulsação, da respiração (LABAN, 1926, p. 48 apud MALETIC, 1987, p. 94, tradução minha)<sup>15</sup>.

Resumidamente, pode-se considerar que a Teoria dos Esforços se debruça sobre a atitude inerente do corpo que constitui todo e qualquer movimento e que também permitirá seu próprio desdobramento como ação, de maneira a atingir um objetivo final, a realizar um desejo concreto. Mesmo existindo a partir de seus aspectos mais internos, uma vez que o movimento é realizado, por menor que ele seja, já possuirá uma energia inerente específica, assim como uma intensidade necessária e condizente com seu propósito, que existirá, estando o corpo que o

---

<sup>14</sup> Do original: “[...] nucleation arises, lasts, vanishes and generates through this play of tension, the feel of time-space-force”.

<sup>15</sup> Do original: “When we observe human movement we can notice first of all its regular change. \it is a change between waxing and waning of the manifestations of force between tension and release which extends and contracts, lifts and sinks the body, which subjects all movement to a kind of pulsation, to breathing”.

executa consciente dela ou não. Diferentemente do que a palavra esforço carrega como simbólico, quando normalmente se pensa em corpo e movimento, o termo é uma tradução do inglês *Effort* e se caracteriza por uma gama de nuances expressivas que não estão relacionadas à conotação da palavra esforço como relativa ao empenho, à dedicação ou ao desgaste físico.

Para que se possa distinguir a mecânica do movimento vivo sob o qual se busca o controle proposital do acontecimento físico, é útil dar nomes às funções internas que dão origem a esse movimento. A palavra utilizada aqui para esse propósito é esforço. Todo movimento humano é indissolivelmente ligado a um esforço, que é, de fato, sua origem e aspecto interno (LABAN, 2011, p. 20, tradução minha)<sup>16</sup>.

Ao se considerar o contexto industrial de meados do século XX, pode-se observar uma clara preocupação de Laban em distinguir o movimento humano do movimento das máquinas e de criar conhecimento e recursos específicos para o ser humano poder se empoderar de seus próprios movimentos, melhorando suas habilidades, diversificando seu vocabulário e conhecendo suas afinidades, para que possa se apropriar de seu corpo e de seus desejos. Em seu livro *Effort: Economy of human movement* (1974) pode-se encontrar uma série de apontamentos que questionam a forma como as indústrias se utilizam do corpo e do movimento humano, assim como a falta de conhecimento e de uso consciente das faculdades e dinâmicas múltiplas do movimento humano necessárias para cada uso específico de seu corpo, seja ele dançando, falando ou trabalhando. Independente de qual for o movimento, seus elementos constitutivos são sempre os mesmos, que possuem uma gama enorme de variações em suas qualidades e intensidades, identificados atualmente como Fatores do Movimento. São eles: Peso, Espaço, Tempo e Fluxo. Como tons de intensidade e ritmos de frequência de uma cor, os Fatores do Movimento (*Motion Factors*, como denominado por Laban) também podem variar suas gradações, do Leve (*Light*) ao Forte (*Strong*) quanto ao Peso (*Weight*); do Indireto (*Indirect*) ao Direto (*Direct*) quanto ao

---

<sup>16</sup> Do original: “*In order to discern the mechanics of motion within living movement in which purposeful control of the physical happening is at work, it is useful to give a name to the inner function originating such movement. The word here for this purpose is effort. Every human movement is indissolubly linked with an effort, which is, indeed, its origin and inner aspect*”.

Espaço (*Space*); do Lento (*Sustained*) ao Rápido (*Quick*) quanto ao Tempo (*Time*); e do Livre (*Free*) ao Contido (*Bound*) quanto Fluxo (*Flow*)<sup>17</sup>.

No livro *Effort*, Laban (1974) utiliza dois movimentos cotidianos para exemplificar a importância da compreensão e utilização apropriada dos Fatores do Movimento: a ação de transportar um objeto pesado e a ação de depositar/colocar um objeto leve cuidadosamente. Ele começa a analisar ambos os casos a partir dos Fatores Fluxo e Peso. No primeiro caso, o uso de um Fluxo Contido ou um Peso Leve irá tornar a tarefa ineficiente, dificultando sua execução, e aponta a ênfase no Fluxo Livre e no Peso Forte como sendo as qualidades mais apropriadas de acordo com o objetivo de transportar um objeto pesado. No segundo caso, um Peso Forte ou um Fluxo Livre provavelmente irão dificultar a execução da tarefa desejada e, logo, identifica o Peso Leve e o Fluxo Contido como a congruência ideal de forças para transportar o objeto leve a um ponto específico. Laban propõe o mesmo raciocínio na análise dos Fatores Espaço e Tempo e conclui que para o primeiro exemplo o Espaço Indireto e o Tempo Rápido acompanhariam melhor a execução do movimento desejado. No segundo exemplo, já seria um Espaço Direto acompanhado de um Tempo Lento que formaria uma combinação de Fatores mais apropriada para a ação desejada (LABAN, 1974, p. 14-24).

Em seguida, Laban comenta que nem sempre é necessário considerar os quatro Fatores de movimento, pois nem todos os movimentos possuem ênfase expressiva em todos os Fatores ao mesmo tempo, mas se alternam, continuamente. Por outro lado, podem existir infinitas nuances expressivas entre gradações e combinações de cada um dos Fatores de Esforço em uma mesma ação ou movimento, muitas vezes enfatizando um, dois, três e, às vezes, também com a ação completa dos quatro Fatores de Esforço, considerado pelo LIMS como *Full Effort*<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> O livro *Effort* teve sua primeira publicação em 1947, tendo sido reimpresso inúmeras vezes e estudado por diversos autores e estudiosos do movimento. Como já dito no início do capítulo, as denominações dos Fatores de Movimento sofreram inúmeras mudanças, não somente ao longo da pesquisa do próprio Laban, que modificou suas nomenclaturas, mas também por uma questão de tradução entre a língua alemã e o inglês, o que, somado ao fato da teoria ter se expandido pelo mundo todo, se multiplicou em diversas pequenas mudanças interpretativas. Assim sendo, o Espaço Indireto, por exemplo, traduzido do *Indirect*, era encontrado no livro como *Flexible*; também o Tempo Lento, que primeiramente era denominado como *Slow*, passa a ser encontrado como *Sustained*, o Fluxo que era tido como *Released*, passa a ser atualmente denominado *Free*, e assim por diante. O primordial será, sobretudo, a constância entre alternâncias dicotômicas entre os quatro Fatores, que serão sempre os mesmos.

<sup>18</sup> Como em várias outras nomenclaturas do Sistema Laban/Bartenieff, a Ação Completa, tradução da expressão *Full Effort*, muitas vezes é encontrada como *Complete Effort Action*, como tratada por Vera Maletic (1987, p. 103).

Seguindo os mesmos exemplos acima, ao se retirar a ênfase do Fluxo, percebe-se uma combinação de três Fatores, que será denominada de Ação Básica (*Action Drive*). A ação de transportar um objeto pesado possuirá uma execução que contrasta com a ação de depositar/colocar um objeto leve cuidadosamente, já que elas não possuirão nenhum Fator em comum. A primeira, contendo Peso Forte, Espaço Indireto e Tempo Rápido é identificada com a ação Chicotear (*Slash*); e a segunda, com Peso Leve, Espaço Direto e Tempo Lento, associada com a ação de Deslizar (*Glide*). Ao todo existem oito Ações Básicas de Esforço, combinações entre gradações de Peso, Espaço e Tempo. Flutuar (*Float*), com Peso Leve, Espaço Indireto e Tempo Lento é complementar ao Socar (*Punch*), com Peso Forte, Espaço Direto e Tempo Rápido; Deslizar (*Glide*), com Peso Leve, Espaço Direto e Tempo Lento é complementar ao Chicotear (*Slash*), com Peso Forte, Espaço Indireto e Tempo Rápido; Pontuar (*Dab*) com Peso Leve, Espaço Direto e Tempo Rápido é complementar ao Torcer (*Ring*), com Peso Forte, Espaço Indireto e Tempo Lento; Espanar (*Flick*), com Peso Leve, Espaço Indireto e Tempo Rápido é complementar ao Pressionar/Empurrar (*Press*), com Peso Forte, Espaço Direto e Tempo Lento. Todas relacionadas entre duplas opostas complementarmente e voltadas para a execução de movimentos que não enfatizam o Fluxo, por serem mais direcionadas, como o nome diz, para ações concretas.

Quando a ênfase expressiva inclui três Fatores incluindo o Fluxo, ela receberá a denominação de Impulso (*Drive*), caracterizando uma expressão mais intensa em sua execução e podendo possuir três dinâmicas muito distintas entre si, cada uma com a ausência de uma ênfase: Impulso Mágico (*Spell Drive*), sem a ênfase do Fator Tempo; Impulso Apaixonado (*Passion Drive*), sem a ênfase no Fator Espaço; e Impulso Visual (*Visual Drive*), sem a ênfase no Fator Peso.

As ênfases expressivas que combinam dois Fatores de movimento foram denominadas Estados (*States*). Elas normalmente são transitórias na vida cotidiana, mas quando encontradas em manutenção por um longo período de tempo são extremamente intensas como experiência, sendo também um recurso de investigação de criação para a cena muito valioso. Existem seis Estados, sendo combinações de dois Fatores divididas em três pares, cada um com uma dupla de Fatores de movimento complementarmente opostos. Por exemplo: o Estado Rítmico (*Rhythmic*), que é composto por variações entre Peso e Tempo, é complementar ao Estado Remoto (*Remote*),

composto por ênfases entre Espaço e Fluxo; o Estado Estável (*Stable*), composto por variações entre Peso e Espaço, é complementar ao Estado Móvel (*Mobile*), composto por ênfases entre Fluxo e Tempo; e o Estado Onírico (*Dream*), composto por variações entre Peso e Fluxo, é complementar ao Estado Alerta (*Awake*), composto por ênfases entre Tempo e Espaço.

Ainda, no quinto capítulo do livro *The Mastery of Movement*, podem ser encontrados aspectos internos do movimento ligados a cada Fator, assim como exemplos de suas aplicações e padrões de mudança, incluindo o Espaço como ligado ao “onde”, no sentido da atenção ao espaço e à faculdade do pensar; o Peso ligado ao “o que” e à intenção do movimento, advindo da faculdade do sentir (*sensing*); o Tempo associado ao “quando” do movimento, proveniente da decisão tomada e associado à faculdade do intuir; e o Fluxo considerando o “como” do movimento, ligado à sua progressão e conectado com a percepção (*feeling*) (LABAN, 2011, p. 114-115). Essa associação aos aspectos psicológicos do movimento foram uma preocupação do autor, desde o início da teoria da Eukinética e, tendo dedicado um capítulo inteiro para dissertar sobre tais questões em *Effort*, estima-se que no *Gymnastik und Tanz* o autor já trataria dessas associações, essenciais para o estudo das acrobacias e para o risco de morte em geral.

Sobretudo, o conceito de Esforço é o resultado da união tanto das capacidades efetivas, físicas, quantitativas e mensuráveis do movimento, como de suas capacidades qualitativas, sensoriais e virtuais. Os aspectos internos de aceitação (“se deixar influir”) ou de resistência ao externo, manifestos na expressividade, foram também nomeados e veiculados à teoria dos Esforços. Por isso, os aspectos de resistência foram traduzidos como Bélicos (*Fighting*) e estariam ligados ao Tempo Rápido, Espaço Direto, Peso Forte e Fluxo Contido; enquanto que os aspectos de aceitação foram denominados Indulgentes (*Indulgents*) e correspondem ao Tempo Lento, Espaço Indireto, Peso Leve e Fluxo Livre.

Ao todo, pode-se encontrar um total estimado de 72 combinações denominadas por Laban (1974). Ao se pensar que, fora as possíveis gradações entre os opostos contrastantes de cada Fator de movimento, ainda existem variações dos Fatores entre partes do corpo, já se pode imaginar como a pesquisa pode ser contínua e quase infinita, em termos de possibilidades expressivas. Ainda que o foco deste trabalho não seja dissertar sobre as Categorias do Sistema Laban/Bartenieff, e sim analisar os caminhos criativos do meu processo artístico e verificar a importância que o Sistema Laba/Bartenieff foi ganhando ao longo de minha pesquisa, explicitarei

alguns pontos relevantes da Categoria Esforço de maneira a demarcar os primeiros entrecruzamentos entre acrobacia aérea e dança.

Como na minha formação em dança contemporânea a questão dos Esforços foi provavelmente a mais apontada durante as aulas, este acabou sendo o primeiro tema sob o qual me indaguei quando comecei a praticar a acrobacia aérea. Nas primeiras experimentações, percebi que certas ênfases expressivas eram dadas de maneiras distintas no Corpo Aéreo. Na Escola Nacional de Circo não havia tempo nem abertura para tal tipo de investigação na época, então tentava, entre as muitas aulas que lecionava e os aquecimentos de ensaios, investigar movimentos no chão e realizá-los no movimento aéreo (geralmente no tecido e no trapézio), e vice-versa, criando sequências de chão que fossem transpostas a partir de sequências de acrobacia/dança aérea. Como professora, passei gradualmente a trabalhar com aquecimentos mais focados na dança contemporânea, que tivessem alguns padrões e dinâmicas que pudessem ser transportados para a acrobacia aérea. As percepções e variações dos Esforços eram de fato muito transformadoras e, como principal preocupação da própria teoria, mesmo sem que eu tivesse total consciência, o desgaste físico era diminuído conforme a intenção e envolvimento do corpo na ação aumentavam, valorizando a dinâmica proposta, e, conseqüentemente, otimizando as relações de forças compostas pelo Corpo Aéreo a partir desse estudo. Fosse com exercícios de improviso ou criação, sempre que podia, eu recorria às variações dos Fatores de movimento e, de fato, isso era o que realmente sabia e/ou tinha tido acesso sobre a teoria e prática labaniana naquele momento.

Ao longo dos anos segui pesquisando essas vivências entre Corpo Aéreo e Terrestre, tanto como intérprete e criadora, quanto como educadora do movimento. Quanto mais eu experimentava, mais me deparava com a impossibilidade de variar as gradações e combinações dos Fatores na acrobacia aérea da mesma forma do que na dança. Ao longo da pesquisa de campo para o trabalho final da Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff da FAV, realizada num circo no México, percebi, junto aos alunos, as limitações expressivas de cada modo de execução. O Tempo era normalmente mais fácil de variar, mas quase sempre muito condicionado ao quanto o movimento podia variar de Fluxo, pois ao mover-se demasiado Rápido acabava-se por liberar o Fluxo, o que era mais arriscado, já que em sua máxima Livre representa uma ameaça quase que direta à vida, podendo ocasionar a perda do contato ou do controle do corpo no aparelho aéreo.

Por outro lado, o Tempo Lento muitas vezes ocasionava a Contenção do Fluxo e a impossibilidade de mobilidade osteomuscular necessária para atingir o objetivo da execução do movimento.

O Peso quase sempre se inverteia entre observador e executor, pois quando se executa o movimento com a ênfase Leve para o observador, possivelmente o executor fará consideravelmente mais força muscular para realizar a manutenção do movimento contra a atuação da gravidade. Enquanto que ao buscar movimentos de ênfase Forte, o tônico se ativa mais facilmente e pode provocar menos esforço muscular, dando uma sensação de facilidade e Leveza para o executor. Já o Peso Passivo<sup>19</sup> se mostrou como um recurso expressivo comumente utilizado no movimento aéreo, pois naturalmente opõe o excesso de tensão muscular da(s) parte(s) do corpo que estabiliza(m) o movimento, para a(s) parte(s) que estão sem um ponto direto de contato com o aparelho aéreo. Muitas vezes, o Peso Passivo vem como uma preparação de uma ação ou movimento maior com grande tensão ou contração muscular, o que mais à frente no subcapítulo 1.2 também poderá ser relacionado com o conceito de Ceder.

O Fator Espaço sempre se mostrou muito relativo e amplo, parecendo estar reduzido se pensado em uma relação de atenção, já que além de ser muito generalizado, dá uma sensação de distância do ponto de vista do observador do chão, tendo assim um certo ar de sublime. Do ponto de vista do observador, o Espaço parece multifocal, com a atenção tendendo a ser Indireta, mas, da perspectiva do praticante, há uma canalização constante do corpo em um ponto do Espaço como condicionado ao apoio do corpo e/ou parte dele no aparelho em busca de suporte de seu peso e suas contínuas transferências.

Seja qual for a combinação desejada, dificilmente o Corpo Aéreo poderá contar com a mesma gama de refinamentos e capacidade de manutenção de determinado Esforço, justamente por pertencer a outra configuração espacial e organização corporal. Por isso, poucas vezes cheguei a experimentar os Impulsos ou Estados, tendo tido apenas uma criação no trapézio que me permitiu jogar com as possibilidades de manutenção de alguns dos Estados, mas que, contudo, nunca terminou de ser investigada, acredito que por condicionar tanto a movimentação

---

<sup>19</sup> Atualmente o Sistema Laban/Bartenieff como estudado no LIMS considera o Peso Ativo e o Passivo, o primeiro dividido entre Leve e Pesado, e o segundo, entre Fraco ou Pesado.

às transferências de peso e às dificuldades de inversão das partes inferiores e superiores do corpo, que nunca pude me ater somente a isso.

Muito embora as Ações de Esforço sejam muito difíceis de serem experimentadas sem uma liberdade poética grande, as Ações Completas de Esforço (*Full Effort*) são facilmente observadas. Como se um Fator condicionasse o outro para a execução da ação do corpo estar fora do chão, constantemente. Percebi que, como somos seres terrestres, somos ensinados a experimentar as variações dos Fatores a partir do suporte do chão. Sobre o chão, o corpo parecia ter mais clareza sobre suas possíveis dinâmicas, enquanto que na acrobacia aérea, as variações de qualidades de movimento pareciam limitadas. Pareciam ser dois corpos, com duas organizações e propostas distintas e, à medida que fui experimentando pessoalmente tais distinções, percebi que o fato do Corpo estar numa outra configuração espacial quando pendurado em um aparelho aéreo influenciava mais do que o esperado. Essa primeira parte da pesquisa, portanto, se deteve a correlacionar essas percepções sobre a expressividade dinâmica e a organização desse corpo fora do suporte do chão.

O texto *Esforços Organizando Desejos: Procedimentos para Criação e Performance Circense* traz à luz a ideia de Fatores de Movimento Absolutos e Relativos para a otimização e aprofundamento da pesquisa de Esforços aliados aos processos de aprendizagem, criação e experimentação em acrobacia aérea (MACHADO; BORTOLETO; FRANCA, 2015, p. 15-17). No texto, propõe-se indagar primeiramente sobre quais ênfases expressivas são indispensáveis à execução do movimento de modo que este possa ser executado sem o risco de uma queda. Assim, a partir da delimitação dessas variantes dinâmicas indispensáveis a determinado movimento, denominadas no texto como Fatores de Movimento Absolutos, o leque de gradações expressivas e de possíveis variações de Esforços, identificadas como os Fatores Relativos, torna-se mais claro. Esses conceitos, embora tenham vindo de um processo específico do professor Alex Machado vivenciado na Escola Nacional de Circo, diz respeito às mesmas temáticas levantadas por mim ao longo de minha pesquisa sobre os Esforços na acrobacia aérea.

Sobre essas limitações das possíveis variações dinâmicas do movimento aéreo, percebe-se uma enorme ligação com o conceito de Fraseado expressivo, ou Fraseado de Esforço. Segundo Karen Bradley (2009, p. 120, tradução minha), os “componentes de movimento são organizados

em frases, ou unidades significantes de combinações de padrões”<sup>20</sup>. Cada frase de movimento é como uma frase falada ou escrita, porém, a forma que cada um vai escolher as palavras e organizar sua pontuação é o que irá criar a marca pessoal de movimento, de expressão. Em toda frase existe uma mensagem, um significado a ser compartilhado que, de maneira mais ou menos convencional, contém uma preparação, um meio, com a mensagem ou a ação principal, e um final, que é não somente a recuperação da ação principal, como uma nova preparação de uma frase que seguirá, e assim por diante.

Tecnicamente, o Fraseado de Esforço diz respeito às formas de oscilação entre as mudanças rítmicas. Utilizando o mesmo exemplo da língua escrita e falada, a frase teria seus acentos e pontuações específicas que, ao serem vocalizadas, teriam suas respectivas pausas e ênfases em função da respiração. Nesse sentido, para o Sistema Laban/Bartenieff, elas podem ser Contínuas (*Even*), monotônicas e sem acentos fortes; Oscilantes (*Swing*), com balanceios e alternâncias no modo expressivo; Explosiva ou Impulsiva (*Explosive/Impulsive*), com acento mais forte no início da frase; Enfática/ Impactante (*Emphatic/ Impactive*), com acento ao final da frase, Crescendo, que aumenta gradualmente até um final mais carregado expressivamente; ou Decrescendo, que diminui as ênfases em cada Fator conforme a frase vai se desdobrando (BRADLEY, 2009, p. 121).

Se o conceito de Fraseado for analisado em consonância com o que já foi previamente comentado sobre os conceitos primordiais de *Ballung* e *Spannung*, os princípios de alternância entre contenção e liberação de fluxo de movimento, ação e recuperação e mobilidade e estabilidade passam a se mostrar extremamente importantes para a noção de expressividade apontada pela teoria dos Esforços. Pois, se a funcionalidade do corpo está ligada à estrutura do Fraseado, a expressividade estaria aparentemente ligada às suas intensidades e acentos.

No caso do que foi estudado em relação à acrobacia aérea, o corpo possui uma estrutura óssea e articular funcionalmente potente para realizar um balanceio (denominado coloquialmente na linguagem circense como tempo) no trapézio, por exemplo<sup>21</sup>. Esse movimento em si já necessita de um Fator Absoluto de alternância específica de contenção e liberação de fluxo e

---

<sup>20</sup> Do original: “*Movement components are organized in phrases, or meaningful units of pattern combinations*”.

<sup>21</sup> Esse movimento consiste em ter uma ou mais partes do corpo dando suporte ao resto do corpo, que balança de um extremo espacial ao seu oposto, continuamente, num Fraseado Oscilante.

dinâmica para ser realizado, que pode ser identificado como a necessidade funcional do movimento. Por outro lado, o aumento ou diminuição da intensidade desses fluxos no corpo serão sempre muito pessoais e dependerão do objetivo da ação principal desejada no Fraseado. Cada praticante executará o mesmo balanceio com distintas gradações dos Fatores de Esforço, mesmo que, nesse caso, o Fluxo tenha que necessariamente se alternar em Livre e Contido para que a ação principal aconteça. Como exemplificado no Vídeo I<sup>22</sup>, todos os balanceios são executados num Fraseado Oscilante, mas dependendo do aparelho, das partes do corpo que conferem suporte e organização interna e dos desejos do praticante, o mesmo movimento, ainda, poderá encontrar alguns graus de possíveis variantes expressivas.

Enquanto os Fatores Absolutos mantêm a capacidade funcional, os Fatores de Movimento Relativos na acrobacia aérea expandem suas possibilidades expressivas. Pois, se existe mais consciência das variações expressivas possíveis, pode-se ampliar o leque de possibilidades, o que clarifica a execução e a funcionalidade do movimento. Sendo assim, os Temas Labanianos Mobilidade/Estabilidade, Função/Expressão e Ação/Recuperação se mostram extremamente conectados a partir do conceito de Fraseado.

O último Tema, Interno/Externo, é elucidado com a citação de Regina Miranda (2008), que aborda o conceito de Esforço como não somente ligado ao que é externalizado do movimento, com aquilo que está ligado ao espaço fora do corpo, mas principalmente, com tudo o que é internalizado pelo corpo e vivenciado em seu espaço interno.

Perceber o fraseado de movimento é constatar a originalidade com que cada pessoa se relaciona, influi e é tocada pelos ritmos das constelações espaciais. Iniciações diferentes, formas particulares de respirar, a influência da qualidade pessoal no uso dos Fatores de Peso, Tempo, Fluxo e Espaço, as configurações que o corpo assume ao criar movimento, e os diferentes Ritmos de Tensão de Fluxo apontam que, ao ter o corpo como referência, o que acontece, acontece por ele, nele, e por forças que atuam sobre ele (MIRANDA, 2008, p. 45).

A Categoria Corpo veio, a partir daí, ajudar a compreender os princípios e padrões de movimento que o Corpo Aéreo se utiliza como referência para suas respectivas adaptações

---

<sup>22</sup> O Vídeo I é um Anexo desta dissertação em formato DVD e pode também ser acessado em: <<https://youtu.be/CHnJ9gO0pwY>>.

necessárias à sua manutenção fora do suporte do chão. A pesquisa de campo realizada no México também foi de suma importância para perceber quais especificidades o Corpo Aéreo possui e como se poderia compreender essa organicidade, na busca por preparar esse corpo para a prática e criação a partir do movimento aéreo.

## 1.2 O CORPO TERRESTRE E OS PADRÕES CONECTIVOS DO DESENVOLVIMENTO

Ao longo da pesquisa sobre a Categoria Esforço e a acrobacia aérea, ficou claro como a relação entre os caminhos internos do movimento e a organização do corpo influenciavam a execução de uma ação desejada, assim como canalizavam tendências expressivas que precisavam ser compreendidas com maior refinamento. Dessa maneira, a pesquisa sobre a Categoria Corpo foi intensamente incluída em minha pesquisa de criação cênica, principalmente na minha preparação corporal, tanto no chão, como no aéreo, além de ativamente buscada em minhas metodologias de ensino para acrobacias aéreas.

Na monografia de conclusão da Pós-Graduação Lato-Sensu Sistema Laban/Bartenieff da FAV procurei aprofundar como os Esforços estariam conectados com a Categoria Corpo. Dessa forma, busquei relacionar diversos conceitos entre eles, como os Seis Exercícios Básicos da Bartenieff (*Basic Six*), alguns Princípios de Movimento também da Bartenieff, como Intenção Espacial (*Spatial Intention*), Suporte Muscular Interno (*Core Support*), Enraizamento (*Grounding*), Iniciação/Sequenciamento (*Initiation/Sequencing*) e variações dos Fatores de Esforço<sup>23</sup>. Ao longo dessa experiência, me dei conta de que os Padrões Conectivos eram aqueles que mais relacionavam o Espaço Interno e Externo. E, percebendo cada dia mais a intensidade e influência que o Espaço Externo podia exercer sobre o Corpo Aéreo, fez-se necessária uma pesquisa específica nesse assunto.

---

<sup>23</sup> Para mais, ver FRANCA, 2012, p. 45-78.

### 1.2.1 Padrões Conectivos do Desenvolvimento (*Fundamental Patterns of Total Body Connectivity / Developmental Patterning*)<sup>24</sup>

*Ao longo da vida existe um contínuo alongar do corpo para cima. Essa é a linha do crescimento e é também a mais aparente. É também a resposta muscular à ação da gravidade.*

*O homem é capaz de preencher o espaço à sua volta com seus movimentos e posições, ou pode se restringir a linhas estreitas através do espaço, negando as diversas extensões do espaço e usando apenas uma por vez (LABAN, 1984, p. 11, tradução minha)<sup>25</sup>.*

Durante sua vida, o ser humano dialoga continuamente e de inúmeras formas com a gravidade e com o espaço que o cerca. Desde recém-nascidos, os bebês podem demonstrar claramente que existem padrões de percepção desse espaço e de interação com ele, que são experimentados e filtrados de tal maneira no decorrer do crescimento que ficam tatuados, como marcas do movimento e da personalidade do corpo. Ao final da vida, essa luta incessante cede ao peso do corpo marcado por articulações limitadas pelo acúmulo de memórias e pela limitação física. O corpo do idoso frequentemente pode ser visto como um exemplo da diminuição desse ímpeto de subir, facilmente identificado nos bebês. A flexibilidade do novo perde-se em meio ao peso denso e inexorável da gravidade.

O relacionamento estabelecido com o chão por meio do espaço, o que inclui organização e estruturação do corpo em função da ação gravitacional exercida nele, guiará a compreensão primordial das diferenças e semelhanças entre o Corpo Terrestre e o Corpo Aéreo.

---

<sup>24</sup> Como um sistema complexo, que abarca inúmeros discípulos e recriadores da perspectiva da análise e experimentação do movimento, o Sistema Laban/Bartenieff muitas vezes possui uma grande quantidade de distintas interpretações e denominações para cada perspectiva nele encontrada sobre o movimento. No caso deste texto, o conceito do Padrão Conectivo será sempre o trazido por Peggy Hackney (2002), utilizado também no LIMS. A segunda denominação correspondente a cada subtítulo é a encontrada na linha de pesquisa do *Body Mind Centering – BMC*, escola fundada por Bonnie Bainbridge Cohen, onde se considera a mesma temática sob o título de *Neurological Developmental Patterning*. Em português, sua nomenclatura é encontrada por vezes como Padrão do Desenvolvimento, por vezes Padrão Conectivo, Padrão Neurológico do Desenvolvimento ou mesmo só Conexão, sempre dependendo do autor considerado como base para determinado estudo.

<sup>25</sup> Do original: “Throughout life there is a continual stretching of the body upwards. This is the line of growth which is most apparent. It is also the muscular response to the action of gravity. / Man is able to fill the space around him with his movements and positions, or he can restrict himself to straight lines through space neglecting the many extensions of space and using only one at any given time”.

Faz-se necessário, então, compreender os parâmetros de percepção e entendimento do corpo que se organiza por meio da relação estabelecida com o chão, demarcando assim as relações primordiais estabelecidas entre Corpo e Espaço para o Corpo Terrestre.

É de extrema importância lembrar que a expressão Corpo Terrestre visa a enfatizar conscientemente a simbologia fisiológica/funcional contida na palavra *terrestre*. Ou seja, para que um ser vivo possua uma locomoção terrestre presume-se a priori uma relação estabelecida com a terra (chão) como referência desse corpo que se move e busca diferentes apoios a partir dela. Mobilizada por essa organização e estruturação do corpo humano em função de suas distintas relações com a terra ao longo de seu crescimento e durante sua fase adulta, Irmgard Bartenieff deu seguimento às experiências de Laban e criou o que hoje é denominado *Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup>*.

Sob a perspectiva de um corpo que se equilibra num quadro dinâmico de inúmeras forças direcionais que se relacionam ao eixo vertical da postura ereta (MIRANDA, 2008, p. 27), os chamados Padrões Conectivos do Desenvolvimento humano tentaram captar padrões organizativos que foram repetidos, mais ou menos, no movimento dos seres vivos ao longo do tempo na cadeia evolutiva e que são considerados referência para o Corpo Terrestre. Atualmente, os Padrões Conectivos do Desenvolvimento (*Fundamental Patterns of Total Body Connectivity*), são parte dos Princípios do movimento traçados por Bartenieff, considerados os *Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup>* propriamente ditos. Esses Princípios ajudaram a formar uma nova abordagem de tratamento do corpo na década de 1950, que priorizava exercícios não repetitivos, visando uma abordagem tridimensional do corpo a partir de ativações das conexões neuromusculares. Seu trabalho veio a ser mais conhecido pelos resultados alcançados com o estudo de crianças com poliomielite, quando desenvolveu os Exercícios Corretivos, posteriormente chamados de Exercícios Básicos (*Basic Six*)<sup>26</sup> (MIRANDA, 2008, p. 27-28).

É relevante destacar que a escolha desses temas levantados por Bartenieff não é meramente arbitrária e que, sobretudo, será a partir da compreensão das relações tecidas entre

---

<sup>26</sup> Os seis Exercícios Básicos da Bartenieff são Elevação de Coxa; Elevação Sagital do quadril; Elevação Lateral do Quadril; Encontro de Joelho com Cotovelo; Queda Lateral de Joelhos; e Queda Lateral de Joelhos com Círculo de Braços. Sendo o Rolamento de Calcanhar e a Pré-Elevação de Coxa considerados exercícios Pré-Básicos. Para mais, ver BARTENIEFF, 2002, p. 229-271, Apêndice B.

corpo e chão que se poderá delinear as estruturas e parâmetros de movimento pelos quais o corpo poderá trocar o suporte estabelecido com o chão pelo suporte proveniente da relação com o aparelho de acrobacia aérea. Aparelho que tampouco possui suporte no chão, mas que é fixado em pontos altos, em contato direto apenas com o espaço. Portanto, o que se pressupõe aqui é que, antes de compreender as referências de um corpo que se sustenta no próprio espaço (o Corpo Aéreo junto ao aparelho aéreo), é preciso delinear referenciais do corpo que aprendeu a se organizar de maneira bípede (o Corpo Terrestre) e que se reorganiza de maneira a criar novos parâmetros aéreos em seus movimentos.

Os conceitos trazidos da Bartenieff apareceram na minha criação e investigação de movimento aéreo, como já dito, imersos numa perspectiva sobre a Categoria Esforço e sobre suas variações expressivas, mas também a partir das buscas sobre o mínimo esforço e desgaste muscular ao longo das preparações e aquecimentos. Essas experiências foram aparecendo naturalmente em forma de Categoria Corpo, apontando para certas ênfases expressivas aliadas aos Princípios da Bartenieff que se mostraram como recursos facilitadores, tanto para a manutenção do Corpo Aéreo como, conseqüentemente, para o processo de pesquisa e criação de movimento.

Para que a ideia sobre tais Padrões Conectivos fique clara de modo a facilitar a compreensão da organização do Corpo Terrestre em relação ao espaço que o cerca, uma breve descrição destes e de conceitos relacionados será realizada nas subseções a seguir.

#### *1.2.1.1 Ceder-Empurrar (Yield & Push) e Alcançar-Puxar (Reach & Pull)*

Outros conceitos, associados ao desmembramento do Padrão Cabeça-Cauda segundo Peggy Hackney (2002), e aprofundados pela Bonnie Baimbridge Cohen (2008) – por isso estudados também por meio das interpretações do BMC –, são o Ceder-Empurrar (*Yield & Push*) e o Alcançar-Puxar (*Reach & Pull*)<sup>27</sup>. Esses conceitos interessam muito à compreensão do Corpo Aéreo por serem muito utilizados no treinamento da acrobacia aérea e, quando trabalhados de maneira clara, consciente e integrada por parte do indivíduo praticante, eles podem ser incrivelmente transformadores.

---

<sup>27</sup> Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 90-94.

O primeiro, Ceder-Empurrar (*Yield & Push*) traz a ideia de que um corpo que se empurra contra uma superfície (geralmente o chão), provavelmente o fará com facilidade e suporte se antes ele ceder seu peso e buscar “criar raízes” (Enraizamento, *Grounding*<sup>28</sup>) junto a essa superfície. Um empurrar precedido de um corpo que sede seu peso à superfície em contato, possui um laço e uma conexão maior com a superfície de suporte antes de empurrá-la e separar-se dela. Os bebês novamente são um exemplo claro de como os antebraços cedem ao chão antes de um grande empurrar para engatinhar ou para observar algo – o que, inclusive, virá a formar a curvatura cervical da coluna vertebral e que, posteriormente, ao empurrar o chão para levantar e equilibrar-se na posição em pé, irá organizar e formar a curvatura lombar da coluna. Isso garante a estabilidade necessária ao movimento que virá, proveniente da conexão e da ligação com a superfície empurrada. Em movimentos cotidianos, como o de um adulto levantando-se de uma cadeira, esse “ceder” do tronco e da bacia precedendo o ímpeto de se empurrar para subir e levantar também pode comumente ser observado.

Com relação ao Alcançar-Puxar (*Reach & Pull*), será o alcançar que irá orientar espacialmente o alvo pretendido com o puxar. Ao alcançar algo fora de seu corpo, o indivíduo é forçado a sair de seu espaço pessoal (tratado por Laban (2011) como Kinesfera e melhor explicado no subcapítulo 1.3 desta dissertação) e projetar-se para o espaço que o cerca, colocando-se e organizando-se mais claramente no espaço para chegar ao objetivo de puxar e trazer algo para si. O Alcançar-Puxar, quando precedido pelo Ceder-Empurrar, envolve um importante aspecto do indivíduo sobre suas escolhas.

O Ceder e o Empurrar estão diretamente relacionados aos Eixos e às Tensões Verticais, uma vez que “cedo” à alguma coisa, que nesse caso seria à própria força gravitacional, e empurro sempre a partir da minha relação com o centro da Terra, também estabelecida pelas forças gravitacionais. Ambos conectam o corpo a relações entre “céu e terra”, mas, nesse caso, um seria mais ligado a faculdades mais Indulgentes do movimento, cedendo e aceitando tais forças, e o outro a faculdades mais Bélicas, empurrando-as e enfrentando-as. Ambos, assim, complementam-se dualmente.

---

<sup>28</sup> “Para investigar as trocas corporais com a gravidade, Bartenieff propõe o conceito de enraizamento, que problematiza as relações corporais com essa força que atrai os corpos para o centro da terra” (MIRANDA, 2008, p. 37). Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 236; BRADLEY, 2009, p. 94-98.

Da mesma forma, o Alcançar e o Puxar podem ser associados às relações que o corpo estabelece com o Espaço de maneira mais geral e Kinesférica. Ou seja, enquanto o corpo alcança algo que não faz parte dele, forçando-se a se relacionar com algo que está fora de seu corpo ou fora dos contornos daquela parte do corpo que alcança, este tampouco pode puxar sem se relacionar com os limites do próprio corpo. Pois, mesmo quando o corpo se toca, alcançando e puxando de si para si, ainda assim ele estabelece relações espaciais e vetoriais que tentam se recriar para além das forças gravitacionais. Numa análise mais expressiva, pode-se dizer que enquanto o Alcançar se estabelecerá a partir de faculdades Béricas, enfrentando as tendências espaciais, o Puxar de certa forma estará se estabelecendo de maneira mais Indulgente, deixando o outro, ou o Espaço externo, se aproximar.

Ao mesmo tempo, é imprescindível apontar que, retomando as relações duais e complementares, enquanto que o Ceder e o Puxar aproximam para si, agrupando, concentrando – para a teoria labaniana, reunindo (*Gathering*) –, o Empurrar e o Alcançar distanciam de si, espalhando, desconcentrando (*Scatter*). Os primeiros falam de movimentos que saem de uma relação espacial mais Externa para a Interna; os segundos, de um movimento que sai de si, de uma relação espacial Interna para a Externa.

Tais conceitos são tão primordiais para a compreensão do Corpo Aéreo no meu trabalho que dedicarei uma parte do próximo capítulo unicamente para relativizar as diferentes maneiras de Ceder-Empurrar e Alcançar-Puxar como norteadores do equilíbrio e do deslocamento aéreo. Foi a partir da utilização ativa desses conceitos em meu método de pesquisa e ensino na acrobacia aérea que a relação de Mudanças de Níveis Espaciais<sup>29</sup> na evolução neurológica humana foi se tornando mais clara. O Vídeo II<sup>30</sup> demonstra alguns exemplos desse caminhar e deslocamentos aéreos e de como a utilização desses conceitos depende totalmente da relação entre centro e suporte do corpo com relação ao aparelho para acontecer: quando abaixo do ponto de suporte essa relação se inverte, indo do Ceder para o Puxar, para então Empurrar e Alcançar

---

<sup>29</sup> Segundo Laban: “Três diferentes níveis espaciais podem ser identificados: um no chão, outro numa meia altura do corpo e um terceiro na altura das mãos, quando levantadas acima da cabeça” (LABAN, 1966, p. 12, tradução minha). Do original: “*Three different spatial levels may be distinguished: one on the floor, another at the mid-height of the body, and the third at the height of the hands, when raised above the head*”. Em sua denominação no português, os três níveis são: Baixo, Médio e Alto.

<sup>30</sup> O Vídeo II é um Anexo desta dissertação em formato DVD e pode também ser acessado em: <<https://youtu.be/B6WSYnsbyKg>>.

com uma outra parte do corpo; ou quando acima do ponto de suporte essa relação passa a retomar suas constituições terrestres.

Também deve ser considerado que muitas vezes os praticantes não entram em contato com a experiência do Ceder junto ao aparelho aéreo. Por esse motivo, faz-se importante o trabalho de conscientização e clarificação sobre o Ceder, principalmente no chão, para que, ao subir no aparelho aéreo, o Corpo Aéreo possa saber Ceder e doar seu peso junto ao objeto/chão. Só assim o aparelho passará a fazer parte desse Corpo, pois, um corpo que não aprendeu a Ceder seu peso à terra dificilmente saberá se relacionar profundamente com o aparelho aéreo, em um sentido de pertencimento e de envolvimento mútuo.

#### *1.2.1.2 Respiração (Breath)*

O Padrão Conectivo da Respiração pode ser considerado o mais primitivo de todos os Padrões, pois todos os seres vivos respiram e a respiração nos mantém vivos. Muito embora o ser humano dependa da respiração para viver, ela independe da consciência daquele que a realiza, sendo continuamente restabelecida em função dos acontecimentos, sentimentos e pensamentos do corpo, influenciando e sendo influenciada pelos movimentos de quem a executa. Isso proporciona uma troca contínua entre ambiente interno e externo ao corpo, sendo possivelmente a relação mais concreta que o corpo possui entre espaço interno e externo.

Sendo assim, a primeira descoberta em minha pesquisa foi sobre a importância da tomada de consciência do Corpo Aéreo, sobre as formas e intensidades que a Respiração pode possuir, na busca por um movimento aéreo que se conecte com essas inúmeras maneiras de se respirar como um possível suporte na execução das dinâmicas e ênfases expressivas desejadas. A partir da tomada de consciência desse Padrão, as experimentações dos Esforços se clarificaram, auxiliando as propostas de Laban (1974) sobre a diminuição do desgaste físico e muscular e facilitando a busca de intenções específicas em cada movimento.

Sobretudo, a partir da utilização consciente desse Padrão, as execuções de movimentos considerados de alto grau de dificuldade se tornaram mais eficientes, principalmente em movimentos que utilizavam aproximação ou distanciamento entre partes superior e inferior do Corpo Aéreo. Isso se dá porque o músculo responsável pela respiração, o diafragma, se relaciona diretamente com as camadas mais internas da musculatura do corpo, como o abdômen transverso

e o iliopsoas<sup>31</sup>, músculo que conecta as partes inferior e superior do corpo. Dado que na acrobacia aérea quase todos os movimentos incluem essa relação entre partes inferior e superior, a partir da pesquisa com esse Padrão, ficou cada vez mais claro como o suporte necessário ao ganho de mobilidade do corpo se relaciona com a distribuição do oxigênio através do centro e das periferias.

Como bem lembrado por Peggy Hackney (2002), nossas células já respiravam mesmo no útero materno, muito antes de nossos pulmões se desenvolverem e necessitarem de ar. A partir da Respiração como Padrão Conectivo primitivo, nós nos mantemos numa relação ativa com nós mesmos que nos traz vida e nutrição provenientes da memória, da experiência da vida uterina e dos laços com nossas mães. Por ser a primeira experiência conectiva no corpo humano, esse Padrão pode ainda ser considerado como o ponto de partida de todos os outros. Onde quer que a respiração esteja bloqueada no corpo possivelmente influenciará futuros bloqueios de desenvolvimento de outros Padrões (HACKNEY, 2002). Assim, cada tensão ou bloqueio nesses circuitos internos do Corpo Terrestre se intensificaria ainda mais no Corpo Aéreo, justamente por este último trabalhar a partir de contrações musculares extremas na relação entre centro e periferias.

O Corpo Terrestre, organizado para conectar a musculatura profunda funcionalmente para a locomoção no chão, quando possui determinados vícios respiratórios, muitas vezes acaba por gerar tensões no músculo iliopsoas e, conseqüentemente, em toda a porção anterior-inferior do corpo. Nesses casos, pode-se verificar que tais vícios respiratórios irão manter o músculo iliopsoas excessivamente contraído, o que irá causar uma leve retração e posteriorização do quadril, levando à contração excessiva do quadríceps e dos flexores dorsais dos pés, fazendo com

---

<sup>31</sup> O músculo iliopsoas é composto pelos músculos íliaco e psoas. O primeiro possui origem na fossa íliaca e espinha íliaca ântero-inferior e inserção no trocânter menor, e o segundo é composto por duas porções, o psoas menor e o psoas maior, tendo origem nos corpos vertebrais de T12 a L4 e processos costais de L1 a L4 e inserção no trocânter menor. Juntas, essas três porções formam o músculo mais profundo da região central do corpo e o único a integrar partes inferior e superior, por isso, responsável pela flexão do quadril, da coxa e da coluna lombar, assim como pela anteroversão da pelve e inclinação homolateral. Esse músculo é também considerado pelo Sistema Laban/Bartenieff o mais tridimensional do corpo todo, organizando o centro do corpo espacialmente e compondo os Princípios da Bartenieff denominados Suporte da Respiração (*Breath Support*) e Suporte Muscular Interno (*Core Support*). Por estar conectado com outros músculos profundos, como o abdômen transversal e o diafragma, por exemplo, quando excessivamente tensionado ou encurtado ele pode acarretar não somente disfunções no quadril, coluna e parte anterior da coxa, como também na própria função do sistema respiratório. Esse músculo é primordial para se compreender a integração funcional e expressiva entre partes superior e inferior do corpo propostas ao longo deste texto.

que o indivíduo tenha dificuldades em relaxar a musculatura dos pés por completo ao deitar em decúbito dorsal, com dorso em contato com o chão, por exemplo. Isso, ao ser levado para o caso do Corpo Aéreo, se intensificará consideravelmente e, por esse motivo, o primeiro movimento que busco em meu trabalho em geral, como aulas ou meu aquecimento corporal, é a respiração com encaixe da cintura escapular, buscando a respiração como suporte para a transferência do peso da cintura pélvica, já condicionada no Corpo Terrestre, para a cintura escapular, principal suporte do Corpo Aéreo, como será mais detalhadamente analisado no Capítulo 2 desta dissertação.

Quando essa transferência não é relacionada ao suporte da respiração, esse exemplo de contração excessiva do músculo iliopsoas e conseqüente retração de toda porção anterior do corpo é ainda mais drástico, o que ocasionará ainda dificuldades consideráveis na execução de movimentos básicos da acrobacia aérea que necessitam da flexão dos quadris, como na inversão, que equivaleria a uma Elevação de Coxa extrema<sup>32</sup>. No Vídeo III<sup>33</sup> pode-se observar como a relação entre contração e relaxamento entre porções anterior e posterior do corpo são trabalhadas no exercício do Rolamento de Calcanhar<sup>34</sup> e como seu equivalente é trabalhado em minha pesquisa de movimento aéreo. Ao clarificar a relação entre a Respiração e o Suporte Muscular Interno nessa alternância do encaixe escapular, o corpo aciona com mais eficiência a Estabilização necessária da parte superior do corpo para encontrar a Mobilidade articular

---

<sup>32</sup> A inversão é um movimento básico da acrobacia aérea, consiste em elevar as pernas pelo Plano Sagital (pernas unidas) ou pelo Plano Vertical (pernas separadas) até ultrapassar o aparelho, estando suspenso por uma ou duas mãos. Ao executar tal suspensão da parte inferior do corpo, a partir da iniciação das pernas, o quadril vai estar entre o(s) braço(s) e a cabeça, aproximando cintura pélvica e escapular, a partir da flexão sagital da coluna vertebral. Esse movimento é considerado uma transferência de peso básica, consistindo em um dos primeiros movimentos aprendidos pelo praticante iniciante e, por ser a forma mais básica de inverter o suporte do corpo entre parte inferior e superior, é utilizado de inúmeras formas para a grande maioria das sequências de movimentos mais extensas. Comparativamente, ele seria uma mudança de nível espacial para o Corpo Terrestre, como sentar ou deitar. Para mais, ver segunda parte do Vídeo III (Anexo), cujo endereço eletrônico está disponível na nota de rodapé seguinte.

<sup>33</sup> O Vídeo III é um Anexo desta dissertação em formato DVD e pode também ser acessado em: <<https://youtu.be/IJadTn7hQoU>>.

<sup>34</sup> O Rolamento de Calcanhar (Rock and Roll) é o exercício preparatório C dos BFs. Ele consiste em ativar a conexão entre pelvis, calcanhars e cabeça, sob a posição de decúbito dorsal, iniciar um movimento ritmado a partir do rolar do calcâneo junto ao chão, sob um leve movimento dorsal e plantar de ambos pés, simultânea e continuamente. Muito embora exista um movimento nos pés, o movimento deve ser iniciado pelos calcanhars, para que não ocorra nenhuma tensão desnecessária nos músculos lombares ou abdominais, principalmente no reto. Sobretudo, o exercício relaciona e alterna o trabalho dos músculos iliopsoas e isquiotibiais. Onde um está passivo, o outro, ativo, e vice-versa. Dessa forma, este movimento está presente em basicamente todos os outros Exercícios Básicos da Bartenieff (Basic 6). Para mais, ver BARTENIEFF: 2002:234.

requisitada para a execução do exercício de inversão, básico para qualquer Mudança de Nível ou Transferência de Peso no movimento aéreo.

Finalmente, a respiração pode ser também considerada como a primeira experiência tridimensional do corpo humano. A inspiração ativa a dimensão vertical ao puxar o tendão central do diafragma para baixo – o que, ao relaxar durante a expiração, retorna para cima –, aumentando essa tensão vertical a partir do centro do torso. Ela também desperta a dimensão horizontal ao expandir as costelas inferiores – que retornam ao seu volume na expiração. Ainda, em termos de sagitalidade (relacionada ao eixo de referência espacial de frente e trás), a inspiração também expande frontalmente o osso esterno, que dilata as costelas superiores – que também retornam ao seu volume na expiração.

Sendo assim, pode-se pensar que por mais que todos os seres humanos respirem, cada um desenvolve uma forma de respirar distinta, com ênfases em partes distintas do corpo, reverberando em facilidades e afinidades espaciais também distintas e únicas. Alguém que respira mais com a parte de cima de seu peito, dilatando muito o esterno, possivelmente terá facilidade para deslocar-se no eixo sagital, por exemplo. Mesmo duas pessoas que tenham a mesma ênfase respiratória na parte superior do peito provavelmente não terão as mesmas afinidades dentro dos deslocamentos e locomoções através do eixo sagital. Ou seja, uma que possui a expiração mais potente, possivelmente poderá possuir mais afinidade com o recuar do centro do corpo e com o caminhar para trás do que uma outra que possua uma ativação maior da inspiração em sua respiração.

O Padrão da Respiração foi sem dúvidas o que mais trouxe mudanças para meu método de ensino e pesquisa de criação na acrobacia aérea. As alternâncias entre inspirar e conter fluxo interno e expirar e liberar fluxo deixaram implícitas as ligações teóricas e práticas entre as questões básicas labanianas de Mobilidade e Estabilidade trazidas no início deste capítulo, além de otimizar a pesquisa de movimento aéreo em torno de um mínimo de desgaste muscular, auxiliando músculos profundos em uma expressividade aérea mais potente e consciente de seus fluxos, alternâncias e afinidades. Essa nova compreensão do Corpo Aéreo também me trouxe a clareza de que a maneira como o movimento é realizado desde sua respiração irá afetar toda as formas de experimentar a tridimensionalidade do corpo no espaço e, por conseguinte, sua forma de expressar-se e de mover-se no mundo.

### 1.2.1.3 Conectividade Núcleo-Distal ou Irradiação do Umbigo/BMC (Core-distal Connectivity ou Navel Radiation/BMC)

Se no Padrão Conectivo da Respiração o expandir e recuar do centro do corpo possibilita um diálogo tridimensional com o espaço que o cerca, ao mesmo tempo esse crescer e diminuir latente e inconsciente não o situa com relação às suas periferias. Dessa forma, a Conectividade Núcleo-Distal relaciona a tridimensionalidade do centro ao resto do corpo, aos seus contornos e bordas. Ela situa a fronteira entre o eu e o resto do mundo. Se a Respiração é uma incrível organizadora do todo do corpo num sentido mais global e fluido, a Conectividade Núcleo-Distal irá iniciar um processo de dissociação e orientação da noção de indivíduo, assim como a integração entre partes e centro de seu corpo e o espaço ocupado por ele.

Como uma estrela-do-mar, que se move a partir da irradiação do centro para suas periferias e vice-versa, o corpo também possui essa capacidade de expandir-se até encontrar a ponta de cada uma de suas partes e retornar a seu centro, continuamente. Por meio desse Padrão, o ser humano pode começar a descobrir um lugar de central importância para si ao mesmo tempo em que pode organizar cada aspecto global de seu movimento. Ele possibilita ao corpo estabelecer seu espaço pessoal e Kinesfera<sup>35</sup>, assim como diferenciar seu próprio centro.

Espacialmente, essa Conectividade se refere às primeiras descobertas pessoais e preferências sobre como distanciar as coisas de si ou aproximá-las ao centro do corpo. Cada ser humano optará, ao longo de sua vida, por formas e ritmos particulares de abrir-se ou fechar-se ao mundo, de buscar e trazer para si, ou separar e afastar de si. Portanto, ela ajuda o corpo a situar-se, esclarecendo “[...] o que faz parte de ‘mim’, e o que não faz parte de ‘mim’” (HACKNEY, 2002, p. 68, tradução minha)<sup>36</sup>. Como exemplificado por Hackney, esse Padrão pode ser observado nos recém-nascidos pela constante tendência em deixar a cabeça cair para trás. Ao contrário do que se imagina, esse movimento não é iniciado pelo pescoço, mas sim pelo umbigo. Isso denota como esse Padrão Conectivo está presente desde cedo no corpo humano.

Nas acrobacias aéreas, esse Padrão é excessivamente trabalhado, independentemente da consciência do executor do movimento, pois muitos dos apoios e transferências do corpo estão

<sup>35</sup> Ver subcapítulo 1.3 desta dissertação, *O corpo aéreo e a importância da compreensão do Espaço*.

<sup>36</sup> Do original: “[...] *what is ‘me’, and what is not ‘me’*”.

nas bordas e periferias da Kinesfera. O Corpo Aéreo realiza intensas entradas e saídas, alternando espaço externo e espaço interno do corpo, devendo constantemente ampliar seus limites externos para alcançar o espaço e/ou aparelho aéreo e poder trazer o distante para si.

Foi já na fase de investigação junto ao aparelho Tetraéreo que fui realmente descobrir a importância do trabalho aéreo junto a esse Padrão Conectivo, compreendendo como essa noção de expansão e recolhimento do corpo se funda na própria teoria espacial Labaniana. Em associação com a consciência do suporte do Padrão da Respiração, o Espaço Aéreo começou a se organizar em minha pesquisa. Pude pela primeira vez perceber como o Corpo Aéreo não somente desenha, mais se apropria dos espaços externos a ele. Em termos cênicos, quanto mais o corpo estabelece esse diálogo de maneira presente, entre seus contornos, seu centro e suas projeções e apropriação do espaço fora dele, mais a relação com o público se vivifica, diminuindo as distâncias entre os centros dos corpos do acrobata e do público.

A Conectividade Núcleo-Distal é um constante retorno ao nosso estado uterino, pois diz respeito à quando tudo se tratava da relação estabelecida a partir do umbigo. Tudo era provido a partir dali e até mesmo o movimento era organizado a partir da fluidez proveniente dessa noção de centralização situada pelo umbigo. A parede do útero, no final da gravidez, será o que proverá as primeiras explorações dessa Conectividade, dando suporte para o feto experimentar o trazer para si ou o distanciar de si, muitas vezes feito com o próprio cordão umbilical. Para Martha Eddy (apud HACKNEY, 2002), professora do LIMS, essa experiência neurológica de movimento uterino é de extrema importância para a compreensão do movimento da vida adulta, pois ela afirma que as partes do corpo que foram exploradas como sendo mobilizadoras no estágio uterino serão partes potencialmente estabilizadoras nos estágios posteriores de vida.

Esses padrões de movimento que o feto estabelece como formas primárias de se relacionar com seu centro, contraindo e estendendo o corpo todo a partir do umbigo, são denominados Flexão Psicológica e Extensão Psicológica e irão refletir no tônus postural básico do corpo<sup>37</sup>, estruturando-o a partir da maneira como ele se organiza na postura deitada com a face virada para baixo (prona) ou com a face virada para cima (supina), possuindo o centro como ponto de suporte do corpo e suas periferias fora do contato com o chão, que justamente irá criar o

---

<sup>37</sup> Irão se tornar o *Tonic Labyrinthine Prone* e *Tonic Labyrinthine Supine* (HACKNEY, 2002).

tônus do corpo humano em relação ao chão e ao senso de seu peso em função ação da gravidade (HACKNEY, 2002, p. 70). Esses reflexos, experimentados tão cedo pelos recém-nascidos, são integrados à postura e ao gestual do adulto e irão criar e possibilitar sua amplitude articular de movimentos.

Quando transportado para o Corpo Aéreo, esse Padrão clarifica o senso de equilíbrio, já que as amplitudes articulares do movimento aéreo não perpassam somente os referenciais de prona e supina estabelecidos a partir do chão, mas se orientam em esferas de 360 graus a partir do ponto de suporte do corpo no aparelho aéreo (como será explicado no Capítulo 2 desta dissertação). O Corpo Aéreo que possuiu algum tipo de defasagem na experiência desse Padrão Conectivo muitas vezes perde sua referência espacial e, conseqüentemente, pode se desequilibrar ao não reconhecer e diferenciar suas partes com relação ao espaço a sua volta; já que, quando de cabeça para baixo, as partes inferiores passam a estar em cima e vice-versa. Ainda como conseqüência, suas partes passam a não ser totalmente projetadas no espaço fora do corpo, dando a impressão que estão esquecidas<sup>38</sup>.

Ao longo da minha pesquisa de criação junto a outros aparelhos aéreos, como o tecido e a lira, pude perceber como esse Padrão na verdade é quase um ritmo do movimento aéreo, que vai da condensação à expansão, continuamente, e que permeia toda a linguagem aérea e terrestre. Ele é, dessa forma, uma intercessão entre as linguagens aéreas e terrestres. Porém, muito embora o corpo humano faça essa alternância ao respirar, na acrobacia aérea os caminhos entre núcleo/centro e periferia do corpo parecem ser mais intensos e atingir o espaço externo ao corpo com mais clareza. O que corresponde à mesma ideia de formação do tônus básico do corpo, se as extremas contrações musculares necessárias ao movimento aéreo forem consideradas.

Dessa forma, o a prática das Conectividades que envolvem centro e periferia do Corpo Aéreo é essencial para meu trabalho como educadora e pesquisadora, assim como a noção das diferenças dos referenciais espaciais entre Corpo Terrestre e Aéreo. Ou seja, não somente é

---

<sup>38</sup> O Vídeo IX, Anexo desta dissertação em formato DVD e que também pode ser acessado em: <<https://youtu.be/bksVk9VEpgU>>, ilustra alunos de tecido da Karpa De Mente, na Cidade do México, e mostra alguns exemplos de como o Corpo Aéreo ainda não totalmente adaptado às novas referências organizativas possui certas dificuldades para reconhecer partes do corpo, relacioná-las às suas Conectividades e Tensões Espaciais. O Vídeo IX dá exemplos de movimentos feitos por praticantes mais experientes e já com sua orientação espacial e conectividades trabalhadas e de movimentos feitos praticantes que ainda reconhecem seu Corpo Aéreo, muitas vezes não ativando suas projeções espaciais e conexões, deixando partes do corpo aparentemente esquecidas.

importante que se apresente tal padrão com relação ao aparelho aéreo, mas sobretudo que se experimente passar de um referencial para o outro, pois ele é a base da compreensão das diferenças entre o equilíbrio do Corpo Aéreo e do Corpo Terrestre. A partir da descoberta e uso desse Padrão, pude encontrar o suporte proveniente da Respiração que auxilia as grandes contrações musculares concêntricas aos movimentos de condensação de partes do corpo e dele todo. Verifiquei, no estudo desse Padrão, uma dinâmica muscular mais orgânica e com uso de músculos mais internos, dispensando o uso excessivo de tônus muscular em cadeias que normalmente são estressadas na acrobacia aérea.

Por exemplo, a partir da ativação do suporte do músculo do diafragma em relação ao iliopsoas, a flexão do quadril e a elevação das pernas para transferência do peso do Corpo Aéreo, e possíveis mudanças de suporte, podem ser ativadas sem a contração excessiva do reto abdominal e quadríceps. Com o corpo todo soltando o ar e esvaziando seu centro, percebi uma otimização da musculatura anterior relativa ao movimento de condensação e aproximação de seus membros com relação ao centro, sem que a musculatura superficial se tencionasse desnecessariamente. Outro exemplo concreto dessas mudanças relativas à tonicidade ligada ao equilíbrio seria o de realizar condensações e expansões de diferentes formas no chão – transferências de peso da posição de decúbito dorsal na posição de X para a posição fetal lateral, ou frontal, incluindo rolamentos terminando com quadril acima dos joelhos, por exemplo – e, posteriormente, experimentar equivalências em distintos aparelhos. No Vídeo IV<sup>39</sup> pode-se observar diversos exemplos do uso do Padrão Conectivo Núcleo-Distal no Corpo Aéreo.

Como esse Padrão apresenta o primeiro leque de possibilidades entre centro e periferias do corpo todo, a partir da percepção sobre os cruzamentos entre Respiração, Espaço Interno e Externo, Padrões Conectivos e Equilíbrio dinâmico, pude encontrar um novo caminho de pesquisa, no qual a localização do Corpo Aéreo no espaço Kinesférico se mostrou primordial para o equilíbrio dinâmico e para a diferenciação entre como trazer para si ou distanciar de si sem o suporte horizontal do chão.

---

<sup>39</sup> O Vídeo IV é um Anexo desta dissertação em formato DVD e também pode ser acessado em: <<https://youtu.be/7Xx7CQ09xik>>.

#### 1.2.1.4 Conectividade Cabeça-Cauda ou Espinhal (Head-Tail ou Spinal Connectivity/BMC)

A partir do Padrão Conectivo Cabeça-Cauda, o ser humano pode se diferenciar e se identificar como ser único, como um indivíduo com uma coluna vertebral própria que irá constituir sua estrutura principal de movimento. A maneira de um indivíduo movimentar sua coluna vertebral muitas vezes dirá sobre seu modo de se relacionar com seu próprio corpo e com o mundo, ou seja, se está orgulhoso, confortável e, de certa forma, feliz com aquilo que o cerca. A relação estabelecida entre a cabeça e a ponta do cóccix – final da coluna vertebral – é fluida e cheia de significados, pois sustenta a primeira grande decisão de todo ser humano: nascer. Por isso, esse Padrão lida com as decisões do eu sobre o mundo e suas conseqüentes aceitações, sobre quem você é ou quem deseja ser.

Espacialmente, ele conecta e ativa a tridimensionalidade do corpo, pois, a partir da mobilização total da coluna vertebral, possibilita movimentos contínuos em espiral provenientes do centro do corpo. Com essa possibilidade de mobilização da coluna vertebral, o Padrão Cabeça-Cauda irá proporcionar a rotação das vértebras sobre o Plano Horizontal<sup>40</sup>; a flexão lateral sobre o Plano Vertical<sup>41</sup>; e a flexão-extensão no Plano Sagital<sup>42</sup>. Essa amplitude articular com possibilidades tridimensionais do corpo no espaço através do movimento fluido da coluna vertebral dará uma orientação primordial do corpo com relação ao chão, à gravidade e, assim, à locomoção.

As formas com que determinado feto decide nascer e mover-se a partir desse ímpeto reverberam na coluna, na maneira de iniciar seus movimentos pela boca e nas menores relações

---

<sup>40</sup> Tendo como referência o Sistema Laban/Bartenieff, o Plano Horizontal possui largura e profundidade espaciais. Vulgarmente conhecido como “Plano da Mesa”, possui o Eixo Dimensional Horizontal (que confere largura) como eixo espacial primário e o Eixo Dimensional Sagital (que confere profundidade) como secundário, formando um retângulo que se situa na altura da cintura daquele que se movimenta e que divide o corpo em duas unidades, superior e inferior (FERNANDES, 2002, p. 191-194).

<sup>41</sup> Tendo como referência o Sistema Laban/Bartenieff, o Plano Vertical possui altura e largura espaciais. Vulgarmente conhecido como “Plano da Porta”, possui o Eixo Dimensional Vertical (que confere altura) como eixo espacial primário e o Eixo Dimensional Horizontal (que confere largura) como secundário e é o único a formar um retângulo que encosta no chão e divide o corpo daquele que se movimenta em frente e trás (FERNANDES, 2002, p. 191-194).

<sup>42</sup> Tendo como referência o Sistema Laban/Bartenieff, o Plano Sagital possui profundidade e altura espaciais. Vulgarmente conhecido como “Plano da Roda”, possui o Eixo Dimensional Sagital (que confere profundidade) como eixo espacial primário e o Eixo Dimensional Vertical (que confere altura) como secundário, formando um retângulo sem altura suficiente para encostar no chão e dividindo o corpo daquele que se movimenta em dois lados, direito e esquerdo (FERNANDES, 2002, p. 191-194).

entre sequenciamentos brandos da coluna e o tubo digestivo. Por esse motivo, irá ditar também muitas das características futuras desse corpo e de seus movimentos. Os reflexos trazidos das vivências do útero seguirão cada vez mais presentes na vida adulta. O caminho que o corpo encontrou em sua primeira decisão de participar ativamente do mundo irá seguir reverberando em seu corpo pelo resto de sua vida.

Segundo Bonnie Cohen (2008), a partir dos Movimentos Espinhais (ou Padrão Conectivo Cabeça-Cauda) pode-se experimentar rolamentos, diferenciando partes anterior e posterior do corpo, que se relacionam ao enfrentar algo ou participar de algo, ou ao se excluir, recusar algo (*to attend*), estabelecendo dessa forma uma relação direta com o Plano Horizontal (COHEN, 2008, p. 5). Ao observar a relação desse Padrão Conectivo com o Plano Horizontal, comecei a perceber que a influência e o uso desse Padrão na acrobacia aérea variavam em função dos apoios provenientes de cada aparelho aéreo. Muitos dos movimentos básicos da acrobacia aérea, principalmente os de mudança de nível no aparelho (subindo e descendo), se fundamentam numa junção entre Respiração, Núcleo-Distal e Cabeça-Cauda. Mas, dependendo da forma do aparelho e da localização espacial do apoio em relação ao centro do seu corpo, pode haver uma completa mudança de atitude interna, de organização entre centro e periferia e consequente dinâmica expressiva do movimento.

Por exemplo, o Padrão Cabeça-Cauda se estabelece bem junto ao Plano Horizontal, porque somos seres Terrestres e porque nossa tridimensionalidade se estabelece também junto ao chão, que é identificado com esse Plano. No Vídeo V<sup>43</sup> podem ser observados diversos exemplos de como o Padrão Cabeça-Cauda, quando em condensação, tenderá a girar em volta do eixo estabelecido como apoio e suporte do corpo. No início do Vídeo V, a barra unidimensional do trapézio colocada em relação ao Eixo Horizontal estabelece Tensões Espaciais que aproximam e distanciam partes inferiores e superiores do corpo, tanto em movimentos simétricos como assimétricos. O mesmo acontece durante as subidas no tecido, mesmo com o apoio unidimensional sob o Eixo Vertical. Mas, ao buscar relacionar o Plano Horizontal do chão com o Eixo Vertical do tecido na busca das mudanças de nível, pode-se observar uma transformação nas Tensões Internas e Externas ao corpo, que se adapta à verticalidade do aparelho e começa a

---

<sup>43</sup> O Vídeo V é um Anexo desta dissertação em formato DVD e também pode ser acessado em: <[https://youtu.be/pavjK\\_2N1aQ](https://youtu.be/pavjK_2N1aQ)>.

buscar giros. Também no Vídeo I<sup>44</sup> pode ser observado que no próprio balanceio, movimento básico na acrobacia aérea, referente ao aprendizado de Mudanças de Níveis no aparelho, existe um forte vínculo tanto com o Padrão Conectivo Cabeça-Cauda, como também com o Núcleo-Distal.

#### *1.2.1.5 Conectividade Superior-Inferior ou Homóloga (Upper-Lower ou Homologous Connectivity/BMC)*

Já foi apontada a importância da diferenciação da coluna vertebral para a individuação na busca do crescimento pessoal. Contudo, sem a conexão e a integração dos membros do corpo, o movimento da coluna seguirá tendo dificuldades para organizar-se e expandir-se no espaço para realizar seus desejos e ações. Para tanto, primeiramente será necessário compreender que cada membro e cada segmento do corpo possui uma função distinta. A sociedade exige tal especialização do corpo adulto e, quando não trabalhada a partir do suporte do centro do corpo, muitas vezes a realização das ações cotidianas, como pegar, abaixar, empurrar etc., podem explicitar uma perda do senso de coordenação e da habilidade do corpo funcionar como um todo integrado.

Em termos fisiológicos e funcionais, a parte inferior do corpo, dos pés à bacia, é responsável pela transferência do peso na organização bípede do corpo, assim como pela noção de centro de gravidade e equilíbrio a partir da conexão entre o centro da terra e o centro do corpo. Além da parte estrutural, a parte inferior ainda possui uma quantidade enorme de órgãos vitais, tanto de reprodução, como de eliminação, sendo também responsável, a partir da ponta do cóccix, pelo alinhamento dinâmico de todo o corpo através da coluna. Já a parte superior do corpo possui um grande valor para a sociedade contemporânea, muitas vezes caracterizando a beleza do ser humano e preenchendo funcionalmente a maioria dos afazeres profissionais, mas normalmente encontrada com um uso desconexo do centro do corpo. Ao mesmo tempo, ela contém os principais órgãos vitais, coração e pulmões, órgãos sensoriais principais (responsáveis pela percepção de odores, sabores, sons, cheiros), e contém o cérebro que detém o controle organizacional central do corpo. Por isso, deve-se buscar uma conectividade da parte superior não

---

<sup>44</sup> Ver nota de rodapé n. 22 desta dissertação.

somente associada aos membros superiores, mas sim ao todo do conjunto da parte superior, incluindo o tronco, a cabeça e suas funções.

Entendendo que as cadeias osteomusculares em rotação medial tendem a ser estabilizadoras, e as em rotação lateral, mobilizadoras, pode-se compreender como a organização entre as partes superior e inferior do corpo trabalha em harmonia. Sendo assim, a parte inferior é de grande importância para a estabilização do corpo, possuindo uma estrutura óssea em rotação medial e, por isso, complementarmente, uma cadeia muscular mais voltada para a rotação lateral. Já a parte superior do corpo, com função normalmente mais mobilizadora e uso da coordenação motora fina, possui uma estrutura óssea rotada lateralmente e, conseqüentemente, uma cadeia muscular mais voltada para sua estabilização a partir de rotações mediais de seus ossos (BARTENIEFF, 2002, p. 261-262).

A partir dessa questão apontada por Bartenieff, faz-se importante recordar que no Corpo Aéreo essa organização se dará de maneira totalmente inversa. Ou seja, será a parte superior do corpo que deverá conferir maior estabilidade, e a inferior, uma maior mobilidade. Essa constatação implica hipercontrações nas cadeias musculares superiores (como visto acima, estruturadas em rotação lateral no Corpo Terrestre) e inferiores (estruturadas em rotação medial no Corpo Terrestre), que deverão reverter suas funcionalidades para poder se movimentar sobre essa organicidade espacial. Por isso, decidi aprofundar tais percepções, que serão apresentadas no Capítulo 2 a seguir. O Vídeo III, anteriormente apontado para exemplificar o movimento de inversão, mostra exemplos dessa organização funcional invertida entre partes inferior e superior do corpo, trazendo o exercício de encaixe escapular como preparação da inversão e principal norteador da Orientação Espacial Vertical aérea (*Aerial Uprightness*), que será tratada mais profundamente no subcapítulo 2.1. Se analisado juntamente com o Vídeo VI<sup>45</sup>, essa inversão de apoios e funcionalidades entre partes superior e inferior ficam ainda mais claras.

Essa conectividade é muito importante para a adaptação do funcionamento e adaptabilidade do corpo na vida em sociedade, tanto quanto na busca pela expressividade em sua própria funcionalidade. Vale aqui uma breve consideração sobre outro parâmetro de percepção do

---

<sup>45</sup> O Vídeo VI é um Anexo desta dissertação em formato DVD e pode também ser acessado em: <<https://youtu.be/xj2FNqs3csM>>.

corpo e do movimento que interessa ser demarcado na relação dos Padrões Conectivos: o Tema Labiano Função/Expressão. Esse tema demarca que existe uma função clara relativa ao corpo e às inúmeras maneiras que este possui de se integrar ao ambiente que o cerca. Funcionalmente, os Padrões Conectivos dizem respeito a uma forma de ser e estar no meio ambiente, pertencente a toda uma espécie de ser vivo integrada ao espaço que o cerca. O corpo experimenta tais Padrões também de forma Funcional, na maioria das vezes com intuito de chegar à locomoção. Por sua vez, mesmo que exista uma determinada cadeia organizativa do corpo a partir de certo Padrão, o jeito de realizar tal cadeia de movimento pertence ao corpo que o realiza.

A cadeia de movimentos pode ser identificada como sendo geral, mas existe algo de singular que emerge do interior e das marcas de cada corpo que realiza o movimento sempre de forma única. Justamente pelo fato da cadeia conectiva percorrer cada articulação e cada órgão do corpo que a pratica, ela terá também uma expressividade única, não somente proveniente do praticante, como também do momento com que tal movimento é realizado. Sendo assim, cada Padrão Conectivo possuirá uma forma expressiva singular, mesmo que tenha uma funcionalidade relacional entre corpo e meio ambiente. Por outro lado, será a mesma carga expressiva do movimento que irá prover a necessidade funcional do movimento, como a locomoção, por exemplo. Portanto, se o corpo estabelece suas funcionalidades de forma clara, ele encontrará meios mais fluidos para se expressar a partir delas, enquanto que sua própria maneira de se expressar no mundo irá ditar como seu corpo deve funcionar, para cumprir com determinado objetivo. Uma via de mão dupla que dependerá do envolvimento e inclusão do centro como um canal aberto e vivo, que quando trabalhado pelas conectividades aqui citadas estará pronto para ser ativado quando necessário.

A conectividade total e funcional entre partes superior e inferior do corpo através do suporte do centro ajudará o corpo a delimitar suas fronteiras e contornos, a aprender a dar e receber, a buscar seus objetivos de alcançar algo a partir de um bom apoio dos suportes do corpo com o chão. O corpo se retira com clareza daquilo que não quer fazer parte, ao mesmo tempo em que se move para o mundo à medida que vai buscar o que quer. Sobre a noção dos conceitos de Ceder-Empurrar (*Yield & Push*), Alcançar-Puxar (*Reach & Pull*), eles serão desenvolvidos quando o bebê se sente livre para progredir do chão para o espaço fora de si, durante a fase de transição entre o engatinhar e o andar. Pode-se observar facilmente a transferência do suporte do

corpo, antes dividido entre cintura pélvica e escapular, para a cintura pélvica. Existe um ímpeto de decisão gerado pela conexão entre as partes inferior e superior do corpo e o bebê decide se Empurrar para cima, a partir do Enraizamento dos pés no chão, no intuito de Alcançar o espaço para fora e para cima do seu corpo e, a partir dessa Intenção Espacial de subir, o bebê acaba por fazer uma das transições funcionais mais importantes de toda sua vida. Ele irá dividir as funções de ambos segmentos de seu corpo para sempre. A parte inferior vai buscar seu Enraizamento com o chão e prover o suporte e a estabilização necessária ao resto do corpo, enquanto que a parte superior irá buscar o refinamento necessário à comunicabilidade e às ações de trazer ou distanciar pessoas e objetos de si. Após essa transição o bebê nunca mais voltará à sua organização anterior e, por isso, essa conectividade é um marco tão grande no desenvolvimento do ser humano e da vida em sociedade.

Na acrobacia aérea, o corpo experimenta um nível espacial ainda mais alto e, por esse motivo, essa tomada de decisão de se Empurrar para Alcançar algo fora do corpo deve ser explorada e clarificada ainda mais intensamente. A conectividade entre partes superior e inferior do corpo são extremamente utilizadas nas acrobacias de solo e aérea justamente por esses ímpetos de suspensão e de transferência de peso constantes. O corpo acrobático deve saber experimentar e reconhecer esse Padrão em seus movimentos no chão, mas, contudo, é interessante perceber que existirão resquícios da organização do corpo quadrúpede, que mescla função e expressão tanto quanto mobilidade e estabilidade entre partes superior e inferior. Como dito acima, no corpo acrobático ambos segmentos devem ser mobilizadores e estabilizadores. Para o Corpo Aéreo, então, a cintura escapular deve saber Alcançar o espaço através das mãos, cotovelos e ombros e Puxar o aparelho aéreo para si no intuito de sustentar o corpo, tanto quanto o faz a cintura pélvica, os joelhos, tornozelos ou pés. Por esse motivo, promove-se intensamente o trabalho com esse Padrão Conectivo na experiência aérea, para que se aprenda a esclarecer o Ceder e Empurrar do Corpo Terrestre com o chão e poder realizar essa adaptação do Ceder e Empurrar o aparelho e/ou Espaço com extrema clareza. Para que essa análise fique completa, pode-se observar novamente no Vídeo II<sup>46</sup> como essas relações entre partes superior e inferior do corpo se organizam em função de uma nova lógica entre os conceitos de Ceder, Empurrar, Alcançar e Puxar.

---

<sup>46</sup> Ver nota de rodapé n. 30 desta dissertação.

Segundo Bonnie Cohen (2008), com os Movimentos Homólogos (ou Padrão Conectivo Superior-Inferior), a partir das relações de simetria do corpo, que podem envolver grandes Empurradas (*Push-ups*) – como os saltos que envolvem os dois pés, por exemplo –, ao diferenciar parte superior e inferior, o corpo estabelece uma relação direta com o Plano Sagital, o que possibilita ao corpo a capacidade de agir (*to act*) (COHEN, 2008). Nesse sentido, todo aparelho que obtiver dois apoios paralelos entre si e perpendiculares ao chão, como no caso das cordas do trapézio ou quando o tecido é aberto em duas partes, irá possibilitar apoios e suportes simétricos do corpo, estabelecendo uma relação direta com o Plano Sagital, como observado no Vídeo VI<sup>47</sup>.

A partir daí, minha pesquisa teórica e prática passou a observar com mais clareza a influência entre a localização dos suportes do corpo no Espaço Externo e as dinâmicas conectivas do Espaço Interno.

#### 1.2.1.6 Conectividade Metade do Corpo ou Homolateral (Body-Half ou Homolateral Connectivity/BMC)

A partir do Padrão Conectivo Homolateral, um lado do corpo aprende a se estabilizar para que o outro possa se mobilizar. É quando as preferências de uso dos lados aparecem – define-se o destro e o canhoto, por exemplo –, assim como o lado dominante do cérebro. Se por um lado o indivíduo desenvolve suas próprias facilidades e afinidades espaciais para avançar e recuar enquanto usa sua Conectividade Superior-Inferior, “[...] o padrão homólogo, agora escolhe lados. Cada lado aprende seu trabalho” (HACKNEY, 2002, p. 165, tradução minha)<sup>48</sup>. Espacialmente, enquanto o padrão Superior-Inferior se organizava principalmente no Plano Sagital, o Metade do Corpo irá se ativar a partir do Plano Vertical.

O corpo que possui clareza sob suas lateralidades pode facilmente estabelecer funções distintas para lados distintos e poderá se manter com mais definição e persistir por mais tempo em determinada ação cotidiana. Um lado estará totalmente apto a prover a estabilidade que o outro lado de seu corpo necessita para se mover e cumprir determinada tarefa. Um lado estabiliza o movimento necessário ao outro lado. Aqui, o mundo pode ser definido em muitas polaridades opostas: esquerda/direita, estável/móvel, feminino/masculino, bom/mau etc.

<sup>47</sup> Ver nota de rodapé n. 45 desta dissertação.

<sup>48</sup> Do original: “[...] *homologous patterning, now takes sides. Each side learn its job*”.

Vale apontar novamente o Tema Labaniano Mobilidade/Estabilidade. Resumidamente, pode-se perceber, principalmente a partir desse Padrão, mas também em cada um dos Padrões Conectivos, a necessidade do corpo de mover algumas partes enquanto outras estabilizam o movimento. “Elementos Estabilizadores e elementos Mobilizadores interagem continuamente para produzir efetivamente um movimento” (HACKNEY, 2002, p. 46, tradução minha)<sup>49</sup>. Essa relação é quase visceral ao movimento como um todo, pois o corpo – mesmo que um corpo de outro ser vivo – quase sempre buscará estabilizar determinadas partes para poder prover apoio e sustentação para mover outras partes, gerando assim tensões e contratensões constantes no movimento, capazes de manter sua continuidade no tempo e no espaço. “Mesmo quando se ‘está parado’ um processo dinâmico, um relacionamento entre mobilidade e estabilidade, acontece continuamente para criar um canal de energia na linha vertical”<sup>50</sup> (HACKNEY, 2002, p. 46, tradução minha). Inclusive, em cada uma das cadeias conectivas descritas neste subcapítulo pode-se observar tal necessidade relativa ao movimento.

Por exemplo, a maneira de Puxar e Empurrar desenvolvida no Padrão Metade do Corpo possibilita à coluna toda uma nova gama de movimentos e de liberdade espacial, já que um lado será capaz de prover toda a estabilização necessária ao corpo para “liberar” mais espaço para o outro lado se movimentar livremente em todas as direções espaciais. O movimento da parte inferior pode buscar separar-se do cóccix ao mesmo tempo em que um movimento da parte superior se desassocia da cabeça.

Para o Corpo Aéreo isso também ocorrerá, mas num sentido de liberar espaço principalmente para as grandes transferências de peso não simétricas – quando simétricas existirá uma tendência ao uso do Padrão Superior/Inferior –, como no caso de uma inversão seguida de curva com uma perna – quando a flexão de um joelho agarra o aparelho aéreo. Quase todas as grandes transferências não simétricas de peso e de nível do aparelho aéreo – da barra para as cordas de um trapézio, por exemplo – irão se utilizar desse recurso interno de aproximar uma lateral do corpo para liberar espaço e distanciar a outra. Segundo Bonnie Cohen (2008), os Movimentos Homolaterais (ou Padrão Conectivo Metade do Corpo) desenvolvem os movimentos

---

<sup>49</sup> Do original: “*Stabilizing elements and Mobilizing elements interact continuously to produce effective movement*”.

<sup>50</sup> Do original: “*Even in ‘standing still’ a dynamic process, a relationship of mobility and stability, is ongoing to create a trough-line of energy in the vertical*”.

assimétricos, como pular em um pé só ou rastejar em decúbito ventral, a partir da diferenciação entre lados do corpo, que estabelece a relação do corpo com o Plano Vertical e desenvolve a capacidade de pretender/planejar algo (*to intend*) (COHEN, 2008, p. 5).

Mesmo que o Corpo Aéreo se movimenta através do Plano Vertical quando orientado por esse Padrão, foi percebido que, para que o corpo possa realizar tais movimentos, ele necessita de uma estabilização relacionada ao Eixo Sagital (aprofundada no subcapítulo 1.3 desta dissertação), o que não ocorrerá em nenhum aparelho de acrobacia aérea propriamente, a não ser pela inversão de referencial do corpo entre frente e lado. Como pode ser observado no Vídeo VII<sup>51</sup>, as relações nesse Padrão também não se dão com a mesma organicidade do Corpo Terrestre. Veremos mais a busca e o uso do equilíbrio do corpo a partir desse Padrão quando ele está de lado no aparelho, com a barra da lira ou trapézio, ou ainda em algum nó de corda lisa ou tecido, com suporte em um eixo paralelo ao chão, de maneira que esse eixo possa atravessar o centro do corpo, dividindo-o em dois lados. Essa observação fica clara durante a sequência do trapézio no Vídeo VII, em todos os movimentos nos quais o corpo se relaciona paralelamente à barra do trapézio. Ainda no Vídeo VII, pode-se observar um momento em que mesmo com o centro do corpo acima do ponto de suporte, ao retirar seu peso da barra e estabelecer sua relação da Metade do Corpo, o movimento acabará tendendo a uma relação Lateral-Cruzada e realizará um giro sob a corda. No último momento do Vídeo VII, o corpo consegue realizar uma queda no tecido acionando essa conectividade, ativando um lado e outro ao controlar seu peso em queda livre, o que somente se dá devido à lateralização do corpo com relação ao seu centro e eixo gravitacional.

#### *1.2.1.7 Conectividade Lateral-Cruzada ou Contralateral (Cross-Lateral ou Contralateral Connectivity/BMC)*

Esse é o mais complexo Padrão básico de desenvolvimento e o estágio final de diferenciação do corpo. Para chegar até aqui, o corpo diferenciou o centro de cada um de seus membros, individualizou sua coluna vertebral, descobriu o papel de toda a parte superior e de toda a parte inferior de seu corpo, identificou distinções entre um lado e outro e, através do

---

<sup>51</sup> O Vídeo VII é um Anexo desta dissertação em formato DVD e também pode ser acessado em: <<https://youtu.be/UyV6tfSqFiM>>.

Padrão Lateral Cruzado, irá conectar-se a partir de seus dois quadrantes. Ao cruzar quadrante superior e inferior, a “simples” caminhada se estabelece, a partir da espiral que emerge do tronco, conectando lado direito superior com lado esquerdo inferior e vice-versa. Essa espiral possibilita o engajamento de cadeias musculares cinéticas complexas, envolvendo totalmente as atividades cerebrais para a conexão entre simbólico e analítico, sentimento e forma, sensação de peso (*Weight Sensing*<sup>52</sup>) com a terra para alcançar o espaço/céu. Segundo Bonnie Cohen (2008), os Movimentos Contralaterais (ou Padrão Conectivo Lateral-Cruzado) desenvolvem os movimentos em diagonal, como andar ou correr, diferenciando um quadrante diagonal do outro, estabelecendo movimentos tridimensionais e desenvolvendo a capacidade de integrar atenção, intenção e ação.

Espacialmente, o corpo finalmente poderá se apropriar da tridimensionalidade que lhe faltava, encontrando suas espirais e movimentos transversos no espaço, que cruzam por entre o corpo através dos três Planos: Sagital, Vertical e Horizontal. Assim, por meio desse percurso de diagonais internas descobertos através da rotação gradual de todo o corpo, membros e centro podem envolver-se nesse desequilíbrio iminente para o uso total de sua expressividade e possibilidades de movimento no espaço.

Na acrobacia aérea, esse Padrão será observado quase sempre que o apoio do corpo se der numa Tensão unidimensional, o que acontece frequentemente em quase todos os aparelhos aéreos. Entretanto, como está sendo constatado por esta pesquisa, para que o Corpo Aéreo não acabe em um permanente desequilíbrio ou mesmo em giros constantes, será estabelecendo linhas extremas para fora e para dentro de seu corpo, continuamente, que ele encontrará seu equilíbrio. Sendo assim, se o Padrão Núcleo-Distal é o meio pelo qual o Corpo Aéreo reestabelece seu equilíbrio, traçando vetores em extremas contratensões junto ao Espaço, será através do Padrão Cabeça-Cauda que ele encontrará a ligação entre o centro de seu corpo e os pontos de suporte oferecido através das formas dos aparelhos. Este último auxilia o corpo ao encontro com sua tridimensionalidade e a seu Suporte Muscular Interno (*Core Support*), ativando mais efetivamente as expansões e as condensações necessárias ao movimento aéreo.

---

<sup>52</sup> Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 244.

Como pode ser observado no Vídeo VIII<sup>53</sup>, e foi constatado por Bonnie Cohen (2008), é devido à tendência quase unânime de todos os aparelhos aéreos terem formas unidimensionais de apoio que a maioria dos movimentos aéreos realizados são diagonalizados, pois recebem suporte da própria Conectividade Lateral-Cruzada – diferentemente do Corpo Terrestre que geralmente complementa tais giros com um Empurrar proveniente do apoio com o chão, buscando apoios bi ou tridimensionais para conectar-se de forma cruzada.

No final do Vídeo VIII, pode ser observada uma queda no tecido, realizada através dessa conectividade, mas na qual o impulso necessário para o giro vem da relação entre centro e periferias junto ao espaço. Essa mesma relação entre esse Padrão junto ao Espaço fora do corpo será levada ao extremo quando, além dessa dinâmica de giros, provenientes das rotações graduais das articulações distais e da coluna vertebral, poderão existir as rotações dos aparelhos sob seus próprios eixos gravitacionais. As oposições entre os quadrantes superior e inferior do corpo, assim como as projeções das periferias do Corpo Aéreo a partir de seu centro são extremamente intensificadas, o que levará a movimentos tridimensionais de grande envolvimento com o Espaço, como já relatado anteriormente neste capítulo e demonstrado no Vídeo X<sup>54</sup>, que demonstra giros feitos sob o eixo do corpo, do aparelho e em translação sob o ponto de ancoragem.

### 1.2.2 A Perspectiva do *Body Mind Centering* – BMC

Bonnie Bainbridge Cohen aprofundou ainda mais o estudo dos Padrões Conectivos encontrados por Bartenieff, identificando 19 Padrões Neurológicos Básicos (*Basic Neurological Patterns – BNP*)<sup>55</sup> (COHEN, 2008, p. 4-5). Classificou sete Padrões como Pré-vertebrais:

- Vibração (*Vibration*), que estabelece os padrões oscilantes de repulsão e atração entre partículas, células e organismos que geram todo o movimento no universo;

<sup>53</sup> O Vídeo VIII é um Anexo desta dissertação em formato DVD e também pode ser acessado em: <<https://youtu.be/IBENUXftFw>>.

<sup>54</sup> O Vídeo X é um Anexo desta dissertação em formato DVD e também pode ser acessado em: <<https://youtu.be/qJk1CqLqJLk>>.

<sup>55</sup> Para um maior aprofundamento sobre o tema, ver COHEN, 2008.

- Respiração Celular (*Celular Breathing*), correlacionada ao movimento de uma célula, que expande e contrai continuamente;
- Absorção (*Sponging*) e Pulsação (*Pulsation*), ambos Padrões transitórios, sendo o primeiro correlacionado ao movimento de absorção entre os fluidos e a membrana celular, entre o dentro e fora de cada célula, e o segundo a um bombeamento do fluido intersticial para fora da membrana, originando uma mobilidade interna da célula, que pode passar pela membrana celular e atingir um grau de mobilidade através de centro e periferia, denominada Irradiação do Centro (*Navel Radiation*);
- *Mounthing*, movimentos do corpo iniciados pela boca; e
- Movimentos Pré-espinhais (*Pre-spinal Movements*), que são sequenciamentos suaves que interligam o tubo digestivo e a coluna vertebral.

E ainda 12 Padrões Vertebrados, baseados em 4 grandes grupos, cada um deles identificado com uma classe de animais:

- Movimento Espinhal/Cabeça-Cauda (*Spinal Movement/Head to Tail Movement*), correlacionado com o movimento dos Peixes;
- Movimento Homólogo (*Homologous*), movimentos simétricos entre membros das partes superior e inferior do corpo, se correlaciona com o movimento dos Anfíbios;
- Movimento Homolateral (*Homolateral*), movimentos assimétricos de um membro superior e um membro inferior de um mesmo lado do corpo, se correlaciona com o movimento dos Répteis; e
- Movimento Contralateral (*Contralateral*), movimentos diagonais que envolvem um membro inferior do corpo com o membro superior do lado oposto, correlacionado ao movimento dos Mamíferos.

O fato de toda uma classe de animais encontrar um recurso interno de alternância entre Mobilidade e Estabilidade, entre parte inferior/superior, um lado e outro do corpo, e de lados opostos entre parte superior e inferior, está intimamente ligada às suas formas de locomoção e mudança de Nível espacial. No caso, os Peixes estão diretamente relacionados ao ambiente aquático; os Anfíbios se situam numa transição entre os ambientes aquático e terrestre,

necessitando do ambiente aquático para se reproduzirem e para manutenção de sua temperatura corporal; os Répteis, muito embora possam viver em ambientes aquáticos, não necessitam deles para se reproduzirem; e já os Mamíferos representam uma adaptação completa ao ambiente terrestre, mas sob uma organização quadrúpede<sup>56</sup>.

A partir dessa perspectiva sobre adaptação da organização e relação entre Mobilidade e Estabilidade, a acrobacia aérea passou a ser vista apenas como mais uma mudança de Nível Espacial, na qual o Corpo Aéreo representaria um corpo bípede que realiza uma extrema mudança de Nível com a saída do apoio do chão. Comecei, então, a elaborar sequências de movimentos com mudanças de níveis em minhas aulas de aéreo e aquecimentos com base nessa perspectiva de Padrões, das relações entre quais partes estabilizam as que se movem para a realização de uma possível forma de locomoção num determinado ambiente. Relacionei também essas mesmas sequências com diferentes aparelhos de acrobacia aérea – geralmente tecido ou corda, trapézio e lira. Essas relações criaram um fundamento claro para se conceber uma perspectiva sobre a orientação e o equilíbrio do Corpo Aéreo capaz de relacionar espaço dentro e fora do corpo. Acima de tudo, as conexões entre Mobilidade e Estabilidade no espaço dentro do corpo estabelecem uma relação direta entre imagem corporal<sup>57</sup> e orientação espacial, além dos elementos essenciais do corpo para locomoção, aprendizado e comunicação.

Portanto, foi durante o aprofundamento desse estudo que percebi as inter-relações entre a teoria das Harmonias Espaciais e as possíveis adaptabilidades entre o Corpo Aéreo e o Terrestre, esclarecendo meu objetivo de pesquisa entre as possíveis relações de Mobilidade e Estabilidade, assim como suas manifestações na expressividade humana. A percepção da dinâmica do corpo no Espaço era interiorizada e vivificada a partir da teoria dos Padrões, e isso

---

<sup>56</sup> Muito embora os Padrões apontados acima possam ser identificados e até mesmo associados a certas espécies de animais, isso não significa que sejam desenvolvidos de forma temporalmente linear, segundo uma visão evolucionista do corpo. Quando bebês, cada um de nós prova mais alguns Padrões do que outros e isso não é conclusivo sobre nenhum aspecto, é apenas uma forma de compreender e analisar melhor um determinado corpo, que foi experimentando mais de uma forma do que da outra, o que gerou afinidades de movimento e facilidades conectivas, diferentemente de outros corpos, que puderam provar outros padrões e criaram uma identidade e um repertório de movimento distinto. Trata-se de ênfases expressivas que se basearam em vivências e escolhas empíricas de um determinado corpo, mas que não está relacionada com nenhum aspecto determinante ou exclusivo. Sempre se pode experimentar mais e conhecer mais sobre o próprio corpo e suas possibilidades funcionais e expressivas.

<sup>57</sup> Segundo Marcus Vinícius Machado de Almeida, “A imagem corporal é uma maneira de se relacionar, de se identificar com o próprio corpo, de visualizar, sentir, e constituir o corpo atravessado por questões afetivas e culturais” (ALMEIDA, 2004, p. 28).

me levou a estudar e pesquisar tais Padrões no Corpo Aéreo. Durante essas experimentações, denotei as tendências espaciais de cada aparelho aéreo, a serem explicadas no Capítulo 2 mais adiante, assim como a necessidade de poder experimentar esse potencial conectivo em toda sua tridimensionalidade aérea a partir da criação de um novo aparelho aéreo: o Tetraéreo.

### 1.3 O CORPO AÉREO E A IMPORTÂNCIA DA COMPREENSÃO DO ESPAÇO



**Figura 4 - O Espaço e os Corpos Aéreos**

Legenda: Apresentação de Junto, número de Lira Dupla, com Julia Franca e Julio Nascimento. Observa-se na imagem dois corpos em equilíbrio sutil, junto ao aparelho lira, com apenas dois pequenos pontos de suporte. Ambos corpos recorrem claramente a projeções de suas periferias em direção ao Espaço.

Fonte: Foto de Fernanda Thurner; evento Domingos intrépidos, no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, 2010.

Ao se pensar no tema principal desse estudo, o Corpo Aéreo, deve ser considerado que o próprio nome da técnica circense em análise (a acrobacia aérea) é de tal forma conectado com o espaço que leva consigo uma abstração simbólica dele: o ar. Ainda assim, sabendo-se que o ar

não é o mesmo que o espaço, a ligação Ocidental que relaciona ambos é fatalmente reconhecível, quando, num certo parâmetro de abstração histórico-simbólica, o espaço contém e modifica o ar da mesma forma com que o ar preenche o espaço. É claro que, se um movimento é realizado no chão, isso poderá ser facilmente observado, ou seja, os movimentos que estão diretamente em contato com o ar estarão mais sujeitos a implicações trazidas pelo espaço, enquanto que o chão proverá o suporte necessário ao corpo que se movimenta acima dele. Para o Corpo Terrestre, a relação entre suporte estabelecido pelo chão e implicações provenientes do espaço são extremamente claras e distintas entre si.

Faz-se necessário apontar novamente que toda a teoria espacial e expressiva labaniana foi traçada a partir da referência de um corpo organizado verticalmente e diretamente relacionado com o chão e com a gravidade, vide a importância do centro de gravidade para o conceito de Kinesfera e para toda a compreensão das Escalas Labanianas. Assim, a Tensão Vertical é compreendida a partir do atravessamento de uma lógica organizacional que possui o corpo com a cabeça para cima. Isso só gerou ainda mais curiosidade em pesquisar as mesmas relações espaciais sob uma perspectiva que pode se inverter a qualquer momento, o que, somado ao fato do Corpo Aéreo não mais possuir a estabilidade provida pelo chão, demonstra como o campo de investigação é vasto e passível de transposições e analogias junto à pesquisa labaniana. O Corpo Aéreo, então, organiza o seu centro a partir da relação estabelecida com outros objetos que possibilitam consideravelmente menos estabilidade. No caso da acrobacia aérea, pode ser dito, portanto, que o corpo dependerá bem menos do objeto do que se pensa, apoiando-se quase que inteiramente nas configurações encontradas e providas no e pelo Espaço.

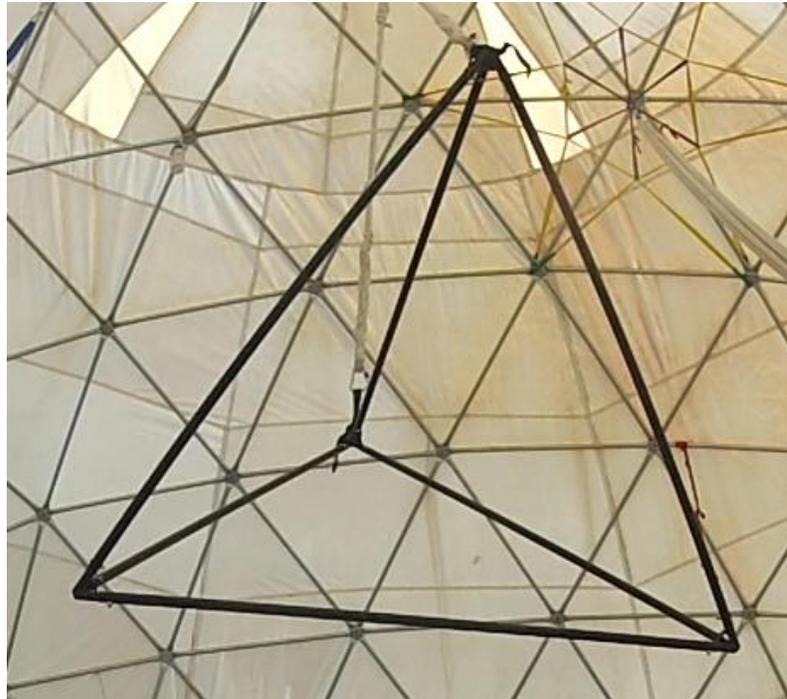
Ao ensinar acrobacia aérea, por exemplo, deve-se perceber que o estudante irá naturalmente buscar uma primeira adaptação a partir de uma perspectiva sobre seu Corpo Terrestre, mudando e reconhecendo seus suportes, transferindo o peso e reorganizando suas conexões internas – praticamente sempre trará referências de transferências de peso feitas pelo quadril, buscará posturas que se pareçam com aquelas realizadas com o suporte do chão e trará seus referenciais conectivos de sua vida bípede e terrestre. Mesmo percebendo esse processo como inevitável, ao tomar conhecimento desse fato, considera-se de total responsabilidade do educador introduzir o Espaço como uma fonte de investigação complementar para todos esses aspectos do movimento percebidos no momento de adaptação.

Portanto, é realmente relevante como, o quanto antes, a tomada do conhecimento e experimentação junto às Harmonias Espaciais é introduzida na compreensão do Corpo Aéreo. Assim, o quanto antes, o acrobata-estudante será capaz de reconhecer suas próprias habilidades e afinidades no movimento aéreo, minimizando os impactos dos riscos trazidos pela altura e pelo excesso de esforço físico, assim como dos riscos de lesões. A partir do momento em que o Corpo Aéreo começa a experimentar a percepção do Espaço como uma percepção das relações harmônicas, e não somente como um espaço que contém um corpo que se move, ou um corpo que habita o espaço, esse corpo pode provar o movimento realmente aéreo, como sugerido pelo nome, e não somente movimentos acrobáticos realizados em aparelhos pendurados no ar, como pode ser visto mais frequentemente.

Em conclusão, pode ser dito que um movimento verdadeiramente aéreo necessita de um encontro com as Harmonias Espaciais e de um máximo de clareza das relações harmônicas entre Corpo e Espaço, de forma a realizar um movimento inteiramente aéreo. De outra maneira o corpo estará somente movendo-se sobre um aparelho aéreo e muito provavelmente estará buscando um movimento a partir de um modo exterior de execução demasiadamente funcional que não necessariamente se conecta com seus próprios movimentos e expressividades, gerando conflitos e lesões. Sobretudo, a consciência e o conhecimento do espaço em relação ao corpo, e vice-versa, são tão essenciais para a prática da acrobacia aérea como o ar é essencial para a respiração, um nunca poderá ser totalmente realizado sem a aspiração do outro.

Outra descoberta de suma importância para minha pesquisa, com relação ao Corpo Aéreo e o espaço à sua volta, diz respeito aos Níveis Espaciais. Não somente toda a Categoria Corpo como a Categoria Espaço se fundaram nessas distintas possibilidades organizativas do corpo em função do Nível Espacial onde ele se encontra. No caso da acrobacia aérea, passei a considerar o corpo em um Supranível Espacial, acima do Nível Alto, onde não há mais dependência do centro gravitacional junto ao chão, mas sim junto ao aparelho aéreo e ao espaço externo a seu corpo. Para tanto, fez-se necessário o aprofundamento de determinados aspectos do Sistema Laban/Bartenieff relativos à Categoria Espaço, que foram considerados primordiais para a compreensão do Corpo Aéreo.

### 1.3.1 O Espaço Terrestre e o Entre Espaço Aéreo



**Figura 5 - O aparelho Tetraéreo**

Legenda: Aparelho Tetraéreo pendurado por dois pontos em sua configuração aérea, na Karpa Geodésica do Cirko De Mente – MEX, junho de 2012.

Muito embora a complexa elaboração e teorização das teorias espaciais labanianas tenha o seu marco escrito no livro denominado *Choreutics*, publicado pela primeira vez em 1939, é sabido que Laban passou muitos anos formulando tal teoria. Segundo Vera Maletic (1987), a primeira parte do texto alemão intitulado *Choreographie*, publicada mais de 10 anos antes, é a fonte principal para o desenvolvimento do *Choreutics*, tido como seu segundo volume e onde já se podia encontrar tanto o próprio termo *choreutics*, como o termo harmonia espacial (*spatial harmony*) (MALETIC, 1987, p. 57).

Após mais de meio século e com todas as transformações e adaptações que essa teoria sofreu, pode-se dizer que o estudo da Corêutica (*Choreutics*)<sup>58</sup> se preocupa claramente em desenvolver um método de compreensão de como caminhos internos – interarticulares ou mesmo interórgãos – de movimentos do corpo são externalizados e repercutem em caminhos, em

<sup>58</sup> Ver em LABAN, 2011.

traçados no espaço, compondo formas e expressões espaciais. O Espaço, vivo e em constante transformação, teria assim lugares de fácil ou difícil acesso para cada espaço pessoal, denominado Kinesfera. Esta, definida mais especificamente na citação abaixo, teria também formas de construção de uma dinâmica própria que abarca todos os espaços pessoais na construção de uma esfera global de movimento em mudança contínua, a Dinamosfera, em inglês, *Dynamosphere*<sup>59</sup>.

A kinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de ‘base de apoio’ \*algumas vezes chamado de lugar. Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos. Desse modo qualquer parte da esfera pode ser alcançada. Para fora da esfera está o resto do espaço, que pode ser encontrado com apenas um passo para além da base de apoio. Quando nos movemos para fora dos limites de nossa kinesfera original, criamos uma nova base de apoio e transportamos a kinesfera para um novo lugar. Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura (LABAN, 2011a, p. 10, tradução minha)<sup>60</sup>.

O termo veio do grego, *kinesis* (movimento) com *sphaira* (esfera, bola). No livro *Gymnastic Und Tanz* (LABAN, 1926, p. 7 apud MALETIC, 1987, p. 59), o termo já é definido como a esfera espacial que circunscreve o espaço alcançado pelos membros. Outra referência que deve ser destacada é o centro do corpo como orientação do corpo como um todo, livre no espaço. Ao mesmo tempo, em todo o movimento existem inúmeras tensões que saem do corpo, condicionadas a partir das tensões articulares e particularidades internas, que são projetadas no espaço e que podem ser observadas. “A maneira mais fácil de descrever uma pessoa é apontar o

---

<sup>59</sup> Diferentemente da Kinesfera, a Dinamosfera não possui uma conceituação tão clara feita por Laban, abarcando diferentes interpretações de seus estudos. Para mim, ela por si só representa um todo do pensamento espacial labaniano, no qual o Espaço pode possuir vida própria e constitui a vida coletiva, transformando todos que confraternizam um mesmo lugar e sendo transformada, continuamente.

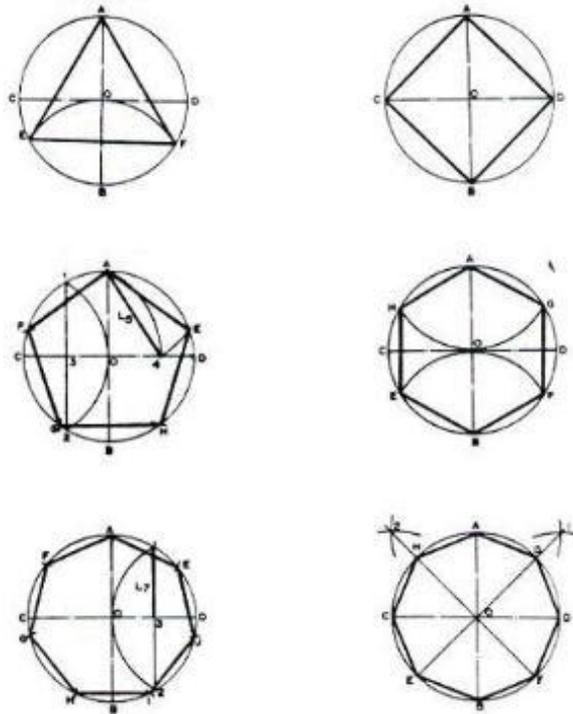
<sup>60</sup> Do original: “*The kinesphere is the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we shall call the ‘stance’ \*sometimes called place. We are able to outline the boundary of this imaginary sphere with our feet as well as with our hands. In this way any part of the kinesphere can be reached. Outside the sphere lies the rest of the space, which can be approached only by stepping away from the “stance”. When we move out of the limits of our original kinesphere we create a new stance, and transport the kinesphere to a new place. We never, of course, leave our movement sphere but carry it always with us, like an aura*”.

lugar onde está o final de seus membros com relação ao centro de gravidade do corpo” (LABAN, 1920, p. 24-25 apud MALETIC, 1987, p. 58, tradução minha)<sup>61</sup>.

A forma como essas tensões organizam-se no espaço em volta do centro do corpo em certos padrões de repetição e de distribuição foram identificadas com as teorias das harmonias musicais, nas quais a compreensão dos intervalos criou um sistema tonal harmônico de acordes que é baseado em divisões sistemáticas de um todo, que pode se reverberar continuamente, como num círculo ou uma esfera. Ou seja, estabelecendo intervalos simetricamente traçados que se reverberam ao longo de um círculo, por exemplo, os polígonos regulares são facilmente identificados, da mesma forma que ao fazer o mesmo em uma esfera, identificam-se os poliedros regulares. Ou seja, ao realizar as mesmas divisões traçadas a partir de intervalos num espaço bidimensional, aparecem organizações perfeitamente distribuídas bidimensionalmente, que são os polígonos (Figura 6); ao passo que ao fazer o mesmo em um espaço tridimensional, aparecem poliedros (Figura 7). Como um estudo que busca a compreensão e experimentação do corpo e do espaço como vivos e tridimensionais, a teoria da então denominada Corêutica – no Sistema Laban/Bartenieff, Categoria Espaço – irá se fundamentar numa perspectiva espacial que pode ser facilmente traçada a partir dos poliedros regulares.

---

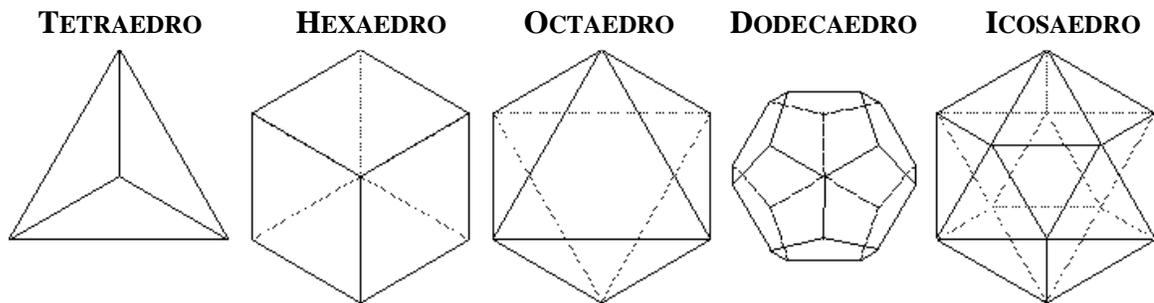
<sup>61</sup> Do original: “*The simplest way to describe a person is to determine the placement of the ends of the limbs in relation to the center of gravity of the body*”.



**Figura 6 - Polígonos bidimensionais regulares**

Legenda: Triângulo, Quadrado, Pentágono, Hexágono, Heptágono e Octágono, respectivamente, em relação ao círculo, circunferência com sob a qual é dividida regularmente para formar cada polígono.

Fonte: CETEB-CA, 2006.



**Figura 7 - Sólidos tridimensionais regulares**

Fonte: RAWLES, 2000.

Ao tentar captar quais contornos o corpo tende a delinear junto ao espaço e quais traçados podem tender a ser mais ou menos utilizados em determinados contextos, Laban (2011) cria o que foi denominado de Escalas de Movimento, elaboradas a partir de transposições entre a geometria euclidiana e a ideia de espaço pessoal tridimensional (Kinesfera). Diversas Escalas de

Movimento compõem o arcabouço conceitual que a teoria da Corêutica (Harmonias Espaciais) dispõe, criando assim todo um método de compreensão do movimento a partir de uma aparente segmentação espaço-corporal orientada por eixos<sup>62</sup>, planos<sup>63</sup>, diâmetros<sup>64</sup> e diagonais<sup>65</sup> que cortam a Kinesfera e organizam certos padrões de movimento entre centro e periferias do corpo em função de ritmos espaciais propostos pelos poliedros tridimensionais regulares (tetraedro, hexaedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro).

Ao criar as Escalas de Movimento, Laban (2011) transpõe uma lógica proveniente da música para a dança, pois as escalas musicais possuem uma origem extremamente geométrica a partir da busca de intervalos regulares e de padrões repetitivos derivados de possíveis divisões de um círculo bidimensional. Contudo, Laban fez mais do que uma simples transposição. Ele derivou sua investigação espacial dessa lógica dos intervalos utilizada na música sob uma referência bidimensional e a tridimensionalizou, sob o referencial da Kinesfera, que não deixa de

---

<sup>62</sup> Eixo é uma linha reta (imaginária ou real) que atravessa o centro de um corpo e em torno da qual esse corpo executa (ou pode executar) movimentos de rotação. Um exemplo é o eixo terrestre, a linha imaginária que cruza o centro da terra. O planeta gira em torno desse eixo, cujos extremos são os polos terrestre. O eixo também pode ser considerado uma linha central, que divide o plano longitudinalmente. No caso da abordagem espacial labaniana, ambas definições podem ser consideradas, pois ao mesmo tempo em que o Eixo divide o Plano longitudinalmente, ele também pode ser o eixo para uma rotação em volta de si mesmo. Existem três Eixos espaciais para a teoria labaniana e os três são unidimensionais: o Eixo Vertical atravessa o corpo verticalmente de cima para baixo (ou vice-versa) e está associado à altura do corpo, possibilitando giros através do Plano Horizontal – por exemplo, o giro de um pão; o Eixo Horizontal atravessa o corpo horizontalmente de lado a lado e está associado à largura do corpo, possibilitando giros através do Plano Sagital – como por exemplo o girar de uma roda; o Eixo Sagital atravessa o corpo de trás para frente (ou vice-versa) e está associado à profundidade de um corpo, possibilitando giros através do Plano Vertical – como o girar de um cata-vento.

<sup>63</sup> Considerando a conceituação da Geometria Euclidiana (referência para o estudo espacial labaniano), um plano é uma superfície tal que, dada a quaisquer pontos da superfície, a superfície também contém a única linha reta que passa pelos pontos. Um plano pode ser unicamente determinado por um desses objetos: três pontos não colineares (não estão numa mesma reta); uma reta e um ponto fora dessa reta; duas retas concorrentes (duas retas que se cruzam num único ponto); duas retas paralelas distintas. Para a teoria labaniana, será a terceira possibilidade apresentada a que formará três Planos considerados como referências espaciais, cada um formado por duas retas concorrentes, a partir dos Eixos espaciais, numa organização espacial bidimensional: o Plano Vertical (composto do Eixo Vertical como primário e do Eixo Horizontal como secundário), o Plano Sagital (composto do Eixo Sagital como primário e do Vertical como secundário), e o Plano Horizontal (composto do Eixo Horizontal como primário e do Eixo Sagital como secundário).

<sup>64</sup> Para o Sistema Laban/Bartenieff, Diâmetro pode ser considerado a união de dois pontos opostos e extremos de um Plano. Cada Plano possui dois diâmetros, que se cruzam no centro dele.

<sup>65</sup> A Geometria Euclidiana conceitua uma Diagonal como um segmento de reta definido por dois vértices não consecutivos de um polígono plano ou por dois vértices não pertencentes a uma mesma face de um poliedro. Como a primeira definição se refere a uma diagonal de um polígono e, portanto, bidimensional, faz-se importante diferenciar e esclarecer que, nesse caso, para a teoria labaniana, essa definição irá se referir ao que é denominado pelo Sistema Laban/Bartenieff como Diâmetro de um Plano. Já a segunda definição, será relativa ao que o Sistema Laban/Bartenieff trata realmente como sendo uma Diagonal, necessariamente tridimensional.

ser uma Esfera, ou seja, uma tridimensionalização de um espaço circular bidimensional. É, inclusive, muito pertinente que ele o tenha feito, já que também teve em sua formação o estudo das artes visuais e da arquitetura. Dessa forma, ele acrescentou à lógica dos intervalos musicais, uma perspectiva do espaço tridimensional da arquitetura, para dar ao mundo da dança e da coreografia algo que até então lhe faltava. Como apontado na Introdução desta dissertação, com a citação de Norbert Elias (1995), vida e obra se interpenetram e, por que não dizer, se complementam.

Pode-se definir as Escalas de Movimento como pequenas sequências contínuas e cíclicas de movimento que capturam padrões rítmicos de intervalos corpo-espaciais com suas variações. Para chegar a esses padrões, Laban (2011) percebeu que certos movimentos se repetiam para determinados usos do corpo. Por exemplo, ao avançar e recuar, abrir ou fechar, ascender ou descender em relação ao seu próprio centro, Laban percebeu que o corpo se relacionava de maneira mais direta de um ponto a outro, do centro para fora e novamente para o centro, para fora e assim sucessivamente. Ele percebeu também que esses traçados do corpo para o espaço, do centro para a periferia da Kinesfera, se conectavam a um movimento unidimensional, ligados a um poliedro chamado octaedro<sup>66</sup> (Figura 7), e que tais padrões se relacionavam com diálogos também diretos do corpo no espaço, de ataque e defesa, assim como poderiam ser observados em diversas lutas de distintas culturas diferentes. A Escala de Movimento que talvez seja a mais conhecida, e normalmente também a primeira a ser ensinada (mesmo que involuntariamente) em inúmeras classes de corpo e de movimento, por isso, é a Escala do Octaedro, chamada também de Escala Dimensional e, ainda, por Laban (2011), de Escala de Defesa, justamente por estar relacionada com “perguntas” e “respostas” claras e diretas no Espaço. Esta possui um Percurso Espacial<sup>67</sup> Central, pois o corpo se projeta para os limites da Kinesfera e retorna ao seu centro, continuamente.

---

<sup>66</sup> Na geometria, um octaedro é um poliedro tridimensional com oito faces. O octaedro regular é um sólido Platônico composto por oito triângulos regulares, com cada um de seus vértices feito pelo encontro de três faces.

<sup>67</sup> Entende-se por Percurso Espacial não somente a trajetória que o movimento realiza no Espaço, mas os resíduos, os vestígios do corpo que se move no Espaço. Com relação aos Percursos Espaciais da Kinesfera, estes podem ser Centrais, quando cruzam o centro da Kinesfera; Periféricos, quando se projetam para as bordas e contornos da Kinesfera; e Transversos, quando passam por entre o centro e a periferia da Kinesfera, geralmente atravessando um ou mais Planos Espaciais.

Foi com a mesma ideia de perceber padrões rítmicos de fragmentação e agenciamentos da Kinesfera em diversos circuitos por entre o Corpo e o Espaço que Laban (2011) chegou a desenvolver mais algumas Escalas de Movimento. A Escala do Cubo, ou Escala Diagonal, irá conectar tridimensionalmente as Diagonais do poliedro chamado hexaedro ou cubo<sup>68</sup> (Figura 7) no corpo, relacionando seus vértices com Tensões que cruzam o hexaedro, das extremidades a seu centro. Ou seja, se no Octaedro as relações entre Corpo-Espaço (MIRANDA, 2008) eram unidimensionais (Frente/Trás; Lado Aberto/Lado Fechado; Em Cima/Embaixo), na Diagonal do Cubo o corpo atravessa seu centro de um extremo tridimensional a outro – como por exemplo saindo da Frente/Em Cima/Lado Aberto para Trás/Embaixo/Lado Fechado. “As diagonais do cubo, se pensadas em relação às tensões que as constituem, representam torçais triplos, compostos de processos tensionais aparentemente opostos em deslizamento abruptos sob um eixo imaginário” (MIRANDA, 2008, p. 64). Isso tem consequências extremas no corpo, abrange movimentos até mesmo mais radicais e, inclusive, pode ser comparado ao momento da adolescência na vida de um ser humano, quando tudo tende a ser extremado até se chegar à fase adulta, em que se aprende a conciliar vontades e possibilidades não somente no corpo, como também no espaço que o rodeia.

Sendo assim, dentro da visão apresentada pelas Escalas de Movimento labanianas, as Escalas relativas ao icosaedro (Figura 7) já serão mais variadas, pois esse sólido tridimensional é formado pela conexão dos vértices dos Planos do Espaço (Horizontal, Vertical e Sagital). Ao contrário dos oito vértices do hexaedro, por exemplo, que são conectados por somente quatro diagonais, os doze vértices do icosaedro possuem inúmeras possíveis conexões, que não somente abrangem os seis Diâmetros dos três Planos, mas que perpassam e percorrem os espaços entre os vértices e o centro do sólido de diversas maneiras. Cada uma delas, no caso da investigação proposta pela Corêutica, seguindo certos padrões desejados para funções ou expressividades distintas.

---

<sup>68</sup> O hexaedro regular é mais comumente denominado cubo, nome que recebeu também nas traduções da teoria labaniana, motivo pelo qual a Escala Diagonal é muitas vezes chamada de Escala do Cubo. Na geometria, é um objeto sólido tridimensional, feito por quatro faces de forma quadrada, que se encontram em grupos de três a cada vértice. Ele é um hexaedro regular e um dos cinco sólidos Platônicos, possuindo doze arestas, cinco faces e oito vértices.

Para chegar às Escalas de Movimento do Icosaedro<sup>69</sup>, Laban (2011) partiu dos espaços vazios relacionados à perspectiva tridimensional do hexaedro. Será a inter-relação dos espaços tridimensionais de cada diagonal do hexaedro que, transportados – no linguajar labaniano, *deflectados*, que seria uma tradução aportuguesada da palavra inglesa *deflexion* – para os Planos bidimensionais que compõem os vértices do icosaedro, irá formar a Escala Axial. Em outras palavras, uma Diagonal do Cubo é desmembrada, refletida em três Planos ao mesmo tempo, formando um circuito de complementaridade entre avançar e recuar (através do Plano Sagital), alongar e encurtar (através do Plano Vertical), alargar e estreitar (através do Plano Horizontal).

Os anéis de Laban, presentes, por exemplo, nas escalas transversais do icosaedro, têm a peculiaridade de serem definidos pela diagonal que lhes falta, mas que lhes serve de eixo, ou seja, são definidos por aquilo que não está evidente (MIRANDA, 2008, p. 64).

O sequenciamento e as escolhas dos ordenamentos entre tais conexões atravessam o que Laban (2011) chamou de Lei do Desequilíbrio<sup>70</sup>, que irá permear todas as Escalas Transversais do Icosaedro. Como consequência direta da Escala Axial, existirá a Escala Circular, com percurso Periférico, formada pela conexão dos espaços vazios que circundam a Escala Axial que, por sua vez, foi criada a partir da deflexão de uma Diagonal do Cubo, que já é a tridimensionalização de um ponto em comum que liga o extremo de três Eixos Dimensionais. Essas duas Escalas do Icosaedro irão unir-se alternadamente para formar a Escala Primária, que será uma escala híbrida que permeia os padrões de ambas, Axial e Circular. Vale comentar que existem outras Escalas desse mesmo sólido. As Escalas Transversais A e B, por exemplo,

---

<sup>69</sup> Na geometria, um icosaedro é um poliedro com vinte lados. Existem diversos tipos de Icosaedros, regulares ou não. O sólido trabalhado por Laban em suas Escalas de Movimento foi o Icosaedro convexo regular, formado por faces triangulares. Este é também formado pela conexão dos vértices dos três Planos da realidade: Vertical, Horizontal e Sagital.

<sup>70</sup> Essa Lei refere-se às tendências do desequilíbrio humano em sua organização de Corpo Terrestre ao mover-se no Espaço. Sob certo aspecto, quando um corpo se movimenta através do Plano Vertical, por exemplo, e se desequilibra, ele irá buscar algum apoio relativo ao Eixo Sagital, pois será a Tensão Espacial que falta ao Plano Vertical (composto do Eixo Vertical como primário e do Eixo Horizontal como secundário). Da mesma maneira, ao desequilibrar-se quando movendo através do Plano Sagital, o corpo irá buscar o suporte do Eixo Horizontal, tensão espacial ausente nesse Plano (composto do Eixo Sagital como primário e do Vertical como secundário). Por último, o mesmo pode ser observado quando, ao mover-se através do Plano Horizontal, o corpo tende a buscar o Eixo Vertical ao desequilibrar-se; tensão que falta e complementa o Plano Horizontal (composto pelo Eixo Horizontal como primário e do Eixo Sagital como secundário). Essa Lei, portanto, obedece a tais tendências organizativas do corpo no espaço, seguindo a ordem Vertical, Sagital, Horizontal, que irá guiar as sequências da maioria das Escalas de Movimento do Icosaedro. Para mais, ver LABAN, 2011, p. 152-170 (*Sequential Laws*).

também são formadas pelas deflecções das diagonais que lhes faltam e lhes provém suporte dinâmico, possuindo outras perspectivas cíclicas de distintos padrões corpo-espaciais.

Ainda, as Escalas do Dodecaedro (Figura 7)<sup>71</sup> chegam a traçar os chamados *nós* (ou, na língua inglesa, *nuts*), considerados pontos de reviravolta entre dentro e fora do Corpo-Espaço. Os nós podem ser vistos como situações de revés dentro dos desequilíbrios dinâmicos propostos na cadeia cíclica da escala: uma conexão por entre lugares de difícil acesso dentro do corpo e, por isso, também fora dele. Meus estudos nesse tema foram relativamente tardios e não foram o foco desta pesquisa. No entanto, a partir de sua compreensão, a importância dessas escalas relacionadas ao entre espaço interno e externo do corpo ficou cada vez mais nítida.

Para ir ativamente para fora do corpo, em sua expressão no mundo, eu terei que conectar mais para dentro de meu centro, para descobrir o que importa e o que deve ser levado para o mundo. Ao mesmo tempo, para vir para dentro, eu terei que sair para fora, porque meus meandros internos parecerão sem propósito sem a expressão do contexto mais amplo da relação com o que está fora de mim (HACKNEY, 2002, p. 45, tradução minha)<sup>72</sup>.

O que se busca aqui é a noção de que tanto as Escalas de Movimento desenvolvidas por Laban (2011a) como os Padrões de Conectividade do Desenvolvimento da Bartenieff se utilizam de um raciocínio extremamente parecido em termos metodológicos. Isso muito interessa ao presente estudo, pois o escopo de ambos é estabelecer formas práticas de experimentar diferentes possibilidades organizativas para contextos distintos da vida humana, identificando os padrões de movimento mais frequentes para cada diferente situação, como também suas principais características e modos de comportamento. Ambos estudos, tanto o Corpo, no caso dos *Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup>*, e Espaço, de acordo com as Harmonias Espaciais, se preocupam com as inter-relações do movimento. A teoria sobre Corpo encontra seu caminho ao desenvolver uma forma prática de experimentação mais preocupada com os entres do próprio corpo. O Espaço, por sua

---

<sup>71</sup> Na geometria, um dodecaedro é um poliedro com doze lados. O dodecaedro mais familiar é o dodecaedro regular, que é também um sólido Platônico.

<sup>72</sup> Do original: “*To actively go further out to expression in the world, I will have to connect further into my core in order to discover what is of import that needs to be brought to the world. At the same time, to come further in, I will need to go further out, because my inner meanderings will seem purposeless without expression within their larger context of relationship to what is outside of me*”.

vez, sobrepuja as bordas do corpo para extravasar-se para fora dele, sua teoria está mais preocupada com as manifestações do Corpo no Espaço externo. Sendo assim, enquanto o Corpo parte das manifestações externas para focar nas adaptações internas do movimento, o Espaço parte das manifestações internas para as adaptações externas ao Corpo. O Corpo, então, torna-se Espaço ao se movimentar por entre sua Kinesfera, assim como o Espaço, em toda sua complexidade, pode ser experimentado por entre espaços do Corpo.

Pode-se identificar a partir do parágrafo acima, portanto, um dos chamados Temas Labanianos: Interno/Externo. Ou seja, os mesmos padrões de percepção e experimentação encontrados no Espaço fora do corpo e abordados por Laban (2011a) em seu estudo sobre as Harmonias Espaciais podem ser internalizados e compreendidos no espaço interno do Corpo, como abordado por Bartenieff (2002) nos *Bartenieff Fundamentals<sup>sm</sup>*.

### 1.3.2 Harmonia Espacial



**Figura 8 - Corpo-Tecido-Espaço**

Legenda: Verifica-se na imagem como o corpo e o objeto cênico são moldados pelo espaço que os rodeia, assim como o Espaço cênico também é influenciado por cada posicionamento e movimento dos corpos que ali se encontram.

Fonte: Foto-still de filmagem feita por Fernando Mamari, em julho de 2016, do Espetáculo *Mundano*, de Julia Franca, realizado no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro.

Sobre uma perspectiva metafísica, o entendimento de harmonia busca abstrações diversas para possíveis princípios que governam a vida humana. Desde que o ser humano começou a perceber as regularidades do curso dos astros que o rodeiam, passou a existir estudos dos padrões de movimento deles. Associados a ideias de harmonia e ordem supra-humana, esses estudos passaram a reger a vida em sociedade. Sob um aspecto geral, o conceito de harmonia pode ser amplo e vasto. Muito embora tenha sido desenvolvido por diversas culturas antigas, a maior influência na cultura atual ocidental se deu por meio do que foi compreendido como tal pelos gregos antigos. A civilização grega, sobretudo, identificou uma clara relação entre a mecânica celeste, a matemática e a música, postulando uma harmonia divina entre o microcosmo e o macrocosmo.

A descoberta dos intervalos musicais, atribuída historicamente à Pitágoras, considerava a transição do número absoluto, a Unidade, para os números diversos, a Multiplicidade, fundamentando, assim, princípios tão conhecidamente pitagóricos como Harmonia das Esferas, por exemplo (BERGHAUS, 1992, p. 4). O mesmo princípio relacional entre micro e macrocosmos, também fundamentará as grandes dualidades platônicas, como o inteligível e o sensível, ou mesmo outras dualidades gregas, como a ordem e o caos.

Vale destacar que nessa relação entre o cosmos e o uno, o jogo labaniano das tensões de movimento pode ser associado aos termos alemães *Spannung e Ballung*, ou como anteriormente associados, aos conceitos de Estabilidade e Mobilidade, respectivamente. Por um lado, a harmonia poderia ser vista como uma aglutinação momentânea que confere estabilidade entre tensões e, por outro, uma liberação dessas tensões, em desaglutinação, ligada ao caos e à desarmonia que, em si, já é o início de uma nova aglutinação.

Harmonia, no idioma grego<sup>73</sup>, pode significar união, mistura, junção e está ligada a verbos como amarrar, atar, fixar. Na anatomia, seria uma sutura ou uma união de dois ossos. Na música, amarrar, agrupar tipos de escalas harmônicas ou modo. Na política, acordo, algo firmado ou resolvido. Um particular tom de voz em um discurso e, ainda, uma figura mítica. Em todas essas possibilidades, fica a ideia de aglomeração ou nucleação do termo alemão *Ballung*,

---

<sup>73</sup> Segundo o dicionário eletrônico Greek Word Study Tool. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>>. Acessado em 23 de jul., 2017.

representado atualmente pelo conceito da Categoria Forma (*Gathering*) no Sistema Laban/Bartenieff. Nesse aspecto, com a possível redutibilidade do macrocosmo em micro, uma forma já é em si dual. Pois só pode ser reunido algo que não é uno, logo, múltiplo. Ao unir múltiplos, o uno se faz novamente, como no caso das ligações moleculares, por exemplo, nas quais os múltiplos formam algo que não é somente a união de suas partes, mas uma nova coisa em si.

Para os pitagóricos, a unidade é o princípio primordial do ser, que se estende ao mundo material e se torna múltiplo. O mundo material, por isso, tem um limite que é mensurável, dessa forma, pelos números 1, 2, 3 e 4. Respectivamente, esses números podem criar um ponto, uma linha, o plano e o volume. E quando somados ( $1+2+3+4=10$ ) podem chegar a toda a dimensão física e material, pois abrangeriam todo os outros números. Assim, a téttrade e a década seriam os modelos para a harmonia e a perfeição (BERGHAUS, 1992, p. 47-70).

A harmonia pode, então, ser vista como a lógica dos intervalos entre junções de coisas, representada pelos pitagóricos por números. Os modos e as tensões dessas junções seriam padrões passíveis de análise para que se conheça e identifique as “entrerrelações” da natureza e as regras que a governam. Essas inter-relações apresentam uma lógica dos entres, das transições, das transformações e do movimento, estabelecida para manter uma relação harmônica entre as coisas no mundo. A teoria labaniana das Harmonias Espaciais, portanto, fala do entre *Ballung* e *Spannung* e do entre Estabilidade e Mobilidade. Sobretudo, essa teoria pode ser considerada como um tipo de relativismo desse entrerrelacional, no qual o movimento irá estabelecer a referência das possibilidades das relações entre Corpo e Espaço, em que um contém e está contido no outro, contínua e infinitamente.

Da mesma forma que um prédio deve possuir certos cálculos em sua construção de modo que permaneça erguido ao longo do tempo, ou mesmo uma música, com sua vasta história e estudo das relações dos intervalos das notas e sons simultâneos e sequenciados, de maneira a proporcionar algo agradável de se escutar, nossos corpos também devem possuir certa forma e comportamento quando em busca de equilíbrio ao cair e/ou ao estar fora de seu eixo. Um

exemplo disso é a Lei do Desequilíbrio, traçada por Laban (2011a) em algumas de suas Escalas Transversais<sup>74</sup> de movimento e já comentada no subcapítulo 1.3.1 desta dissertação.

No livro *Choreutics* (LABAN, 2011, p. 25-26), a Harmonia Espacial pode ser vista como um importante estudo sobre a estrutura e a arquitetura do corpo, em sua grande parte fundamentada em padrões de alcançar, passar e traçar através do espaço da Kinesfera. Os padrões, por sua vez, podem ser conectados por esses caminhos percorridos, rastros de movimentos deixados por meio de relações harmônicas entre si que seguem regras inter-relacionais circulares por onde o corpo é mais ou menos capaz de alcançar, de acordo com sua estrutura e organização. Esses padrões podem ser observados em toda a natureza a partir da mesma lei da corêutica (*choreutic law*) de identificação desses círculos interdependentes.

No Segundo Fato do Espaço do Movimento (*Second Fact of Space Movement*), Laban (2011a) não somente considera a ideia de que cada polígono representa um padrão circular distinto, mas que também apresenta um ritmo espacial particular. Ou seja, cada polígono, ao enfatizar um ponto angular, também considerado como um ponto de quebra dentro desse padrão circular, irá introduzir uma nova direção do Corpo no Espaço. Isso poderá criar um ritmo de fluxo de determinados pontos de quebra característicos de uma única forma sólida, inter-relacionada com o grande círculo representado pela Kinesfera, possuindo acentos muito específicos que, ao mesmo tempo, contêm infinitas variações entre si. A noção de ritmo espacial que precede a forma do movimento a partir de um “rastro” produz acentos específicos de movimento, um possível Fraseado<sup>75</sup>, que traz em si um ritmo de traçados que deixa seu vestígio no espaço e emana uma certa pulsação própria que, para as Harmonias Espaciais, possui suas características rítmicas traduzidas em intervalos “harmônicos” entre si – analogamente vistos a partir dos poliedros regulares. Esses padrões rítmicos são capazes de organizar as formas de expressividade e comunicabilidade dos corpos no espaço que os cerca e despertam, naqueles que compartilham esse mesmo espaço, sensações e devires múltiplos, que se articulam em suas próprias mudanças.

---

<sup>74</sup> Chamou-se de Escalas Transversais algumas das Escalas de Movimento do Icosaedro que possuem Percursos Espaciais Transversos, ou seja, que cortam o Espaço de um Plano Espacial a outro, atravessando 2 ou mais Planos espaciais em um mesmo trajeto espacial do corpo.

<sup>75</sup> Ver subcapítulo 1.1.1 desta dissertação. Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 239-241; MIRANDA, 2008, p. 43-44.

Sobretudo, em toda a teoria das Harmonias Espaciais pode ser observada a mesma preocupação sobre o que acontece no entre, assim como no foco das transições e nos respectivos padrões produzidos por elas. A principal diferença – que não é proveniente do pensamento desenvolvido pelos gregos antigos, mas sim fundamentada no Expressionismo Alemão e no contexto da Revolução Industrial – é que Laban não excluiu as intermináveis e contínuas possibilidades do espaço entre e inter-relacional. Ele incluiu suas infinitas possibilidades, aliadas à imperfeição de cada ser vivo em todas as suas particularidades, assim como sua mensurabilidade, sua finitude e sua calculabilidade. Sem descartar o fato de que tudo é efêmero e está em constante transformação, algumas referências sobre o que é permanente na instabilidade puderam ser, através dessa teoria, encontradas.

Quando uma Escala de Movimento labaniana é estudada, pode ser claramente percebido que existem inter-relações estabelecidas por meio desses padrões lógicos de traçados rítmicos. Seguindo esse raciocínio, não é uma coincidência quando, por exemplo, percebe-se que a forma cristalina do octaedro, que relaciona os três eixos dimensionais do Espaço a partir do centro da Kinesfera, tende a gerar percursos espaciais centrais no corpo/kinesfera daquele que a experimenta e, por isso, também reflete aspectos de relações estreitas entre “eu, você e nós” na comunicabilidade. De fato, o treinamento expressivo sobre os sentidos e significados dessas contratensões espaciais ligadas ao octaedro é tão extremo que tende a gerar um sentimento de ataque e defesa – o outro nome da Escala do Octaedro não é Escala de Defesa por um mero acaso. Por outro lado, ao mesmo tempo em que pôde ser constatado esse padrão de contratensão espacial, se uma pessoa passa pelo percurso de um lado a outro de um de seus eixos corporais, cruzando pelo centro de sua própria Kinesfera, as particularidades e as formas precisas com que ela o fará são absolutamente imprevisíveis e imensuráveis. Dessa maneira, se certos padrões de movimento podem ser reconhecidos como meios expressivos acessados pelo humano para certos recursos e objetivos de seu dia-a-dia, suas formas exatas serão sempre novas e dependerão das singularidades provenientes de cada corpo que as executa.

Sobretudo, interessa frisar que conhecer os lugares precisos de uma determinada Kinesfera, representada pelos vértices de um poliedro regular durante uma Escala de Movimento, pode ser um método de isolar e destacar um padrão de movimento de maneira a estudá-lo, para

aprender a distinguir um possível padrão relacional de comportamento humano guiado e identificado em seu movimento, ou até mesmo a falta ou ausência deste.

### 1.3.3 Dinamosfera

Ao considerar as referências do Sistema Laban/Bartenieff como ponto de partida para a compreensão de um Corpo Terrestre, faz-se de suma importância esclarecer que suas categorias de análise e experimentação do movimento – Corpo, Espaço, Esforço e Forma – estão intimamente ligadas e que, sendo assim, possuem fronteiras borradas. Cada categoria de entendimento do movimento pode ser estudada independentemente uma da outra; no entanto, seus limites podem entrar umas nas outras facilmente, dependendo do assunto em questão.

Tendo isso em vista e considerando ainda a abordagem espacial sobre a compreensão do movimento, já se pode perceber como a categoria Espaço reflete externamente as mesmas relações que acontecem também dentro do corpo. Por exemplo, mesmo quando se busca aproximar ou distanciar o corpo de lugares no espaço, trata-se, inclusive, de aproximar ou distanciar lugares e partes do próprio corpo, de correlacionar possíveis conexões entre essas partes. Existem relações harmônicas entre partes do corpo que também possuem padrões conectivos de infinitas e distintas entropias necessárias para a realização do movimento. Dessa maneira, existem tanto padrões relacionais ligados a momentos da vida de um ser humano, como grupos de padrões que se conectam entre eles, ou mesmo grupos de padrões entre grupos de seres humanos, e assim por diante, criando um certo tipo de Harmonia relacional exponencial na vida em sociedade.

Seguindo esse raciocínio sobre dentro e fora – Interno/Externo (*Inner/Outer*) –, a categoria Esforço viria para envolver a compreensão sobre as distintas intensidades do movimento quando ele salta para o espaço externo ao corpo, porém ainda sem perder a ideia de continuidade entre o dentro do corpo e o fora, para o espaço, e vice-versa. Essas manifestações de atitudes internas se movem como em ondas de intensidade que são também harmônicas entre si. Tais manifestações são como investimentos energéticos de intensidades de movimento que estabilizam e mobilizam o Corpo ao mover-se pelo e no Espaço.

O Corpo, por sua vez, pode adaptar-se e transformar-se visceralmente, dependendo da relação traçada entre Corpo e Espaço; manifesta padrões lógicos de mudança em sua Forma, de maneira a coexistir em seu melhor arranjo de possibilidades junto ao ambiente. É um interminável leque de amplitudes articulares em mudanças de formas que o corpo pode vir a criar de maneira essencialmente harmônica, no sentido de que é capaz de se transformar completamente, por dentro e por fora, para moldar suas relações possíveis com o mundo que o cerca. A capacidade do corpo de criar novas Formas em função das suas relações, de maneira a enfatizar suas possibilidades harmônicas entre Corpo e Espaço, afirma os entrelaçamentos entre as Categorias labanianas tanto quanto provê suporte a elas. As inter-relações entre as partes do corpo, a intensidade dinâmica e as qualidades do movimento, assim como as possibilidades de moldar e transformar a forma do corpo, manifestam as mesmas ênfases do entre padrões de movimento e suas possíveis relações através do espaço. Assim, podem ser analisadas com focos distintos, o que demonstra vários ângulos de um mesmo espectro harmônico.

De um ponto de vista mais amplo, o conceito de Dinamosfera irá abraçar todas essas perspectivas através do prisma do processo dinâmico de transformação dos padrões do próprio Espaço, que possui pequenos fragmentos de todas as outras lentes de movimento harmônico, tendendo a formar um todo fluido de acontecimentos no Espaço.

Na ação de alcançar um objeto, o movimento terá provavelmente um diferente arranjo espacial se o corpo que se move está sozinho ou no meio de uma multidão, se o objeto fosse alcançado com uma multidão observando essa ação durante uma performance ou ainda se fosse alcançado por somente uma pessoa ou por uma multidão etc. Todos os possíveis diferentes contextos produzem tipos de tensões e dinâmicas espaciais distintas entre Corpo, Espaço, Esforço e Forma. Portanto, a Dinamosfera vai refletir os processos de desdobramentos visíveis e distinguíveis que acontecem em certo espaço – considerando aqui o espaço como um todo, sob uma perspectiva ampla –, que pode ser fragmentado em inúmeras partes e locais específicos, mas que também mantém cada uma de suas partes como um processo inteiro em si mesmo.

De um ponto de vista pessoal, o processo de ocupar uma casa nova pode ser considerado um ótimo exemplo, já que a primeira impressão sobre o espaço vazio possivelmente vai gerar processos únicos de transformação espacial quando essa mesma casa estiver sendo habitada/ocupada por pessoas ou objetos. Após diversos anos vivendo em um mesmo

apartamento, é quase impossível imaginar todas as diversas configurações espaciais que foram criadas entre pessoas, coisas e lugares da casa ao longo do tempo. Os movimentos produzidos podem até ser os mesmos, e as pessoas também, mas os desdobramentos espaciais e as sensações que cada um dos movimentos gerou são totalmente distintas entre si, dependendo de cada contexto. Se, por um acaso, ocorre a experiência de mudar-se outra vez, ao olhar para a casa totalmente vazia de novo, a sensação produzida pode ser a de sentir cada configuração espacial já experimentada ao mesmo tempo. Como se o próprio espaço possuísse uma memória própria. Em resumo, esse exemplo apresenta uma importante perspectiva que sugere o aspecto vivo e coletivo do Espaço, destacando sua capacidade dinâmica de transformar os corpos ali presentes enquanto ele se transforma, simultaneamente, envolvendo e sendo envolvido em proporções similares.

## 2 O APARELHO TETRAÉREO



**Figura 9 - Corpo-Aparelho-Cenário**

Fonte: Foto-still de filmagem feita por Fernando Mamari, em julho de 2016, do Espetáculo *Mundano*, de Julia Franca, realizado no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro.

O ser humano se desenvolveu a partir de inúmeras espécies ao longo de milhares de anos de tal forma que pudesse estar funcionalmente organizado para uma locomoção bípede. Esse ocorrido se deu somente devido ao jogo existente entre as Funcionalidades necessárias e as possibilidades Expressivas que essa forma bípede de vida desenvolveu como meio de convivência com seu ambiente. As necessidades humanas foram capazes de gerar adaptações substanciais para que seu corpo pudesse suportar seu próprio peso sob uma postura ereta na busca por equilíbrio em função da força exercida pela gravidade. Seus órgãos foram reorganizados internamente, sua coluna vertebral acentuou suas curvas, ganhando um formato de S, a localização de seu centro gravitacional mudou, assim como o tamanho e forma de alguns de seus ossos e o tônus de alguns grupos musculares. Principalmente, como visto anteriormente de forma breve, os segmentos da parte inferior do corpo adquiriram uma organização relativa ao suporte e Estabilização do movimento, aumentando suas funções de Enraizamento (*Grounding*), enquanto

que os segmentos da parte superior do corpo desenvolveram uma amplitude articular de movimentos maior, aumentando as amplitudes articulares e, conseqüentemente, sua capacidade de Mobilidade, de forma a oferecer uma manipulação guiada predominantemente pela visão.

Acima de tudo, é justamente a relação entre as Funcionalidades possíveis e as necessidades Expressivas que permitiram que a presente pesquisa pudesse ser realizada por meio da perspectiva da acrobacia aérea. Essas mesmas necessidades Expressivas humanas foram capazes de desenvolver novas formas de expressão ao longo da história, criando assim linguagens específicas que incluíram técnicas de arte extremamente complexas, tanto quanto movimentos virtuosos que envolvem arriscar a própria vida, como os encontrados na acrobacia aérea. Por outro lado, o mesmo raciocínio pode ser aplicado do ponto de vista inverso, ou seja, as próprias necessidades Expressivas puderam criar e desenvolver, através do tempo, novas Funcionalidades, pelas quais adaptações muito específicas do corpo e do movimento puderam surgir.

## 2.1 NECESSIDADE E POSSIBILIDADE NA ADAPTAÇÃO DO CORPO AÉREO

Considerando que “a dimensão vertical possui esse sentimento primário unidimensional relativo ao centro de gravidade da Terra e ao nosso ambiente, independente de nossas próprias construções” (LABAN, 2011a, p. 18, tradução minha)<sup>76</sup>, com relação às novas funcionalidades necessárias a acrobacia aérea, a mais importante diz respeito à relação entre partes superior e inferior do corpo. Para compreender a citação acima, é preciso que se imagine que o corpo que possui uma referência terrestre é baseado num suporte provido pelo chão, com seu peso acima dele e, por isso, deve lutar constantemente contra a pressão exercida pela força da gravidade de maneira a manter sua postura bípede e ereta.

De fato, a noção da postura ereta do corpo humano e o próprio conceito de Enraizamento podem ser compreendidos como um constatar Empurrar contra o chão e Ceder a favor do chão – indo para direção de cima da Kinesfera ao distanciar e Empurrar e, para baixo, ao

---

<sup>76</sup> Do original: “*The simple one-dimensional vertical [...] [has] this primary feeling to the dimensions relative to the Earth’s centre of gravity, and to our surroundings instead of to our own constructions*”.

Ceder em relação ao centro da Terra –, de forma a manter uma constante linha Vertical de orientação espacial para a postura bípede (*Vertical Throughness*<sup>77</sup>), distanciando continuamente polos opostos do corpo ao mesmo tempo em que busca o equilíbrio para o movimento terrestre. Um perfeito exemplo dessas adaptações é o estreitamento das vértebras da coluna. Conforme sobem a partir do sacro-cóccix, quanto mais perto do crânio, mais finas e leves ficam e, por isso, mais fáceis de serem empurradas para cima e sujeitas a “alcançar em direção ao céu”.

Numa primeira análise, ao considerar uma Posição Zero para a postura da acrobacia aérea, esta consistiria em uma posição do corpo todo assegurado pelas mãos agarradas ao aparelho aéreo, que pode ser uma barra de um trapézio, um tecido, uma corda, uma lira, ou qualquer outro. Essa posição sempre possuirá somente o suporte das mãos para segurar todo o peso do corpo, que irá pesar para baixo de seu ponto de apoio, e não para cima deste, como acontece com o Corpo Terrestre. A Figura 10 abaixo ilustra a ação gravitacional, que puxa todo o corpo aéreo para baixo de seu ponto de apoio, esticando e aumentando os espaços interarticulares e intervertebrais como um todo.



**Figura 10 - Posição Zero**

Legenda: O Corpo Aéreo encontra-se cedido em relação às forças gravitacionais e esticado a partir de uma hipercontração das mãos e dedos, que sustentam e dão suporte ao corpo todo, no Espaço CONARTE A.C./ MEX em junho de 2013.

<sup>77</sup> Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 244.

A partir desse ponto de análise, o Corpo Aéreo pode ser considerado um “corpo esticado”, ficando claro que a relação com seu Enraizamento não é proveniente de um empurrar constante contra o centro da gravitacional da Terra, mas sim de seu próprio ponto de suporte – geralmente localizado no ponto mais alto, e não mais baixo, de sua Kinesfera – que deve ser constantemente trazido para si.

Quando um bebê levanta sua cabeça pela primeira vez, ele logo tentará encontrar suporte empurrando seus braços ou cotovelos e antebraços para baixo. Ele cria uma contratensão vertical que o leva para a orientação vertical superior. Gradualmente, as diversas possibilidades de ações opostas [*counteraction*] com suas formas espaciais, contramoldando [*countershaping*], se desenvolve e uma orientação vertical para cima pode ser completamente possível como um resultado (BARTENIEFF, 2002, p. 105, tradução minha)<sup>78</sup>.

Já a Orientação Espacial Vertical Aérea (*Aerial Uprightness*)<sup>79</sup> – não diz respeito à Empurrar e distanciar polos opostos do corpo, mas sim de aproximá-los. Sendo assim, o Corpo Terrestre possui uma resistência intrinsecamente necessária à sua postura, preocupada em não deixar a gravidade exercer nenhum tipo de pressão entre suas articulações, principalmente entre os discos intervertebrais, enquanto que a organização aérea do corpo é mantida por um tipo de resistência totalmente oposta, que realiza contrações musculares extremas de maneira a tentar impedir que a ação da gravidade separe suas articulações umas das outras. Como pode ser observado na Figura 11, a noção de Orientação Espacial Vertical Aérea estaria mais relacionada ao movimento de “trazer para si” e/ou Puxar um objeto para si – o que traz uma sensação de trazer de fora do Espaço Externo para dentro do Espaço Interno –, do ao de Empurrar de baixo para cima e/ou Empurrar para subir – que diz respeito a uma sensação de Empurrar do Espaço Interno para fora do corpo, em direção ao Espaço Externo.

---

<sup>78</sup> Do original: “When a baby lifts his head for the first time he will soon try to support himself further by pushing down on his arms or elbows and forearms. He creates the vertical countertension which leads to uprightnes. Gradually, the many possibilities of counteraction and its spatial form, countershaping, develop and full uprightnes become possible as a result”.

<sup>79</sup> Conceito desenvolvido pela autora em trabalho final de conclusão do Programa de Certificação em Análise de Movimento (*Certification Program*) no LIMS. O *Uprightness* para o Sistema Laban/Bartenieff diz respeito à tendência do corpo em se empurrar para cima – poderia ser dito também Orientação Espacial Vertical –, traçando forças e vetores internos no corpo necessários à manutenção do equilíbrio constante com relação à gravidade, esta última exercida ao longo do eixo dimensional Vertical. O conceito supracitado é explicado ao longo desta dissertação.



**Figura 11 - Orientação Espacial Vertical Aérea (*Aerial Uprightness*)**

Legenda: O Corpo Aéreo se puxa em direção a seu ponto de suporte, se reorientando espacialmente e reorganizando o corpo todo em função da nova configuração corpo-espacial, no Espaço CONARTE A.C./ MEX em junho de 2013.

A primeira e mais imediata consequência disso é o que pode ser chamado de inversão, tanto funcional quanto expressiva, entre a cintura escapular e a cintura pélvica. O sentido de Enraizamento normalmente conferido à cintura pélvica e às capacidades manipulativas proporcionadas pela cintura escapular são, dessa forma, completamente reorganizados na estrutura do corpo aéreo. A cintura escapular deverá, portanto, ser capaz de suportar todo o peso do corpo, assim como ser capaz de transferir esse peso rapidamente à cintura pélvica novamente, ou mesmo ser capaz de manter o peso entre ambas cinturas. Sob um aspecto funcional, as principais articulações estabilizadoras relativas à unidade inferior do corpo, dessa forma, ganham Mobilidade, devido ao constante puxar para baixo relativo à ação gravitacional, que faz com que seus espaços interarticulares possam se distender entre si, separando-se mais uns dos outros e aumentando minimamente a amplitude articular dessa unidade. Já as articulações Mobilizadoras da unidade superior irão buscar Estabilidade, puxando constantemente para si os pontos de apoio do corpo no aparelho aéreo, de forma a procurar agir contra a gravidade.

Deve também ser considerado que tal adaptação entre as unidades inferior e superior provocam uma relação totalmente distinta entre os suportes do centro e da respiração (*Core and Breath Supports*<sup>80</sup>): o primeiro estabelece uma profunda conexão entre as cinturas escapular e

<sup>80</sup> Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 234-235.

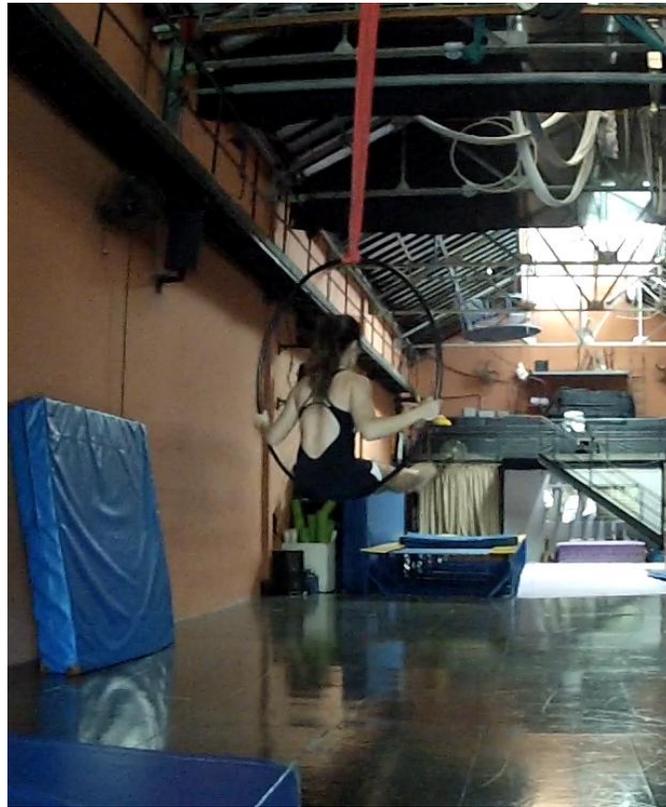
pélvica, igualmente utilizadas, sendo orientações primordiais na busca pelo equilíbrio; enquanto que o último proporciona os meios necessários para manter esse jogo de equilíbrio dinâmico vivo. Ao observar o movimento aéreo a partir dos Padrões de Desenvolvimento, pode ser percebido que não somente a Conectividade Inferior/Superior é estressada para manter a principal relação entre Mobilidade/Estabilidade na locomoção aérea. As consequências naturais da Orientação Espacial Vertical Aérea também apontam em direção a uma adaptação das Conectividades Núcleo-Distal e Cabeça-Cóccix.

O “hiperequilíbrio” do corpo aéreo é encontrado a partir de uso extremo da Conectividade Núcleo-Distal, que normalmente é acessada a partir de “hipercontratensões”. Toda essa hiperamplitude articular cria padrões de hiperflexões e hipercontrações que estressam a Conectividade Cabeça-Cóccix e permitem ao corpo aéreo Alcançar consideravelmente bem mais “para fora” de seu centro (normalmente por meio de hiperextensões) e retornar para ele (normalmente por meio de hipercontrações), continuamente. Por outro lado, o corpo aéreo busca constantemente sua tridimensionalidade a partir da Conectividade Cabeça-Cóccix e, de certa forma, com bem mais frequência do que o Corpo Terrestre, já que todas as suas extremidades e membros são capazes de conferir o suporte necessário à manutenção do movimento aéreo, deixando uma responsabilidade muito grande às possibilidades tridimensionais provocadas pela coluna vertebral. Por esse motivo, é muito comum observar posturas aéreas com curvaturas muito extremas na lombar ou na cervical, por exemplo.

Em termos de amplitude e alcance de movimento, o Corpo Terrestre quase sempre possui seu peso acima do chão – ou do ponto de suporte do seu peso –, o que faz com que seus movimentos nunca ultrapassem uma possibilidade de 180° de amplitude de movimento acima de seu ponto de suporte. Na acrobacia aérea, essa amplitude será sempre de 360° em volta desse mesmo ponto de suporte do peso do corpo, que tende a ser consideravelmente mais instável do que no caso do apoio do corpo no chão. Essa diminuição da Estabilidade proveniente dos pontos de suporte também faz com que a Mobilidade por entre o espaço aéreo aumente na mesma proporção. O grau mínimo de Estabilidade necessário ao equilíbrio acabará concentrado em alguma parte do corpo, justamente por meio de flexões articulares extremas, como visto na Figura 10, com hiperflexões dos dedos das mãos, ocasionando uma hiperextensão da coluna e do resto do corpo. Ao mesmo tempo em que o corpo aéreo possui afinidade em exceder 180° de

amplitude de movimento em volta de seu suporte, ele tende a se mover em hiperflexões e hipercontrações como um modo de se recuperar da diminuição da superfície de contato, expandindo a esfera de ação e o alcance do corpo no espaço para manter-se nesse equilíbrio precário. A tendência instável do movimento aéreo tem sua principal forma de adaptação na busca por outras possibilidades mobilizadoras na construção de uma estrutura funcional totalmente distinta.

Ao naturalmente buscar posturas terrestres no aparelho aéreo, faz-se importante recordar que é quase sempre impossível ficar em equilíbrio sem tocar pelo menos uma parte da unidade superior do corpo no aparelho em decorrência da instabilidade dos pontos de suporte do corpo. Assim, quando o centro do peso do corpo está acima ou no mesmo nível que o ponto de suporte, o uso de um outro ponto de contato é necessário. Nas Figuras 12 e 13, podem ser observados exemplos de pontos a mais de apoio como formas de buscar equilíbrio; na Figura 14, com o centro do peso do corpo no mesmo nível que o ponto de suporte, e na 15, com o centro do peso do corpo acima do ponto de suporte, o corpo pode ser visto projetando-se ainda mais para fora de si e de sua Kinesfera em direção ao Espaço (as Figuras 12 a 18 apresentam fotos feitas em ensaio realizado para esta dissertação no Espaço de Criação Intrépida Trupe – Fundação Progresso (RJ), em agosto de 2017).



**Figura 12 - Postura sentada na lira, usando mãos**



**Figura 13 - Postura em pé, usando mãos, no tecido**



**Figura 14 - Centro do peso do corpo no mesmo nível do ponto de suporte no trapézio (equilíbrio precário)**



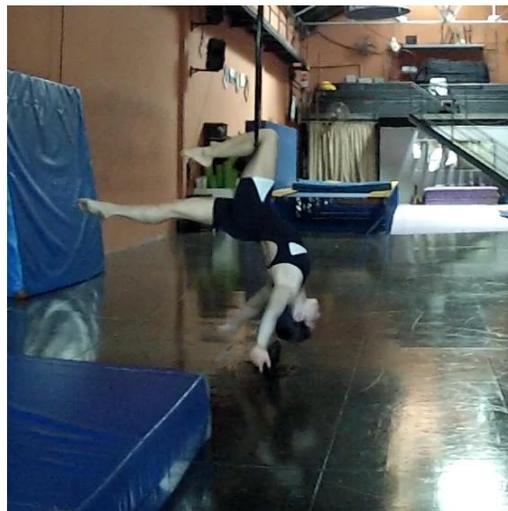
**Figura 15 - Centro do peso do corpo acima do ponto de suporte no trapézio (equilíbrio precário)**

A forma de adaptação à busca pelo “equilíbrio aéreo” foi encontrar uma gama maior de posturas que mantivessem o corpo abaixo do ponto de suporte, e não acima, como ilustrado nas Figuras 16, 17 e 18. No três casos, observa-se que partes da unidade inferior e superior são utilizadas igualmente entre suas articulações distais e proximais, geralmente com uso de um a quatro pontos de apoio, que muitas vezes dividem o suporte do corpo – geralmente acionados por meio de hiperflexões –, permitindo que o resto do corpo possa ceder ao peso da gravidade – ocasionando a separação interarticular comentada acima, por meio de uma hiperextensão complementar – ou resistir a ela, com ainda mais tónus muscular e hiperflexões.

Conforme as tensões e contratensões das formas aumentam em complexidade, elas refletem uma constante disputa entre a estabilidade vital versus mobilidade, que começa assim que os membros e o corpo alcançam (se projetam em direção a) o espaço (BARTENIEFF, 2002, p. 105, tradução minha)<sup>81</sup>.



**Figura 16 - Centro do peso do corpo abaixo do ponto de suporte no trapézio (equilíbrio ideal)**



**Figura 17 - Centro do peso do corpo abaixo do nível do ponto de suporte na lira (equilíbrio ideal)**

---

<sup>81</sup> Do original: “As the tension and countertension of shapes increase in complexity, they reflect the constant primary stability versus contest mobility that starts as soon as the limbs and body reach into space”.



**Figura 18 - Centro do peso do corpo abaixo do nível do ponto de suporte no tecido (equilíbrio ideal)**

Considerando as possibilidades funcionais de rotação articular medial e lateral (Fator Rotação)<sup>82</sup>, a rotação lateral tende a ser mais Mobilizadora, enquanto que a rotação medial, mais Estabilizadora. No Corpo Terrestre, a cintura escapular possui sua estrutura óssea com uma leve rotação lateral natural em seus espaços articulares, assim como a cintura pélvica tem em seus espaços articulares uma leve rotação medial. Ou seja, como manutenção da estabilidade do equilíbrio dinâmico, o Corpo Terrestre possui uma preponderância de grupos musculares responsáveis pela rotação medial dos ossos da unidade superior como forma de adquirir a Estabilidade necessária à leve tendência Mobilizadora inerente a sua estrutura óssea e, por outro lado, adquiriu mais grupos musculares responsáveis pela rotação lateral dos ossos da cintura pélvica, como maneira de buscar mais Mobilidade à unidade inferior do corpo, que já possui uma leve tendência estrutural para encontrar Estabilidade. No caso da acrobacia aérea, essa presença dos grupos musculares responsáveis pelas rotações internas, para Estabilização da cintura escapular e unidade superior, e externas, para Mobilização da cintura pélvica e unidade inferior, terá o dobro de intensidade, já que a unidade inferior deve mobilizar-se enquanto que a inferior

---

<sup>82</sup> Para mais, ver BARTENIEFF, 2002, p. 261-262.

deve estabilizar-se ainda mais para a manutenção do equilíbrio dinâmico de forças com relação ao Espaço Aéreo.

Junto a essa reorganização estrutural do corpo aéreo, a amplitude e os espaços articulares irão adquirir outras possibilidades de movimento no Espaço, transformando seus padrões consideravelmente. O centro do peso do corpo aéreo, por exemplo, estará normalmente acima do que seria no Corpo Terrestre, ao mesmo tempo em que deverá recuperar essa perda de estabilidade bem mais no Espaço propriamente dito do que de fato em seus pontos de apoio e suporte junto aos aparelhos aéreos. Para isso, os membros irão adquirir alcance espacial e projeção ainda maiores, de forma a realmente equilibrar o corpo na dinâmica do movimento aéreo. Consequentemente, os aspectos funcionais de rotação articular do corpo aéreo são de tal forma reorganizados que provocarão uma demanda totalmente distinta da qualidade tridimensional do movimento, por entre Espaços Internos interarticulares e por entre Espaços Externos em volta do corpo. Conclusivamente, pode ser afirmado que o corpo aéreo irá construir um diálogo único e totalmente distinto com o Espaço Aéreo, relacionando amplitudes de movimento específicas, assim como amplitudes e alcances próprios no Espaço e, dessa maneira, transformando os Padrões Harmônicos de Espaço e Corpo encontrados no Corpo Terrestre.

Novamente, a questão entre as necessidades Funcionais e as possibilidades Expressivas se inter-relacionam. Porém, se num primeiro momento as últimas geraram as primeiras, agora pergunta-se como as necessidades Funcionais requeridas para o movimento aéreo podem vir a gerar novas possibilidades Expressivas do Corpo através do Espaço Aéreo. Finalmente, ainda pode ser dito que novas referências Funcionais do Corpo irão gerar novos Padrões e possibilidades Expressivas de movimento no Espaço. Portanto, trazem a necessidade de uma teoria das Harmonias Espaciais Aéreas que seja capaz de identificar novos Padrões da expressividade aérea.

## 2.2 MOVIMENTO TRIDIMENSIONAL AÉREO: O CORPO-ESPAÇO-APARELHO

*A contração muscular exercida sobre os ossos é um processo que transforma a estrutura do esqueleto. Isso pode ser chamado de processo de modelação interna. A intenção espacial exerce um impulso nas possibilidades de alcance do corpo de maneira a criar um processo externo de modelação do espaço. Cada um desses afeta o outro, tanto em suas adaptações funcionais quanto estruturais, em detrimento do movimento executado (BARTENIEFF, 2002, p. 103, tradução minha)<sup>83</sup>.*



**Figura 19 - Corpo Tetraédrico**

Legenda: Foto do ensaio do número com o aparelho Tetraéreo no espetáculo NAO, do Cirko De Mente. Observa-se como a cintura escapular e membros superiores se moldam à forma da barra e da corda do aparelho Tetraéreo, projetando uma angulação e vetores espaciais específicos do formato e das Tensões Espaciais geradas pela forma do aparelho, de forma a complementá-lo e moldá-lo, otimizando a sustentação do corpo fora do contato com o chão.

Fonte: Foto de Liliana Velazquez (La Marmota Azul), na Karpa do Cirko De Mente, México, setembro de 2012.

<sup>83</sup> Do original: “The muscle pull on the bones is a process which shapes the structure of the skeleton. This can be called an inner shaping process. Spatial intent exerts a pull of the body-reach possibilities to create an outer process of shaping space. Each affects the other in both functional and structural adaptations to movement tasks”.

Como pôde ser visto, as dinâmicas de forças internas guiadas pelo aprendizado do corpo ao longo de nossas vidas criam um vocabulário de preferências e de possibilidades de padrões de movimento por entre os ossos, órgãos e espaços internos do corpo. O que foi chamado por Baternieff (2002) de “processo interno de adaptação/modelação da forma” (*inner shaping process*) nada mais é do que esse jogo de forças internas que, de acordo com a afirmação acima, tornam o movimento interno capaz de ser projetado ao Espaço a partir do desejo e do que foi denominado Intenção Espacial (*Spacial Intent*)<sup>84</sup>, criando um processo de externalização e internalização contínua, no qual o Espaço molda a Forma do Corpo e ao mesmo tempo o Corpo molda o Espaço. Esse jogo, no qual um é capaz de (trans)formar e modificar o outro, foi denominado de Moldando ou Forma Tridimensional (*Shaping ou Carving*) pelo Sistema Laban/Bartenieff como maneira de identificar essa retromodificação que um é capaz de conferir às estruturas internas do outro.

O Moldando da acrobacia aérea poderá, assim, incluir o jogo entre o Corpo e a forma do aparelho aéreo que irá também (trans)formar o Corpo-Espaço. Ou seja, o Corpo Aéreo depende tão visceralmente da forma do aparelho para suportar seu próprio peso, de forma que não sofra uma queda, que deve constantemente moldar-se a esse aparelho, modificando sua própria forma em função da forma dele. Para equilibrar-se fora do contato com o chão, o Corpo Aéreo não tem a possibilidade de excluir a forma do aparelho ao buscar e desejar expandir-se no Espaço. Sobretudo, à medida que o corpo se adapta constantemente ao aparelho aéreo na busca por equilíbrio, moldando-se a ele interna e externamente, isso também acarretará no próprio aparelho algumas mudanças de forma, que irá provocar no corpo uma remodelação, e assim por diante. Esse jogo de moldar e ser moldado constantemente entre corpo e objeto gera um ritmo de movimento aéreo em que aparentemente é o corpo quem se move, mas, entretanto, o movimento é de fato construído pelo remodelar entre corpo-objeto, no qual um (trans)forma o outro continuamente de maneira a tornar um o chão do outro. A Mudança de Forma Tridimensional em movimentos aéreos, assim, não somente envolve apenas as três Dimensões Espaciais, como

---

<sup>84</sup> Considerado um dos princípios de movimento da Bartenieff, a Intenção – para o LIMS, Intenção Espacial, e para Peggy Hackney apenas Intenção – influencia as conexões orgânicas, organizando o sistema neuromuscular e condicionando o corpo a prover-se com a clareza motora necessária para executar aquela intenção desejada. Para mais, ver HACKNEY, 2002, p. 43-44; p. 242-243; MIRANDA, 2008, p. 36-37.

também, três elementos (corpo, espaço, aparelho aéreo) e, por isso, foi denominada por mim como (co)Moldar (ou, na língua inglesa, quando foi criado o termo, *co-Shaping*)<sup>85</sup>.

Essa ideia de modificar e ser modificado, portanto, também vai levar a um somatório ampliado de Tensões Espaciais e de encontros e movimentos, gerando outro termo criado anteriormente por mim, o Terceiro Movimento<sup>86</sup>. Este denota um padrão singular característico do trabalho que envolve corpo e objeto, promovendo um movimento que não é exatamente do corpo, nem do aparelho, mas que emerge do encontro entre os dois. Um movimento do entre corpo, que se projeta no espaço externo e também o (trans)forma, assim como o espaço externo, consecutivamente, também (trans)forma o Terceiro Movimento. Esse encontro-movimento “sobrepõe os demais, fazendo desse encontro um movimento único que invagina o espaço, o corpo e o aparelho aéreo, transformando-se em uma espécie de *corpo-espaço-aparelho aéreo*”<sup>87</sup>.

A definição citada abaixo, do filósofo José Gil (2004), mesmo referindo-se ao Contato Improvisação – técnica de dança desenvolvida pelo bailarino, professor e coreógrafo Steve Paxton<sup>88</sup> –, traz a ideia da fluência necessária ao movimento que envolve mais de um corpo. Ainda que, na acrobacia aérea, a técnica envolva um corpo inanimado, tal abertura e escuta deve existir para que o movimento seja vivificado a partir desse contato entre os corpos.

(...) e é a comunicação inconsciente do movimento (por osmose) que permite a criação de um fluxo único que atravessa os dois corpos ligando-os tão estreitamente que agem com a espontaneidade, a fluência, a lógica rigorosa dos gestos de um só corpo (GIL, 2004, p. 116).

---

<sup>85</sup> Conceito desenvolvido por mim durante o estudo realizado para os trabalhos de conclusão do *Certification Program (Certified Movement Analyst – CMA)* em *Laban/Bartenieff Movement Analysis* do LIMS/NY, para designar um modo específico de Mudança de Forma (*Mode of Shape Change*) característico da acrobacia aérea, no qual a Forma Tridimensional não seria somente constituída pelo Corpo e pelo Espaço, como também pelo aparelho de acrobacia aérea, que sustenta o corpo e a própria vida. O termo em inglês, *co-Shaping*, foi traduzido como (co)Moldando, por soar como uma redundância em sua tradução literal – (co)Tridimensionalizando –, e, nesse caso, por também envolver um terceiro elemento, o aparelho aéreo. (FRANCA, 2013, p. 13-17).

<sup>86</sup> Para mais, ver FRANCA, 2012, p. 12-15.

<sup>87</sup> Para mais, ver FRANCA, 2012, p. 13.

<sup>88</sup> Steve Paxton criou o *Contato Improvisação*, uma forma de dança que explora a relação entre bailarinos a partir de leis da física. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejeonline/article/view/1443>>. Acessado em: 7 jul. 2017.

O treino, sobretudo, consiste em treinar com algo, compreender seus movimentos assim como os próprios e adquirir o que pode ser chamado de intimidade com o aparelho e/ou objeto. Intimidade com suas características de tamanho, peso, material, tempo que demora em balançar, girar, como são as formas mais apropriadas para segurá-lo e cada detalhe desse objeto que se pode imaginar é um objetivo claro de treino. Nesse sentido, pode-se identificar que uma das principais questões do circo é como se apropriar dessas particularidades do movimento de forma a realizá-las inusitadamente, desafiando as leis da física e da realidade assim como são conhecidas. Isso é algo que o circo, mesmo estando em constante transformação, continua tendo como raiz: o extraordinário. No caso da acrobacia aérea, a forma do aparelho e suas características espaciais devem ser intimamente conhecidas e experimentadas a fundo, pois o aparelho não é só um objeto de manipulação como em outras técnicas circenses, mas é também a única possibilidade de sustentação do corpo. O corpo deve torna-se aparelho para que o movimento se mantenha aéreo. Como uma criança que, ao subir e caminhar num trepa-trepa<sup>89</sup>, de alguma maneira assume seus contornos para que possa preencher os espaços vazios e se deslocar pelo brinquedo.

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os ao seu regime de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. É, por conseguinte, infra-semiótica e interior-exterior aos corpos. Digamos que os penetra inteiramente: neste sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos (GIL, 2004, p. 119).

Constata-se, portanto, um segundo ponto em que a perspectiva labaniana pôde complementar o presente estudo. Pois, se conheço as relações com meu espaço interno e com o espaço externo que me envolve, poderei me apropriar com mais profundidade deles e por entre eles. No exemplo da Figura 19, pode-se observar que mesmo em posições aparentemente confortáveis e relativamente mais estáveis, existe um jogo de forças espaciais constante, presente somente pelo fato de se estar em aparelhos aéreos, fora das organizações corporais normais (terrestres). O corpo se sustenta a partir do contato com o aparelho e quanto mais íntimo e

---

<sup>89</sup> Brinquedo típico de parques urbanos, constituído por inúmeras barras de ferro, geralmente em formatos retangulares ou quadrados, por onde a criança pode atravessar, criando percursos espaciais ou formas estáticas.

sensível este for, mais fácil será a sustentação. Em ambas as Figuras, 20 e 21 (feitas em ensaio realizado para esta dissertação no Espaço de Criação Intrépida Trupe – Fundação Progresso (RJ), em agosto de 2017), existe uma relação direta entre a Forma apresentada pelos corpos e a Forma dos aparelhos, exemplos claros de como o (co)Moldar do Espaço Interno do corpo se conecta com o Espaço Externo apresentado também pelo aparelho, e vice-versa, numa relação mútua de envolvimento. Será justamente a qualidade desse envolvimento que dirá o quão e como o corpo se relacionará com o aparelho. Quanto mais Tridimensional – ou (co)Moldado –, provavelmente, mais envolvido e, nesse caso, mais seguro.



**Figura 20 - Corpo-trapézio**

Legenda: A foto exemplifica a relação de (co)Moldando entre o Corpo Aéreo e o aparelho trapézio.



**Figura 21 - Corpo-tecido**

Legenda: A foto exemplifica a relação de (co)Moldando entre o Corpo Aéreo e o aparelho tecido.

### 2.3 O CORPO TETRAÉDRICO

*O movimento do nosso corpo segue as regras das cristalizações dos minerais e das estruturas de componentes orgânicos (LABAN, 2011a, p. 114, tradução minha)<sup>90</sup>.*



**Figura 22 - Corpo-Espaço-Tetraéreo**

Legenda: Foto do ensaio do número com o aparelho Tetraéreo no espetáculo NAO, do Cirko De Mente.  
 Fonte: Foto de Liliana Velazquez (La Marmota Azul), na Karpa do Cirko De Mente, México, setembro de 2012.

Ao unir as análises anteriores sobre adaptabilidades aéreas entre novos padrões de movimento e descobertas sobre tridimensionalidade do Corpo Aéreo, a necessidade da criação de um aparelho aéreo tridimensional emergiu. Ainda, um aparelho aéreo com forma de um poliedro regular apontaria para a possibilidade da concepção de apoios e superfícies regularmente opostas nos três Eixos Dimensionais (Sagital, Horizontal e Vertical), pela qual uma nova configuração espacial aérea pudesse ser criada.

<sup>90</sup> Do original: “*The movement of our body follows rules of those of mineral crystallisations and structures of organic compounds*”.

Se as superfícies de suporte da vida terrestre fossem analisadas, poderia ser dito que o Plano Horizontal tem uma extrema preponderância entre os demais (Sagital e Vertical) como superfície de apoio e estabilização do movimento. Cadeiras, mesas, camas, carros, aviões, barcos e todas as superfícies mais importantes para o cotidiano do ser humano possuem uma predominância estrutural garantida através do Plano Horizontal – os demais Planos normalmente apenas aparecem para oferecer altura, através do Plano Vertical, ou locomoção, através do Plano Sagital. Será no Plano Horizontal que o Corpo Terrestre irá estabelecer seu principal senso de equilíbrio e, conseqüentemente, uma orientação espacial em sua estrutura óssea interna. Como, por exemplo, uma árvore: possui suas raízes projetando-se para baixo em direção ao centro da Terra; com um segmento em contato direto com o chão, que tem uma área mais ampla de suporte, com maior Horizontalidade e Estabilidade; um longo tronco que tende a ir afinando conforme vai subindo; e que continua a crescer tridimensionalmente através de seus galhos e ramificações para alcançar o espaço fora de seu corpo.

Com esse aspecto estrutural, o esqueleto humano possui um padrão muito similar: sua espinha sobe e proporciona altura a partir da base do assoalho pélvico, área que provê Horizontalidade e conseqüente Estabilidade; suas articulações inferiores conferem Enraizamento (*Grounding*) para baixo e em direção ao centro da Terra – de tal forma que, mesmo que a coluna vertebral tenha adquirido verticalidade, ela encontrou seu meio de adaptação tridimensional a partir de seus espaços intervertebrais. Portanto, tanto o corpo como a árvore encontram sua estabilidade estrutural em suas áreas mais amplas horizontalmente, na bacia e no contato com a superfície da terra, respectivamente. Ao mesmo tempo, se a árvore possui seus desmembramentos tridimensionais a partir da curva de seu tronco e de seus galhos, o corpo encontrou possibilidades tridimensionais (funcionais e expressivas) provenientes das flexões, extensões e rotações dos espaços intervertebrais da coluna, assim como amplitudes e alcances articulares mais expandidos em seus membros superiores.

Por outro lado, cabe lembrar que os aparelhos aéreos comuns (tecido, corda, lira, trapézio etc.) possuem geralmente uma forma uni ou bidimensional que tende a aumentar ainda mais uma certa tendência verticalizadora do corpo, criando movimentos também com formas unidimensionais ou bidimensionais. As possibilidades de apoio e conseqüente suporte para o movimento em um aparelho comum, como uma corda ou um trapézio, por exemplo, acarretam

uma ampla Verticalização do movimento – uma linha de tração de forças no Eixo Vertical ou duas linhas de forças no Plano Vertical –, e isso irá ocasionar uma mudança extrema na busca por vetores estabilizadores na organização do movimento e na estrutura óssea. Ao recordar a bidimensionalidade do chão como uma superfície de suporte comum à vida terrestre, deve ser considerado que nem uma corda vertical e nem muito menos uma barra horizontal (como a do trapézio) serão capazes de prover uma mesma estabilidade ao movimento aéreo. Pois, sendo estas predominantemente dimensionais no espaço, tenderão a aumentar as dinâmicas da Dimensão Vertical como uma adaptação do corpo “sem chão” (*non-grounding adaptations*<sup>91</sup>).

Ao se pensar que “o desejo de estabelecer equilíbrio através de movimentos simétricos é a manifestação mais simples do que pode ser chamado de harmonia” (LABAN, 2011a, p. 89, tradução minha)<sup>92</sup>, pode-se então ser compreendido como a instabilidade provocada pelos novos suportes do movimento aéreo tende a gerar simetrias ainda mais complexas em seus movimentos. Para encontrar mais suporte do espaço a sua volta – para recuperar a falta do chão –, o corpo aéreo irá necessitar realizar bem mais transferências de peso e vai normalmente manter mais de uma tensão espacial interna em seu corpo. É como se o Corpo Aéreo tivesse demasiados “espaços vazios” para preencher em volta de si do que o Corpo Terrestre. Já que as superfícies de contato foram reduzidas, as forças de contratensão Corpo e Espaço são divididas entre muitas superfícies de apoio por vez, de maneira a aumentar exponencialmente os alcances do corpo e apoios no espaço. O Corpo Aéreo precisa enfatizar muitas forças e vetores espaciais de uma só vez, incluindo contratensões extremas, para que possa manter-se em equilíbrio em volta de uma superfície unidimensional de apoio. Sabendo que “As tensões espaciais são um trampolim para a mobilidade” (BARTENIEFF, 2002, p. 103, tradução minha)<sup>93</sup>, poderia ser dito que, na busca por Estabilidade, o Corpo Aéreo termina por ocasionar vetores “abertos” e/ou mais estendidos em seus movimentos, assim como, na busca por Mobilidade, ele irá buscar uma relação mais “fechada” e/ou cruzada entre partes de seu corpo. Essa Tensão Vertical, sobretudo, estressa a

---

<sup>91</sup> Conceito desenvolvido por mim durante o estudo realizado para os trabalhos de conclusão do *Certification Program (Certified Movement Analyst – CMA)* em *Laban/Bartenieff Movement Analysis* do LIMS/NY, para tratar das adaptações dos referenciais de equilíbrio do Corpo Aéreo, relativos a uma Harmonia Espacial também adaptada, fora do chão.

<sup>92</sup> Do original: “*The wish to establish equilibrium through symmetric movements is the simplest manifestation of what we call harmony*”.

<sup>93</sup> Do original: “*Spatial tensions are the springboards for mobility*”.

estrutura osteomuscular de tal forma para baixo e para fora de suas superfícies de apoio, que causam um certo tipo de formas condensadas e abertas de movimento em Eixos, Plano e Diagonais nesse novo contexto harmônico espacial.

“Por vezes a consciência sobre braços e pernas estendidos prevalece, quando os braços estão erguidos e sua tensão é particularmente estressada por suas extremidades” (LABAN, 2011a, p. 20, tradução minha)<sup>94</sup>. A afirmação acima descreve exatamente o que ocorre com as extremidades do Corpo Aéreo com relação a seu centro do peso e ao espaço alcançado em relação ao seu equilíbrio iminente. Foi assim, então, que a compensação dos apoios Horizontais e Sagitais que faltam como suporte para o movimento aéreo foi percebida como tão importante para um equilíbrio tridimensional dos vetores e Tensões Espaciais, e a forma do tetraedro foi uma simples consequência da percepção da complexidade desse novo contexto espacial. Por meio dessa forma tetraédrica, sensações tetradimensionais podem emergir numa interessante configuração espacial de *flying through the air*<sup>95</sup>, como curiosamente definido pelo próprio Laban (2011a).

O tetraedro é o sólido tridimensional regular com uma configuração espacial mais simples – possui o mínimo de ângulos e arestas possíveis para uma forma regular tridimensional na natureza –, sob a qual qualquer outra forma pode ser criada, ou seja, é a gênese de todos os outros poliedros regulares. Além disso, mesmo sem antes determinar nenhum tipo de consideração prévia a respeito da acrobacia aérea, a curiosa citação de Laban acima já destaca como a configuração espacial tetraédrica traz de antemão uma sensação aérea (*flying feeling*). Em termos mais específicos, enquanto os outros aparelhos estressam as tensões e vetores do Plano e do Eixo Vertical, relacionados às superfícies unidimensionais, o tetraedro aéreo produz uma clara disposição tridimensional entre suas superfícies.

Observando mais minuciosamente, pode-se perceber que ele possui duas barras perpendiculares entre si – uma horizontal e uma sagital –, com cada uma conectada por outras quatro barras diagonais – são seis barras conectadas por quatro vértices. Essa configuração confere uma estabilidade maior para suas superfícies, ao mesmo tempo em que enfatiza o uso de

---

<sup>94</sup> Do original: “*Sometimes an awareness of the extended arms and legs prevails, when the arms are somewhat raised and tension is particularly stressed in the extremities*”.

<sup>95</sup> “Voando pelo ar”.

vetores espaciais tridimensionalmente iguais entre si, já que traz as barras horizontal e sagital, exceto a vertical que normalmente já é aquela enfatizada na acrobacia aérea. Sendo assim, o aparelho Tetraéreo não somente comporta uma relação tridimensional, como enfatiza Tensões Espaciais em torno do Eixo Vertical – já tão extremado na acrobacia aérea – e estabelece outros parâmetros de apoio para o Corpo Aéreo. Finalmente, é um aparelho aéreo mais adaptado às necessidades de estabilidade do Corpo Aéreo, sob uma perspectiva harmônica do movimento que pode ser explorado no espaço aéreo.

Foi assim que iniciei minha investigação com o aparelho tetraéreo, sob um formato final feito de ferro. O aparelho contém 6 barras, medindo aproximadamente 1,5 metros cada, e 4 vértices que conectam 3 barras cada. As barras, uma vez unidas, são presas por 2 cordas com 1,7 metros cada. Ele tem aproximadamente 15 Kg (2,5 kg de cordas; 11,5 kg das barras e vértices; e 1 kg dos mosquetões que ligam as barras às cordas) e 2,8 metros de altura, considerando que com o aparelho pendurado suas barras e cordas estão angulados. Por ser formado por triângulos equiláteros em cada face, todas as barras possuem uma angulação de 60°.

É, portanto, junto a esse aparelho aéreo que venho desenvolvendo minha pesquisa teórica e prática, sobre o corpo cênico e o Corpo Aéreo, ao longo dos últimos quatro anos – desde o início de 2013. Agora, reconhecendo as possibilidades de reorganização e reestruturação do Corpo Aéreo em todo seu potencial Tridimensional possibilitado pelo aparelho Tetraéreo, se faz possível levantar as questões cênicas de um corpo que se (co)Modela junto ao Espaço, ao aparelho aéreo e, como será analisado a partir do Capítulo 3 desta dissertação, sob a perspectiva de um corpo cênico que também se Molda ao público e ao Espaço entre ambos.

#### 2.4 ATRAÇÕES E TENSÕES TETRAÉDRICAS POR ENTRE CORPO E ESPAÇO

*Cada tipo de trajetória contém muitas tensões espaciais possíveis, nem todas elas envolvem o corpo todo, exceto como suporte. Individualmente, os membros ou suas partes podem não seguir a trajetória especial principal de forma explícita, mas podem acompanhá-la de maneira paralela. Essas trajetórias*

*de partes isoladas do corpo ainda estão em conexão com a totalidade do corpo, contudo, a partir da Contratensão proveniente do suporte do tronco. As tensões inerentes a cada trajetória são afetadas pelo seu desenvolvimento direcional dentro da Kinesfera, a sua relação com o centro de peso e com a verticalidade, o eixo central para um corpo ereto (BARTENIEFF, 2002, p. 107, tradução minha)<sup>96</sup>.*



**Figura 23 - Corpo tetraédrico na cena**

Legenda: Foto do número com o aparelho Tetraéreo no espetáculo NAO do Circo De Mente.

Fonte: Foto de Liliana Velazquez (La Marmota Azul), no Teatro de la Ciudad, México, novembro de 2012.

---

<sup>96</sup> Do original: “Each path type has many spatial tension possibilities, not all of which involve the total body except as support. Individual limbs or parts of limbs might not follow the primary spatial paths explicitly, but can parallel them. These paths of isolated body parts are still connected to the total body, however, by supportive Counter Tensions from the torso. The tensions that are inherent in each path are affected by the path’s directional development in the kinesphere, the path’s relationship to center of weight, and its relationship to verticality, the central axis of the upright body”.

O processo de investigação de movimento com o aparelho Tetraéreo teve início de maneira paralela a muitas das descobertas e escritas já compartilhadas nesta dissertação, tendo sido iniciado no final de 2012. No início de 2013, todo o material de pesquisa foi dirigido à pós-graduação no LIMS e à visão labaniana do aparelho em sua utilização aérea, que era então o foco da investigação teórica e prática. A linha do meu material de defesa dissertativa foi prática, contendo três pequenas sequências de movimento aéreo no aparelho Tetraéreo, denominadas afirmações em movimento (*movement statements*), com cada uma das sequências desmembradas em outras duas formas de execução. A descrição teórica foi apenas uma apresentação, explicação e contextualização do material prático final, que incluiu também a análise das afirmações de movimento em forma de *Motif*<sup>97</sup>.

O primeiro passo da pesquisa prática foi estudar os movimentos realizados nesse sólido regular tridimensional aéreo em relação aos outros sólidos regulares já conhecidos e estudados anteriormente por meio da teoria labaniana sobre as Harmonias Espaciais. Foi utilizado o livro *Point of Departure: The Dancers Space*, de Valerie Preston-Dunlop (1984), como principal referência bibliográfica para esse estudo, justamente por ser baseado em pesquisas práticas de movimento junto às principais Escalas Labanianas, com observações e análises pessoais acrescentadas pela autora, esclarecendo descobertas e inter-relações entre os sólidos e seus ritmos específicos.

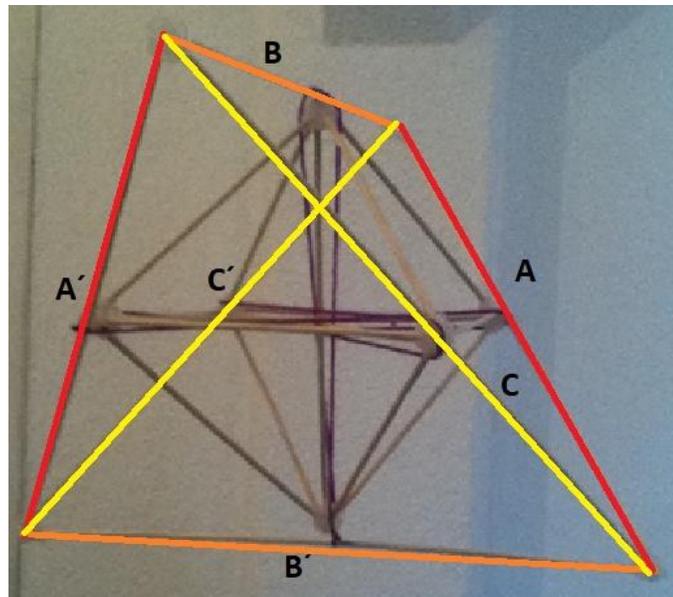
Como já comentado, o tetraedro é o sólido tridimensional com menos barras e vértices e, por isso, vale reafirmar que ele é a base da formação de todos os outros sólidos e a gênese para tantos desmembramentos que seguem a partir dessa forma tão essencial. Por isso, busquei

---

<sup>97</sup> Motif, que pode ser traduzido como motivo ou tema, foi criado como uma forma de propor um tipo de escrita de movimento que não precisasse ser tão literal e minuciosa à partitura de movimento em análise, distinguindo-se, portanto, da *Labanotation*, escrita e originalmente proposta por Laban em seus estudos. Assim, enquanto a *Labanotation* considera cada relação entre partes do corpo, suas ações (como deslocamento, saltos, passos etc., pertencentes à Categoria Corpo), Tensões e Percursos Espaciais (Categoria Espaço), e impulsos e fraseados expressivos (Categoria Esforço), o Motif pode considerar apenas uma das Categorias ou todas elas. Nesse caso, também inclui a Categoria Forma, que não foi pensada diretamente por Laban, mas que pode ser enfatizada pela escrita Motif. Ou seja, o Motif não pressupõe uma análise tão detalhada do movimento em relação a cada categoria, permitindo uma análise a partir de sua ênfase expressiva ou tema de determinado movimento ou conjunto de movimentos, como o próprio nome diz. O que mais interessa a este último é o que fica de mais importante para quem analisa o movimento e não necessariamente sua descrição minuciosa. Ainda, o Motif pode ser escrito nas formas Vertical ou Horizontal, enquanto que a *Labanotation* pressupõe a escrita Vertical.

encontrar as relações espaciais efetivamente presentes entre o tetraedro e alguns dos sólidos mais trabalhados por mim durante meu estudo sobre o Sistema Laban/Bartenieff, no caso, o hexaedro regular, o octaedro regular e o icosaedro regular. O dodecaedro regular foi amplamente estudado por Laban (2011a), mas trata das Escalas de Movimento mais complexas, por envolver os nós, como comentado no capítulo anterior. Por isso, mesmo sabendo da existência dessa parte da teoria, meus estudos nesse tema foram relativamente tardios e não foram o foco da pesquisa.

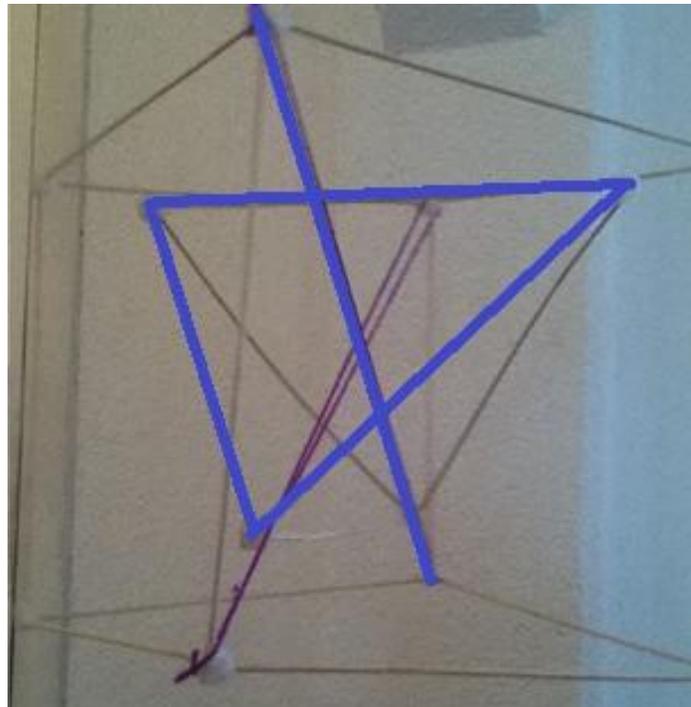
As primeiras características observadas foram relativas à relação de oposição das barras do tetraedro regular, que são opostas perpendicularmente em pares, o que possibilita a formação de quatro faces em forma de triângulos equiláteros – o que gera sua denominação<sup>98</sup>. Tal oposição está diretamente relacionada com o centro do sólido, ou seja, se fosse traçada uma linha do meio de cada par de barras perpendicularmente opostas entre si, esta passaria exatamente no ponto do centro do sólido, formando três linhas perfeitamente perpendiculares entre si que curiosamente podem ser sentidas como Tensões Dimensionais, características dos Eixos traçados a partir dos vértices do octaedro regular, como pode ser observado na Figura 24.



**Figura 24 - Relações entre o tetraedro e o octaedro (1)**

<sup>98</sup> Todas as formas cristalinas, regulares ou não, quando feitas de fato tridimensionalmente, fora de um formato bidimensional como na tela ou no papel, podem possuir suas faces preenchidas por algum material ou não, sendo vazadas. No caso do aparelho desenvolvido para acrobacia aérea e performance, julguei ser mais importante uma forma vazada. Portanto, assim como qualquer aparelho de acrobacia aérea, o Tetraéreo foi feito com barras de metal, no caso, seis barras.

A partir daí percebi que as Tensões de um corpo que possui seu suporte relacionando o meio de uma das barras do Tetraéreo ao meio da barra oposta pelo seu centro estaria inter-relacionando rítmica e espacialmente o Corpo Aéreo ao octaedro e possivelmente aos Eixos Dimensionais. Da mesma forma, foi observado que cada vértice estava diretamente relacionado com o ponto central da face oposta, apontando quatro linhas que atravessam o centro do tetraedro regular e que apresentam sensações das Tensões Diagonais, traçadas a partir dos vértices hexaedro regular ou cubo. Na Figura 25, uma das Diagonais do Cubo é evidenciada, em cor azul, demarcando a ligação da Tensão interna do sólido tetraedro por entre cada um de seus vértices e o centro da sua face oposta. Portanto, um corpo que se move interligando as Tensões que atravessam o centro do Tetraéreo de um vértice ao centro de sua face oposta estaria sendo atravessado por Tensões Diagonais e relacionando rítmica e espacialmente o Corpo Aéreo ao hexaedro.



**Figura 25 - Relações entre o tetraedro e o octaedro (2)**

Sendo assim, a pesquisa foi iniciada por essas Tensões Espaciais em relação aos atravessamentos dos suportes e movimentos aéreos, suas diferentes combinações entre si e possíveis influências sob as mudanças do centro do peso do Corpo Aéreo e Contratensões

causadas entre o torso e os membros numa busca constante de uma nova percepção da verticalidade. As questões pertinentes à manutenção do equilíbrio no Tetraéreo demonstraram enorme amplitude articular e de possibilidades de novos movimentos por entre o centro do Corpo Aéreo e o centro do aparelho aéreo, dando clareza prática à importância das Contratensões por entre Corpo Aéreo e aparelho aéreo, assim como às intermináveis e sutis Tensões Espaciais.

Com relação aos aparelhos aéreos uni ou bidimensionais, foi percebida uma variação maior de relações entre Tensões Espaciais dos sólidos regulares, muitas vezes com parte superior e inferior do corpo atravessando dois sólidos ao mesmo tempo – em sua maioria o hexaedro e o octaedro ou o octaedro e o icosaedro –, mas, contudo, a Tensão Vertical permanecia estressada, demarcando a característica mais presente do Corpo Aéreo. Com relação às mudanças de suporte e transferência de peso, os movimentos do Tetraéreo tenderam a possuir uma maioria de três a quatro pontos de suporte simultâneos, enquanto os aparelhos aéreos uni ou bidimensionais tendem a possuir uma média de dois a três pontos de suporte simultâneos em seus movimentos.

A prática de movimentos no aparelho Tetraéreo, nesse primeiro momento da pesquisa, portanto, só veio a comprovar a importância das inúmeras associações às formas cristalinas e suas Tensões Espaciais. Estas puderam oferecer um leque de apoios tridimensionais que trouxeram um novo desafio de compreender essas amplitudes de movimento por entre Percursos Centrais, Periféricos e Transversos por meio do Corpo-Espaço-Tetraéreo.

É importante comentar que, num primeiro momento, a pesquisa prática foi feita com o Tetraéreo preso por dois pontos, o que foi extremamente frustrante. Percebi que esgarçar ou alcançar pontos no espaço relativos aos sólidos tridimensionais não geravam as Tensões Espaciais esperadas. Meu corpo, como um Corpo Terrestre, já havia provado se mover através do Octaedro ou do Hexaedro inúmeras vezes. Contudo, ao provar alcançar um Eixo Dimensional no Tetraéreo, por exemplo, meu corpo não era atravessado pelas mesmas forças. Isso se dá porque o que normalmente é considerado como o centro do ambiente (espaço onde o corpo se situa), diferenciado do centro do corpo e suas referências espaciais, é o que produz toda a Teoria Espacial labaniana. Entretanto, o que propunha agora era incluir o centro do aparelho também como referência de análise, modificando todo o eixo de forças e tensões espaciais do Corpo Terrestre.

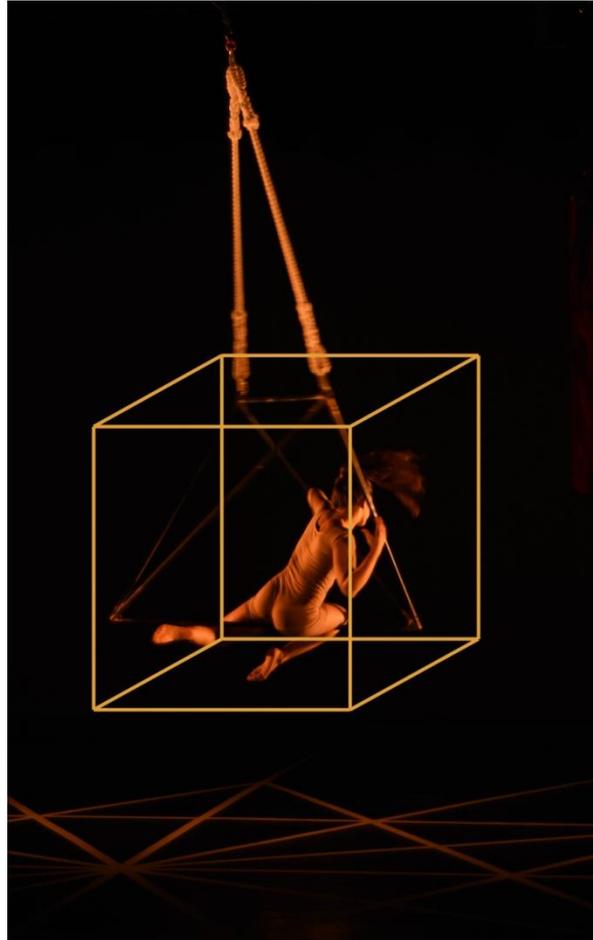
Isso levou a pesquisa para um lugar de grande consistência, que identificou de fato Tensões Espaciais claras por entre estas três referências espaciais: corpo, espaço e aparelho aéreo. Os movimentos aéreos estarão sempre suscetíveis de se transformarem espacialmente em função das Tensões do aparelho. Isso pode ficar mais claro a partir de exemplos concretos, se o que foi denominado de Posição Zero neste texto for analisado normalmente numa relação entre centros coincidentes. Ou seja, nessa posição, o centro do corpo coincide com o centro do espaço e com o centro do aparelho e possui sua Tensão Espacial Verticalizada como em qualquer aparelho. Porém, ao deslocar o centro do aparelho aéreo, a partir do movimento pendular em translação, denominado Voo e ilustrado nas Figuras 1 e 22, percebe-se um deslocamento em direção às Tensões Diagonalmente contínuas do aparelho com relação ao espaço da sala, o que irá modificar a Posição Zero totalmente, alargando-a no espaço geral da sala. Sendo assim, se antes as pernas, em relação ao centro do corpo, tendiam a uma posição de extrema verticalização, a partir do movimento dinâmico do aparelho aéreo, elas irão tender a uma Tensão Diametral em relação ao Corpo.

Também foi constatado que ao interagir espacialmente com o Tetraéreo, mesmo quando se encontrava sem movimento de rotação, translação ou qualquer outra pendulação, seu centro se adaptava constantemente em função dos pontos de apoio do meu corpo. Ou seja, se eu tentava relacionar meus movimentos aos outros sólidos, procurando alinhar o meu centro com o do aparelho, o movimento parecia estar sem vivacidade espacial, sem as Tensões necessárias para acontecer. Parecia que os movimentos não aconteciam, pois eles eram estáveis demais. Foi somente ao incorporar as alterações de eixo do próprio aparelho que, através dos desequilíbrios provocados no meu corpo, o movimento aéreo começou a acontecer. Surpreendentemente, a minha Kinesfera e a do aparelho não precisavam necessariamente coincidir para que o movimento acontecesse e o fato dos eixos e centros de cada um não coincidirem não implicava infinitas associações entre os sólidos. Como demonstrado nas Figuras 26 a 31, na maioria delas os centros gravitacionais entre corpo e aparelho não coincidem numa linha verticalmente organizada no espaço e, no entanto, os desenhos mostram claramente como as Tensões entre corpo-espaço-aparelho acontecem continuamente no movimento aéreo junto ao Tetraéreo<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Observa-se que, além da análise entre os centros gravitacionais do corpo e do aparelho, as Figuras 26 a 31 estabelecem não somente as relações entre o aparelho e o sólido vetorizado, mas também entre o sólido vetorizado e

Portanto, a pesquisa prática demonstrou que não somente o movimento entre corpo e aparelho se tornam um, como também seus respectivos centros gravitacionais!



**Figura 26 - Movimento hexaédrico no Tetraéreo (1)**

Fonte: Foto de Flavia Lamego feita no Ensaio geral para vídeo e foto da obra *Mundano*, no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, em junho de 2017. Adaptação com vetorização minha.

---

suas relações com o movimento realizado no corpo. Sendo assim, as análises dependerão do sistema de referência utilizado.



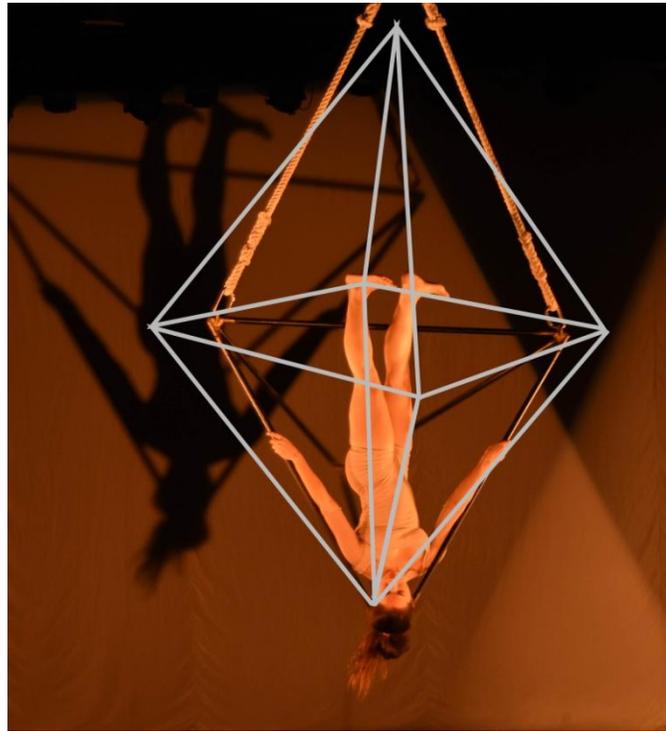
**Figura 27 - Movimento hexaédrico no Tetraéreo (2)**

Fonte: Idem. Adaptação com vetorização minha.



**Figura 28 - Movimento octaédrico no Tetraéreo (1)**

Fonte: Idem. Adaptação com vetorização minha.



**Figura 29 - Movimento octaédrico no Tetraéreo (2)**

Fonte: Idem. Adaptação com vetorização minha.



**Figura 30 - Movimento icosaédrico no Tetraéreo (1)**

Fonte: Idem. Adaptação com vetorização minha.



**Figura 31 - Movimento icosaédrico no Tetraéreo (2)**

Fonte: Idem. Adaptação com vetorização minha.

Ao se acostumar com uma nova concepção do tempo em função do espaço dinâmico que pode ser visível quando transferido para o espaço kinesférico, nós precisamos nos lembrar de quais maneiras as duas concepções de espaço diferem para a sensação corporal. O espaço Kinesférico é criado a partir de rastros [*traceforms*] ao redor do corpo. Ao sentir o espaço dinâmico [ligado à Dinamosfera], o corpo não está fundamentalmente consciente de lugares fixos, mas é levado pela interminável mudança de impulsos dinâmicos (LABAN, 2011a, p. 88, tradução minha)<sup>100</sup>.

Durante a investigação do LIMS, diversas tendências de movimento foram constatadas e começaram a ser o embrião da pesquisa cênica. Em sequências de movimento com ênfase nas Tensões Espaciais Centrais, observei um estresse Dimensional, principalmente na Vertical, sob

<sup>100</sup> Do original: “*In becoming used to a new conception of time as function of dynamic space which can be made visible by transferring it into a kinespheric space, we must remember in what way the two conceptions of space differ for our bodily feeling. Kinespheric space is created by placing traceforms around the body. In feeling dynamic space, the body is not aware primarily of fixed emplacements, but is driven by ever-changing dynamic impulses*”.

uma abordagem com tendências unidimensionais; em sequências com ênfase em Tensões Espaciais Periféricas, constatei um maior uso de relações Planares, com uma abordagem bidimensional entre Corpo e Espaço; e em sequências com ênfase em Tensões com Percursos Transversos pude perceber um maior uso de relações Diagonais, sob uma abordagem tridimensional entre Corpo e Espaço.

Contudo, sabendo da influência do movimento do aparelho aéreo, cada sequência foi ainda explorada em três dinâmicas espaciais distintas: com o aparelho parado; com o aparelho em giro (*spinning*), com uma rotação sob seu próprio eixo; e com o aparelho movendo em pêndulo ou Voo para a arte circense (*flying*), sendo este um movimento de translação do aparelho em relação ao ponto de ancoragem no teto ou equivalente. Das variações das sequências com Percurso Central vieram as reflexões sobre o eixo do corpo influenciar o eixo do aparelho e vice-versa, gerando um sentimento de fora do eixo ou fora do centro (*off-center feeling*). Quanto maior a diferença e/ou o espaço entre centros e periferias, mais devagar seria o giro sobre si mesmo; e quanto mais próximos ou mais alinhados os centros e periferias de ambos, mais rápido o aparelho e o corpo girariam sobre si mesmos. Ainda sobre as sequências com Percurso Central, pude perceber um sentimento de estar fora da Vertical, provocado pelo desequilíbrio do aparelho Tetraéreo (*off-balance* do aparelho e *off-Vertical* do corpo).

Quanto às sequências com Percurso Periférico, constatei que a versão em giro parecia equilibrar mais o corpo, que tendia a estar todo o tempo fora do centro, assim, influenciando Transversalmente movimentos essencialmente Periféricos. O oposto se deu nas sequências de Percurso Transversal, sendo mais fáceis de executar em sua versão em Voo, o que provocava Tensões Periféricas em movimentos muito Tridimensionais e fora do eixo. Em outras palavras, o movimento aéreo que está muito fora do centro do corpo acabará buscando equilíbrio em uma aproximação centrípeta ao eixo do aparelho, condensando o corpo todo em direção ao seu centro, enquanto que o movimento aéreo que está constantemente próximo ao centro possivelmente encontrará maior equilíbrio de forma centrífuga em relação ao centro do espaço, a partir do movimento do aparelho, abrindo-se para o espaço, em direção à periferia de sua Kinesfera. Essas variantes entre eixos e centros reafirmam a dinâmica Conectiva Núcleo-Distal, entre centro e periferia do corpo e do aparelho como forma de buscar Estabilidade ao fechar-se em relação ao Espaço, ou Mobilidade ao abrir-se em relação ao Espaço. Isso provou ser a maior constatação

sobre as Tensões Espaciais entre Corpo-Espaço-Aparelho aéreo, demarcando o tema principal para o Fraseado do movimento aéreo, assim como para sua Ação e Recuperação.

Portanto, não é somente a forma do aparelho que (trans)forma o movimento aéreo, mas também o movimento do próprio aparelho pode (trans)formar o movimento aéreo e as Tensões Espaciais Aéreas.

[...]Compreendendo que a complexidade do movimento através da Kinesfera foi abordada a partir de um contexto terrestre e bípede, a necessidade de uma perspectiva Dinamosférica pode ser considerada para uma abordagem efetiva do contexto aéreo (FRANCA, 2013, p. 30)<sup>101</sup>.

Foi da análise de movimento dessas variantes que surgiu a vontade de criar junto ao aparelho, pois queria levar o desequilíbrio aéreo ao extremo! Decidi seguir trabalhando o tema do Corpo Aéreo se deixar (co)Moldar pelo Espaço estressado de Tensões criadas junto ao aparelho aéreo. Reverti, portanto, as conclusões anteriores, criando duas sequências, uma em voo e uma em giro. Porém, ao invés de buscar o que já havia provado como sendo facilitador do equilíbrio aéreo, decidi buscar o contrário. O voo foi pesquisado em Tensões Periféricas estressando ainda mais o sentimento fora do Eixo Vertical e fronteiro das bordas do corpo e aparelho; e o giro, sob Tensões Transversais, tiravam ainda mais o Corpo Aéreo de seu centro como já experimentado, deslocando-o constantemente em relação aos pontos de apoio no aparelho Tetraéreo. Quanto mais desequilibrado, mais o Corpo Aéreo se Enraizava no Espaço, criando novas relações Harmônicas do Espaço Aéreo, a partir da dinâmica de preencher volume no Corpo Aéreo, aproximando e distanciando o Espaço de si. Foi dessa busca pelo desequilíbrio aéreo calcado em Espaço e relações essencialmente dinâmicas que surgiu o que depois veio a ser a obra *Mundano*.

---

<sup>101</sup> Originalmente escrito em inglês: “understanding that the complexity in moving through the Kinesphere was approached from a terrestrial and biped context, it may be considered the necessity of a Dynamospheric perspective to a real approach of the aerial context”.

### 3 O PROCESSO DE CRIAÇÃO E SUAS REVERBERAÇÕES TEÓRICO-PRÁTICAS

Ao longo da pesquisa prática para esta dissertação, as diferenças entre as Funcionalidades das partes superior e inferior do corpo continuavam a me provocar inquietação. A partir do aprofundamento sobre a pesquisa da Bartenieff, ficava explícito o quanto existe um tipo de memória genética humana que ultrapassa nossa consciência e que nos condiciona a organizar a parte inferior do corpo para Estabilizar nosso deslocamento bípede, locomoções e mudanças posturais em geral, enquanto nossa parte superior se concentra numa maior amplitude articular e vocabulário gestual. Talvez a única etapa em que realmente experimentamos o máximo de variações entre Mobilidade e Estabilidade nas partes superior e inferior do corpo seja mesmo a primeira infância, em grande parte esquecida pela memória racional. Contudo, como visto anteriormente, o corpo não esquece, e não somente o que experimentamos quando bebês fica marcado nas trajetórias fluidas do adulto, como também a decisão de retirar cada vez mais partes do corpo do contato direto com o chão, principalmente nas culturas ocidentais.

Para todos os efeitos, um paradoxo corporal nos acompanha ao longo da vida: a capacidade de Mudança de Níveis Espaciais (Baixo, Médio e Alto), como comentado no subcapítulo 1.2.1.1 desta dissertação. Quando recém-nascidos, temos muita mobilidade articular e, contudo, pouco tônus e orientação espacial suficiente para sairmos do Nível Baixo, o que faz com que o corpo do bebê pareça sempre ceder seu peso ao chão, muito embora esteja lutando para diminuir o contato com ele. Ao longo do primeiro e segundo anos de vida, o corpo humano buscará incessantemente essa mudança, primeiro para o Nível Médio, engatinhando, sentando e transitando apoios; e, posteriormente, para o Nível Alto, a partir do aprendizado do caminhar, saltar, subir em objetos e daí em diante.

Como já dito anteriormente, a transitoriedade através dos Níveis Espaciais é algo que caracteriza a luta constante com a gravidade, que ora cede, ora empurra o peso do corpo em relação ao centro da Terra. Ao longo da vida, essa capacidade de transitoriedade pelos Níveis é desenvolvida, mas tende a diminuir com o passar dos anos, assim como as consequentes adaptações necessárias para o equilíbrio do corpo nessas mudanças de referência espacial. Conforme envelhecemos, principalmente nas sociedades ocidentais, com seus rituais do *conforto*

*e do relax*<sup>102</sup>, optamos pelo mínimo de mudança de referência possível, adotando mais posturas em pé e sentadas e, conseqüentemente, distanciando o máximo possível do contato direto com o chão e mantendo o Nível Alto em grande parte do tempo. Porém, esse distanciamento do chão característico do final da vida não é mais por falta de tônus muscular, e sim por um certo excesso. Esse fato em si é um tanto quanto paradoxal, pois quando o corpo humano possui um maior ímpeto para Empurrar o chão e variar as Mudanças de Nível, possui pouco tônus muscular. Por outro lado, quando o corpo finalmente condiciona seu tônus para Empurrar o chão com o máximo de propriedade, opta por não transitar mais pelos Níveis, pois já distanciou demais as Funcionalidades entre porções e segmentos do corpo. Pode-se dizer que sua memória o especializou, mas também o condicionou e, conseqüentemente, fragmentou essas funções e possíveis expressões. É como se a gravidade tivesse pesado tanto e enrijecido de tal forma o tônus ao longo do tempo que há distanciamento do chão, mas não há outra possibilidade de Mobilidade. O corpo esqueceu como Ceder o peso de certas partes do corpo, porque Empurrou demais, esqueceu como Mobilizar partes que o estabilizaram bem mais ao longo de sua vida. Ou seja, o corpo esqueceu como inverter suas funcionalidades, diminuindo o leque de possibilidades expressivas.

O paradoxo apontado acima acompanha um segundo, também essencialmente ocidental, que compreende o cérebro como a parte pensante e intelectualizada e o resto do corpo como sendo comandada por este primeiro. No início da vida, corpo e mente, parte superior e inferior, atuam de maneiras muito unidas, se expressando similarmente às suas Funcionalidades, com usos parecidos entre Mobilidade e Estabilidade e, como visto, numa relação mais direta com o chão, nos Níveis Baixo e Médio. Mas, no entanto, o corpo adulto vai distanciando as Funcionalidades e Expressividades entre partes superior e inferior, Estabilizando mais com a inferior e Mobilizando mais com a superior. Assim, a parte superior passa a ser subjetivamente relacionada à ascensão, ao espírito, ao intelecto; enquanto que a parte inferior passa a ser associada com a terra, com a irracionalidade, com os instintos etc. O corpo adulto, intelectualizado e socialmente engajado, ascendeu ao Nível Alto e, por assim dizer, não necessita mais passar pelos outros Níveis tidos como característicos de um corpo primário, primata, sem engajamento social.

---

<sup>102</sup> Termos retirados do livro *Carne e Pedra* (SENNET, 2003, p. 273-277).

Essa oposição complementar só esclarece como a mudança de Níveis Espaciais foi e ainda é intensa para a compreensão do corpo na nossa sociedade, demarcando distintas relações com o aumento da idade e trajetórias de vida, além da própria história da humanidade num aspecto mais geral, como características primordiais da própria espécie humana. Portanto, a Mudança de Nível Espacial, que passa de muitos pontos de suporte do corpo em relação à terra a dois pontos de suporte, permite que o ser humano tenha já em si uma dialética inerente, entre cabeça que ascende e pés e bacia que descendem. Nesse sentido, o Corpo Aéreo apresenta um marco de outro Nível Espacial, que pode ser chamado aqui de Supranível, como comentado no subcapítulo 1.3 desta dissertação, que é capaz de retomar as semelhanças funcionais entre partes do corpo.

Outro ponto paradoxal sobre a mesma relação dialética do corpo humano, é que esta possibilita um maior distanciamento do corpo dos objetos que manuseia em seu cotidiano. Não se encontra nos outros animais uma relação com os objetos que não seja visceral e relativa às necessidades básicas. Porém, com o refinamento funcional provindo de membros superiores mais amplos articularmente, e devido ao desenvolvimento da coordenação motora fina, um olhar racionalizado para aquilo que se detém na extremidade do corpo pôde ser possível. Com o polegar opositor, o ser humano pode deter um objeto em seu corpo, por um período maior de tempo, sem necessariamente ter que aproximá-lo do seu centro por uma necessidade básica, o que o permitiu contemplar o objeto.

Daí o colapso do racionalismo científico proposto pela epistemologia hermenêutica<sup>103</sup>, por exemplo, pois esse distanciamento aparente cria uma ilusão de imparcialidade que está ligada ao caminho entre o eu, manifesto pelo centro do corpo, e o mundo, representado pelo objeto a ser contemplado na(s) mão(s), relacionada(s) às periferias do corpo. Entretanto, por mais que exista um determinado distanciamento do corpo em relação ao objeto, com infinitos caminhos por entre centro e periferia do corpo, como já visto neste texto, esse distanciamento é realmente aparente, já que é o próprio corpo quem detém o objeto, com todas as suas particularidades e pontos de vista únicos.

---

<sup>103</sup> Para mais, ver SANTOS, 1989.

Sendo assim, a primeira questão que me levou a realizar a pesquisa para a obra *Mundano* foi essa indagação sobre os distintos graus de envolvimento e distanciamento que o ser humano possui em relação aos objetos que manipula e manuseia em seu cotidiano e extracotidiano. A aproximação ou distanciamento dos objetos que manuseia e estuda, as relações que isso de fato possui com sua trajetória Funcional e Expressiva entre partes inferior e superior nas suas possibilidades de transitoriedade por entre os Níveis Espaciais e como todas essas convenções e tendências são marcadas no corpo. Tudo isso modificou e ainda modifica os caminhos não somente evolutivos como da convivência em sociedade.

### 3.1 INTERCALANDO PERSPECTIVAS MICRO E MACRO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Como esta não é uma investigação que se pretende imparcial, trato de inferir que toda essa extrema racionalização só trouxe à humanidade distanciamentos de si mesma. Os colapsos mundiais que vivemos atualmente, e principalmente as questões ligadas ao que hoje é considerado como um desenvolvimento sustentável, são consequência direta desse pequeno exemplo dado acima sobre o distanciamento de si. Pois, ao nos distanciarmos dos objetos dos quais dependemos, mesmo que não visceralmente, criamos uma ilusão de que eles são despossuídos de movimento próprio e que nós, dotados de racionalidade e livre-arbítrio, por isso, podemos transformá-los a nosso bel prazer. Por exemplo, a madeira usada nos móveis de nossa casa, sabemos que algum dia já foi uma árvore e já conteve sua própria qualidade de movimento enquanto árvore. O ser humano, ao perceber que esta poderia lhe servir, em um dado momento, resolveu utilizá-la para fins objetivos, transformando galhos e arvores inteiras em diferentes objetos com inúmeras formas e tamanhos que lhes serviriam de acordo com suas necessidades. Entretanto, mesmo que a madeira de um móvel seja já uma árvore morta, isso não significa que seja despossuída de movimento próprio e de autotransformação. Suas qualidades de movimento existem a partir de outras referências e, nós, seres humanos, nos acostumamos a não quereremos escutar essas outras qualidades de movimento. Ou seja, por possuírem um outro referencial de

movimento, no caso microscópico e não perceptível sob nossa perspectiva de movimento, macro, passamos a desconsiderar tais movimentos como importantes para nossa vida.

O Tema Mobilidade/Estabilidade é considerado um Grande Tema de Laban (*Laban Big Theme*) justamente porque se adéqua a qualquer padrão de movimento, humano ou não. No caso humano, a relação entre Mobilidade/Estabilidade existe mesmo quando o corpo está aparentemente parado, ou em pausa, pois é atravessado por forças internas com mais ou menos movimento aparente de modo a manter o corpo ereto de acordo com a linha do Eixo Vertical. Quando em movimento, observa-se micro movimentos que proporcionam a Estabilidade necessária para a manutenção da ação principal, que normalmente é o que os olhos podem identificar junto às partes que Mobilizam o corpo todo. O movimento principal do corpo não existe sem a manutenção dos micro movimentos relativos à sua Estabilidade, principalmente da musculatura profunda, de modo a não deixar o corpo se desequilibrar ou cair no chão. Do mesmo modo, as partes Estabilizadoras perdem sua objetividade se o corpo não possui ou deseja a execução de um movimento principal, que Mobiliza o corpo como um todo e que salta aos olhos nus.

Não havia repouso porque não havia paragem de movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturava-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo.

Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Ora, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso? (GIL, 2004, p. 1).

Como muito bem apontado por José Gil, o movimento microscópico de um corpo existe apenas em relação a outro padrão, macroscópico, pois ele nunca está totalmente parado. Assim, o Tema Mobilidade/Estabilidade também pode ser aplicado a corpos aparentemente inanimados, se analisados sob esse prisma. Pois, mesmo que um objeto esteja parado aos olhos humanos, este, em verdade, está repleto de micro movimentos Estabilizadores da manutenção de sua forma principal como objeto e como um corpo inanimado inteiro. Sem suas qualidades de micro movimentos Estabilizadoras, ele provavelmente perderia sua forma e deixaria de ser aquele

objeto. A própria teoria da física quântica chega a se entrecruzar com essa reflexão a partir do momento em que vai analisar o fenômeno desses micro movimentos que transcorrem nas camadas atômicas e subatômicas, ou seja, entre as moléculas, átomos, elétrons, prótons, pósitrons etc.

Portanto, não somente o que se considera possuir vida própria pode possuir movimento. Sempre existe movimento, mesmo em objetos inanimados. Apenas o jogo entre Mobilidade e Estabilidade, entre micro e macro movimento, que pode ser mais ou menos capturado pela visão humana.

Daí, então, um outro ponto de extrema importância na investigação da obra *Mundano*, pois a questão do referencial do que Mobiliza e o que Estabiliza em termos micro e macro muito provavelmente também foi o que influenciou essa mesma indagação (Mobilidade/Estabilidade) ao longo da existência da vida na terra, através de distintas partes dos corpos, por entre centro e periferia, desde os seres unicelulares, como trazido no subcapítulo 1.2 desta dissertação.

Ainda, portanto, não somente o tema Mobilidade/Estabilidade trata da própria organização e estrutura do corpo humano, como também da maneira como ele entende o mundo à sua volta e se relaciona com os objetos que o rodeiam. Por isso, a importância da percepção e apropriação sobre um outro conceito Labaniano, o Moldando (*Shaping*), apresentado ao longo do subcapítulo 2.2 desta dissertação. Em verdade, esse conceito surgiu como tema de pesquisa muito antes em meus estudos de movimento e processos criativos, quando realizei a investigação com a bola de contato que gerou a coreografia *Objeto Para Uma Delicatessen Sentimental*, comentada na parte III da Introdução deste texto. Percebi ali, pela primeira vez, que a relação entre corpo e objeto não é uma mera manipulação, na qual o primeiro é ativo e o segundo, passivo, mas é bem mais do que isso. É uma relação fluida em suspensão, uma relação de atualizações constantes entre o que o corpo deseja, como o objeto se manifesta em função dos pontos de contato com o primeiro e os percursos transcorridos e atravessados pelos espaços Internos e Externos a ambos. Ainda, essa teoria só se comprovava mais à medida que pude experimentar incansavelmente essa performance com diferentes públicos. As inter-relações entre objeto-corpo-espaço dependiam mais do que eu imaginava daquilo que o público também pretendia e almejava através do mesmo Espaço compartilhado e continuamente atualizado em cada movimento.

Existiam ali infinitos micro e macro movimentos, alguns visíveis e muitos outros não. Mas estes últimos eram sempre sentidos em cena, pois ela é capaz de dilatar os poros e afetações dos corpos, animados ou não. Foi aí que o Espaço se mostrou cada vez mais presente em minha pesquisa e, por isso, decidi mergulhar sem previsão de retorno numa investigação profunda junto a ele. Claro, nada mais factível e promissor do que fazê-lo a partir de uma linguagem que não somente subverte a relação entre Mobilidade e Estabilidade do corpo bípede e Terrestre, mas também desafia as noções comuns do corpo junto ao Espaço e à força da gravidade: a acrobacia aérea!

Desde que comecei a investigar a acrobacia aérea, me instiguei cada vez mais a tentar entender como o corpo humano se organiza em função do outro corpo que o sustenta. Contudo, o que tentei infundavelmente demonstrar ao longo deste texto é o como. Diferentemente do que se crê, não é o corpo que se move que necessariamente manipula o objeto, mas é de fato um novo movimento que se cria por entre corpo e objeto que, no caso da acrobacia aérea, depende consideravelmente mais do que o próprio Espaço propõe a estes dois. O Espaço, vivo, pode, assim, proporcionar uma nova referência de movimento, pois é ele quem reorganiza e reestrutura os corpos ali presentes, gerando um novo paradigma – Dinamosférico – do movimento aéreo. Como visto no capítulo anterior, o Corpo Aéreo opera a partir do que o Espaço propõe, o que não depende somente dele e de seus desejos, como normalmente pensado no paradigma Kinesférico do Corpo Terrestre. O Corpo Aéreo, por todos os motivos já explicitados anteriormente, existe numa relação mais intensificada junto ao Espaço e, por isso, se fundamenta em Tensões Dinamosféricas.

Como as relações “aéreas” do Corpo Aéreo já foram discutidas, pretende-se agora retomar as questões sobre as relações entre Mobilidade e Estabilidade junto ao que hoje entende-se em torno da palavra *corpo* e o que ela representa em termos funcionais e expressivos. Vale aqui retratar um pouco do que sugere Michel Bernard em seu texto *Da Corporeidade como Anticorpo*; para ele, o *corpo* não escaparia da “emanação de uma cultura específica e de sua história” (2001). O autor apresenta a partir dessa perspectiva uma recusa teórica do uso desse termo, que se mostra bem mais como um “antagonista”, um “condicionador” sobre si mesmo, do que um veículo real de comunicação através da linguagem.

A palavra corpo reduz, assim, suas próprias possibilidades de percepção para se tornar um processo informativo ao mesmo tempo em que perde seu caráter pulsional de expressão para adquirir um meramente instrumental de emissão de signos. Por outro lado, se torna o suporte de um termo de adaptação biológica, sem utilidade e sem ação, e se transforma numa programação tecnocrática, absorvendo a lógica organizacional da hegemonia da racionalidade calculadora. O corpo foi absorvido pelo projeto técnico-científico de um capitalismo triunfante (BERNARD, 2001). Nesse corpo, as relações de membros inferiores que Estabilizam se tornam cada dia mais estagnadas, cedendo a posturas desprovidas de conectividades por entre seu centro. As musculaturas profundas, sem ímpetos de Mobilização de fato integradas ao propósito do indivíduo, se desconectam de seu gestual, marcado por movimentos deslocados e distantes de seu centro. As grandes cidades estão devoradas por corpos presos em posturas fixas das partes inferiores, e as superiores movem dedos e punhos, desejando um movimento cada dia mais virtual.

A obra *Mundano*, em verdade, é uma crítica a essa perspectiva de separação entre Mobilidade e Estabilidade que o corpo humano vive hoje, que se manifesta ainda mais nas relações que estabelecemos com os objetos à nossa volta. O Tetraéreo representa as infinitas possibilidades de Mobilidade e Estabilidade entre centro e periferia do corpo e suas variações expressivas intermináveis que surgem a partir de uma relação verdadeira e visceral do ser humano com os objetos que o rodeiam. Como já dito, esse tipo de ligação tridimensional, a mais simples existente no universo e, por isso, a gênese de todas as outras formas, traz em si a chave para a compreensão de como o corpo humano se relaciona com o máximo de mobilização ou estabilização do corpo em relação as coisas à sua volta, manifesta em seus desejos e consequentemente em seus movimentos.

Em 2013, no final de meus estudos labanianos no LIMS, fui ao Museu de História Natural (*Natural History Museum*) de Nova Iorque e descobri que as ligações moleculares tetraédricas, e poliédricas em geral, estão presentes em inúmeros minerais e rochas. Isso foi o ímpeto primeiro de todo o processo criativo que gerou a obra *Mundano*. Pois, a partir dali pude perceber que o Tetraéreo simbolizava para mim bem mais do que um aparelho aéreo. Ele era de fato o símbolo das formas que precedem a vida e os movimentos macro na Terra e, consequentemente, tudo o que existia bem antes do ser humano.

No entanto, vale repetir que essas formas foram cruelmente manipuladas e mobilizadas e, hoje, enrijecem demasiado nossos próprios movimentos. Para que tal afirmação fique mais clara, por exemplo, pode-se citar o concreto. Ele é feito de minerais manipulados pelo ser humano para, em princípio, facilitar nossa locomoção (mobilização), nosso repouso (estabilização) e nossa organização urbana. Mas os minerais também possuem movimentos próprios, microscópicos e estão continuamente interagindo com seu ambiente, sofrendo processos erosivos, de intemperismo, e se transformando, de tempos em tempos, em outras formas, podendo virar areia, argila ou mesmo outros minerais. Entretanto, a intervenção manipuladora do movimento humano, que transforma o mineral em concreto, faz com que este último perca ou modifique muitas de suas características de movimento. Ao mesmo tempo em que perde seu potencial de mobilização próprio, nesse caso, também estagna o movimento do ser humano, uma vez que impossibilita todas as matérias orgânicas, alimentos, dejetos humanos e outros, de retornarem ao solo. Estes são jogados nos oceanos muitas vezes sem tratamento, o que hoje se caracteriza por ser um dos maiores problemas ambientais. Ou seja, o que o ser humano criou para facilitar sua vida em sociedade acabou por dificultar a perpetuação de sua vida no planeta. O que é de extrema contradição dentro da análise entre Mobilidade/Estabilidade. Pois, se por um lado o ser humano buscou criar o concreto para seu movimento macro, como para poder se deslocar com mais facilidade (especificamente, para utilização das rodas em geral), por outro, ele impossibilitou seu movimento micro, de recriação de si junto ao solo e seus minerais.

Na obra *Mundano*, quando a personagem se depara com o Tetraéreo em sua configuração piramidal e terrestre, ela começa a manipulá-lo de acordo com seus desejos, exatamente como o ser humano sempre fez ao longo da história. Porém, como crítica a essa relação, a obra pressupõe um corpo em desequilíbrio – como de fato vejo o ser humano no mundo atual –, ou seja, uma personagem que não se sustenta e, em busca desse equilíbrio estável, acaba por ser levada por uma outra configuração possível desse mesmo objeto, mais móvel e, sem perceber, vai se deixando levar pelos novos movimentos que juntos passam a criar. Em seu momento clímax, o aéreo já não está conectado ao chão, mas ao seu ponto aéreo, em sua configuração mais móvel, pendurada por dois pontos extremos de uma de suas barras como um aparelho de acrobacia aérea, e este é o momento em que o Terceiro Movimento fica de fato marcado como um movimento por entre corpo, espaço e aparelho aéreo. Esse momento retrata, para mim, o ideal de outro mundo possível, onde os seres humanos podem estar visceral e

verdadeiramente conectados às coisas e ao mundo ao seu entorno, onde tudo Estabiliza e Mobiliza partes de um só movimento, o do universo.

A personagem e o aparelho Tetraéreo se movem e são movidos através do Espaço e estão abertos ao que pode emergir desse encontro. Como que retratando o que ocorre com todos nós, seres humanos, ela não se conforma e o retira dessa configuração, tentando recuar para seu corpo anterior, finito, previsível e aparentemente estável. Contudo, já não pode voltar a ser o que era. Mesmo retomando sua configuração bípede, representada também pelo tecido vermelho e pelos saltos altos, e colocando o Tetraéreo o mais estável possível, ela deixa o Tetraéreo e sai de cena, terminando o espetáculo. O final, que ainda está realmente incerto e em processo de recriação, é a afirmação de que essas configurações, no caso, tetraédricas – mas que representam todas as ligações microscópicas da natureza aparentemente sem vida – não somente estão no universo bem antes de nós, mas possuem de fato sua própria sabedoria em movimento. Não impõem, não segregam Mobilidade e Estabilidade, elas são móveis e estáveis ao mesmo tempo, pois se movem de acordo com seus encontros, com seus contextos entre espaço e tempo. Por isso, o nome *Mundano*; pois o ser humano só pertence a este mundo, a este planeta, mas os minerais não. Eles estão por toda a parte, em todo o universo, e só se manifestam de maneira impositiva quando muitas equalizações de movimento operam juntamente, como no caso de um terremoto ou outros grandes movimentos que não operam por conta própria, mas são sempre encontros de configurações e denominadores entre muitos outros fatores, entre sol, tempo, espaço etc. Todos maiores do que eles próprios. Portanto, os minerais escutam, o ser humano, não.

Daí a importância do que Michel Bernard (2001) aponta ao apresentar o termo “corporeidade” como suscetível de captar um significado aberto aos entrelaçamentos múltiplos das sensações heterogêneas que atravessam o corpo. A concepção rizomática de um corpo fenomenológico, subjacente a seus processos cognitivos, aberto aos encontros, é de extrema importância para este trabalho. Como um espectro sensorial, “longe de ser a emanção de um corpo-sujeito homogêneo e idêntico”<sup>104</sup>, o termo possibilita sobretudo uma absorção de sua materialidade como “sensível, instável e aleatória”<sup>105</sup>. Segundo a obra, essa perspectiva apresenta o entrelaçamento que faz emergir possibilidades de escuta das coisas que nos rodeiam, ou seja, de

---

<sup>104</sup> BERNARD, 2001.

<sup>105</sup> Idem.

uma outra relação com o mundo a nossa volta e, portanto, de uma outra realidade, que considera os objetos e as coisas aparentemente imóveis como também operantes e em movimento, influenciando e sendo influenciadas pela imparável instabilidade aleatória que é o corpo humano.

A partir da perspectiva do movimento aéreo, portanto, o corpo humano pode experimentar uma série de experiências transformadoras, não somente sob um aspecto individual como também coletivo. Primeiramente, por trabalhar visceralmente com outro corpo – o aparelho aéreo –, o movimento aéreo já traz em si uma abertura de possibilidades de desdobramentos. Ainda, por subverter a relação entre Mobilidade e Estabilidade através das partes inferior e superior encontradas no Corpo Terrestre, o movimento aéreo revê os Padrões Conectivos já estabelecidos e traçados, reorganizando caminhos internos que são considerados primordiais. Fora isso, nessa reorganização do Corpo Aéreo voltada para as adaptações de um movimento que acontece numa hipermudança de Nível Espacial, considerado aqui como Supranível, pode-se experimentar uma vivência junto ao Espaço também visceral, pela qual as referências Kinesféricas entre Corpo e Espaço extravazam, transbordam-se numa relação Dinamosférica de interdependência do Corpo junto a um estado de relação intensa com um Espaço muito fora do centro daquele corpo, formando um Corpo Aéreo que, quanto mais aberto aos prolongamentos dos acontecimento e memórias desse Espaço, mais equilibrado estará.

Portanto, o movimento aéreo não fala somente de uma transformação da abertura e de uma outra escuta entre o Espaço e o Corpo, mas também propõe outra relação do corpo com as coisas à sua volta. Corpo-Espaço-Aparelho aéreo se tridimensionalizam numa relação de (trans)formação contínua, criando um Terceiro Movimento que se dilata Dinamosféricamente e se prolonga para além dos espaços pessoais, delimitados pelas terminações da periferia dos corpos. O movimento aéreo propõe por si só uma reconfiguração espacial que transgride a progressão de uma memória histórica e genética entre Níveis Baixo, Médio e Alto, invertendo a lógica entre cabeças para o céu e pés para o chão. Por isso, também desvincula a noção ocidental que conecta, de um lado, a racionalidade e a mente ao imaginário espiritualizado e evoluído e, do outro, os pés e os órgãos reprodutores à irracionalidade, ao terreno, carnal e primitivo. Sendo assim, as relações experimentadas a partir de uma escuta que se dá em um nível micro e muito interno antecedem e se projetam em um alcance muito Externo, sob um nível macro que sai de

uma experiência pessoal e passa a falar de uma demanda social por outra relação entre Corpo e Espaço.

*Mundano*, por sua vez, busca fazer uma provocação de todas essas questões de proporções macro a partir de um ponto de vista micro, sob um tom de personalidade dentro das distintas abordagens que a relação entre Mobilidade e Estabilidade possuem para meu corpo e minha vida. A obra, ao mesmo tempo em que apresenta essa dependência entre relações conectivas do corpo humano (micro) e funcionamento da sociedade (macro), também demonstra como todos os encontros possuem um ímpeto transformador. Existem momentos transcendentais, nos quais todos os movimentos, animados ou inanimados, se encaixam perfeitamente. Contudo, como também paradoxal, a própria transcendência conta com sua finitude e imanência para se tornar possível, reafirmando a lógica mundana da própria existência humana.

### **3.1.1 Relação entre corpo-objeto e obra-processo no contexto de produção da arte contemporânea**

Afim de compreender o processo pelo qual minha produção artística e, particularmente a obra *Mundano*, vem passando nos últimos anos, faz-se necessária uma análise através das formas de produção da arte contemporânea, seus contextos e relações distintas por entre os processos de criação, e venda, como objeto/obra de arte. Como já dito na primeira parte da Introdução desta dissertação, a arte e a vida social caminham juntas, mesmo que possam ser analisadas separadamente. Agora que as questões internas ao trabalho foram analisadas, cabe relacioná-las com os momentos em que foram produzidas dentro de cada contexto específico e num contexto mais geral.

Desse modo, pode-se dizer, sob um aspecto macro desse contexto de produção e comercialização, que para o mercado da arte o valor da obra será mais alto quanto maior for sua capacidade de se fixar, de se materializar, o que pode claramente ser relacionado ao tema Estabilidade. A partir desse poder de se materializar, a obra desvincula-se de seu tempo e contexto e cria um espaço próprio, o espaço de arte. Poder-se-ia, assim, dizer que o espaço de venda da arte a separaria das vidas sociais das pessoas que sob certo aspecto, como apontado por Howard Becker (1982), também a criaram. Em contrapartida, por ser um espaço, e como

formador de identidade, não deixa de estabelecer uma vida social própria, que não necessariamente está envolvida no complexo social que fez com que a obra/objeto fosse criada. Por meio do espaço de arte, o objeto, por sua vez, pode finalmente desvincular-se de seu meio, ganhando também uma espécie de vida própria. A arte, dessa forma, desvincula-se de seu meio para vincular-se ao indivíduo criador/artista, e para, assim, poder ser tratada como o arquétipo da genialidade, que se contrapõe aos meros indivíduos comuns, da sociedade. A obra de arte, a partir de seu gênio criador, se distancia da sociedade comum para ganhar relativa autonomia mercadológica. Como nos traz Lucy Lippard na citação abaixo, essa aparente vinculação do gênio criador à sua obra será o que proverá ainda mais poder ao objeto de arte.

No mundo da arte, um artista poderoso é aquele cujo nome pode ser utilizado. Nome, não arte [...]. Ou talvez seja mais adequado dizer que o poder do artista é separado do poder do objeto. Uma vez que os objetos de arte possuem literalmente poderes-mágicos, poderes políticos e o artista partilha disso, porque ele(a) foi necessitado(a) pela comunidade. Quem precisa de artistas hoje? Quem decidiu que o objeto de arte deveria ter uma função tão limitada? (LIPPARD, 1984, p. 4, tradução minha)<sup>106</sup>.

O objeto artístico, já analisado e deflagrado como o grande representante dos últimos 200 anos de herança histórica calcada sob a noção de indivíduo, delinea-se como o real traçado expressivo de um sistema de fazer e pensar arte que nasce com o advento do capitalismo moderno.

Segundo o autor Richard Sennet (2003), no capítulo *Corpos em Movimento: A Revolução de Harvey* de seu livro *Carne e Pedra*, William Harvey teria trazido, junto à sua teoria sobre circulação do sangue, o ideário da modernidade: a locomoção. “O movimento autônomo diminui a experiência sensorial, despertada por lugares ou pessoas que neles se encontrem. Qualquer forte conexão visceral com o meio ameaça tolher o indivíduo” (SENNET, 2003, p. 214). Para Sennet, em meados do século XVII, a obra de Harvey já delineava os principais paradigmas sobre o corpo e saúde pública que guiaram o surgimento dos grandes centros urbanos norteados pelos princípios Iluministas do século XVIII. A liberdade do trânsito dos indivíduos

---

<sup>106</sup> Do original: “In art world, a powerful artist is one whose name can be used. Name, not art.(...) Or perhaps it’s more accurate to say the power of the artist is sepparetad from the power of the object. Once art objects has literal power-magical, political power-and the artist shared in this because s/he was needed by the community. Who need artists today? Who decided the art object was to have such a limited function?”.

poderia criar uma cidade com artérias e veias em fluxo contínuo pelas quais os corpos manteriam seu plasma sanguíneo saudável. A força da liberdade de circulação e locomoção dos corpos individuais criou o que o autor denominou de ética da indiferença. Quanto mais movimento de locomoção do corpo e menos vínculo deste com os espaços da cidade, melhor.

Sobretudo, não é à toa que tais ideários surgem e fazem emergir uma lógica da produção artística que ressalva essa chamada “ética da indiferença”. O que a vida social cria e suas manifestações expressivas podem, portanto, ser indiferentes às obras de arte, perfeitamente acabadas e materializadas em forma de objeto artístico, identificadas sob uma assinatura, também individual, que a desvincula de seu contexto.

A lógica da produção de um material final, um objeto de arte suscetível de apreciação, criada por um indivíduo, autônomo e livre, é ainda respaldada pelo que nos recorda André Lepecki (2005) sobre o surgimento do “sujeito monadário”. O autor elucida esse conceito criado por Francis Baker a partir de percepções sobre a peça Hamlet, de Shakespeare, na qual os conflitos do sujeito moderno são abordados de forma clara: “[...] um sujeito centrado ao redor de um indivíduo, contido nos limites do corpo tomado como propriedade privada, portador de uma biografia, recipiente de segredos pessoais e fantasmas únicos, autônomo diante do Estado” (LEPECKI, 2005, p. 19). O corpo dado como finito e acabado, com limites e contornos claros no tempo e espaço, foi o que permitiu que as artes performáticas se voltassem para uma obra final, também acabada e separada de seu contexto de criação. Na cena, o palco italiano se consagrava como o exemplo de uma relação apática com o “espaço envolvente (cênico e social)” (LEPECKI, 2005, p. 1). Os sujeitos, isomórficos e monadários, poderiam mover-se livre e independentemente das particularidades espaço-temporais. O desenho urbano moderno apresentava contornos e vias da cidade promovidos pela hiper mobilidade, com espaços perfeitamente delimitados, assim como os corpos que ali circulavam, passivos perante tal herança histórico-institucional. A hiper mobilidade urbana, portanto, era viabilizada por uma aparente estabilidade da arquitetura dos corpos e dos espaços da cidade.

Em meio a hiper mobilidade crescente do mundo moderno, como muitos autores já puderam apresentar, os movimentos artísticos da década de 1960 tentaram recapturar as multiplicidades e heterogeneidades num fazer artístico voltado para o que Lepecki chamou de mobilização engajada (LEPECKI, 2003). Muito embora o autor tenha usado esse termo para a

dança, acredita-se que tais movimentos tenham tido alguns parâmetros em comum que, nesse momento histórico, circundavam uma ideia de “ação-no-mundo”, de fazer e agir arte que trazia para o corpo as infinitudes e as efemeridades de um sujeito que está em permanente troca com o mundo que o cerca. Tais movimentos artísticos encontraram, por assim dizer, maneiras de condensar suas obras no próprio movimento, questionando os modelos do sistema artístico e pautando outras possibilidades de objetos não materializados sob um resultado final/objeto, mas sim desmaterializados no próprio acontecimento artístico. A então denominada arte conceitual trouxe novos paradigmas do objeto de arte que, sob certo aspecto, tentou reencontrar e/ou devolver o movimento/mobilidade à obra artística, e devolver aos indivíduos as multiplicidades de espaços de produção de arte na cidade. Os *happenings*, a *arte ambiental*, as *artes colaborativas* e outras formas de se fazer arte passam, assim, a reestabelecer parâmetros de incorporação do movimento e, como consequência, do corpo, para seus objetos “finais” de arte.

Como bem lembrado pelo professor Luiz Sérgio de Oliveira (2015), Lucy Lippard (1994) também aponta para uma contradição estabelecida sob os parâmetros mercadológicos, onde a arte ainda encontraria nas galerias de renome suas reais possibilidades de venda – já que dificilmente uma foto de uma situação efêmera poderia de fato obter um valor alto no mercado. Nos anos 1980, “o sistema de arte, impulsionado pela avidez do mercado, trazia de volta seu objeto artístico mais precioso como resposta à produção de arte conceitual desmaterializada” (OLIVEIRA, 2015, p. 4). O *boom* dos museus de arte aparece nesse contexto como estratégia de fortalecimento e de reação do próprio sistema de arte e reitera o seu comprometimento com uma história centrada no objeto artístico. Este último, como apresentado no texto de Oliveira, seria não mais que um testemunho residual do processo de arte, uma memória, um vestígio que acompanha a instauração da arte, mas que não a contém.

### **3.1.2 Perspectiva Dançante do objeto-obra**

A questão do objeto artístico, sendo extremamente complexa, demanda um pequeno recorte para análise junto ao que seria o pensar movimento mesmo numa obra aparentemente estabilizada como forma final e produto de arte, tipicamente encontrada em espaços de arte como galerias e museus. Toda reflexão sobre objeto de arte gerada a partir do ponto de vista do movimento pode ser mais facilmente pensada para obras artísticas que envolvem as artes

performáticas e do corpo. Porém, com o intuito de questionar se esses processos estão de fato totalmente desvinculados da produção das artes da performance como se imagina, trago uma experiência na qual essas mesmas relações entre Mobilidade e Estabilidade podem ser pensadas em outros contextos de arte, realizados sob a perspectiva de obras/objetos, sem movimento aparente.

Trata-se da grande experiência que tive ao visitar alguns museus da cidade de Nova Iorque junto à Professora Anna Leon Bela, que trabalha sob alguns parâmetros não somente do próprio Laban, mas principalmente da Professora Ellen Goldman, que vem desenvolvendo um profundo estudo sobre as múltiplas formas expressivas artísticas, seus alargamentos espaciais, e a compreensão de suas possíveis relações na comunicação do dia a dia. Ellen aponta para as intercessões entre as formas das mudanças dos padrões de movimentos dos corpos, entre partes do corpo que mobilizam, ocasionando o movimento visível (macro) e partes que estabilizam a mobilização desejada (micromovimentos sutis, nem sempre observados facilmente). Ellen observa que existem três padrões de mudanças do corpo na comunicação: as mudanças Gestuais, quando partes mais periféricas do corpo, como os membros por exemplo, se movem, contrastando com grandes partes que estabilizam o corpo; as mudanças Posturais, que seriam quando o corpo assume poses e formas que caracterizam uma mudança de atitude mais global; e as mudanças que incluem ambas formas anteriores, que denominou de Movimento Integrado, quando uma fluência de movimento se espalha igualmente pelo corpo todo, num engajamento contínuo entre centro e periferias, fundindo mudanças Gestuais e Posturais numa qualidade dinâmica e ao mesmo tempo consistente (GOLDMAN, 2004, p. 1-31). Será, sobretudo, a partir da ideia de arte como propulsora do Movimento Integrado, com o corpo engajado totalmente em seu contexto e experiência sensorial, que ela aborda a arte como encorajadora das grandes mudanças de percepção e de padrões de movimento.

Participação é a chave. Você pode até olhar para uma tela vazia e ver os filmes da sua própria mente. Mas essa não é uma atividade passiva, você precisa participar. Você tem que se colocar no trabalho fisicamente. O corpo e a mente

necessitam estar dispostos a jogar o jogo, entrar, sentir, se relacionar (GOLDMAN, 2004, p. 163, tradução minha)<sup>107</sup>.

Durante as atividades de observação, a todos os momentos o observador é encorajado a se colocar em relação direta com o objeto de arte e com o espaço que o cerca, guiado por perguntas como: o que seria o tema mais consistente dessa obra? O que é repetido? O todo se organiza em torno de quais formas? Quais sentimentos se tornam mais consistentes em mim a partir dessa obra?

Essa abordagem integrativa à obra ainda é somada à conscientização do movimento que ocorre entre espaço-objeto/obra-público, levando o público a (1) ser modificado a partir de seus movimentos, aproximando-se e distanciando-se da obra observada assim como das pessoas à sua volta; locomovendo-se da direita para a esquerda e vice-versa, ou de cima para baixo e vice-versa, entrando e saindo da obra, parando a qualquer momento desejado; (2) a reparar suas respostas corporais a cada uma dessas experiências; (3) a perceber as relações entre partes e o todo da obra e do espaço da exposição em que o corpo se situa; e a perceber onde nessas trajetórias o corpo se sente mais à vontade ou incomodado, encorajando o observador a buscar seus sentimentos com relação às mudanças de perspectiva percebidas<sup>108</sup>.

A abordagem das obras a partir da percepção do que foi denominado no subcapítulo 2.2 desta dissertação como Terceiro Movimento entre corpo e objeto atravessa o olhar observador e faz “emergir” seus conceitos através do Espaço. Inclusive, Goldman comenta que ao se comunicar entre si e ao se mover enquanto observador, o público pode desfrutar da obra em seus próprios movimentos, em suas ações e comunicações, tornando o espaço da exposição mais vivo (GOLDMAN, 2004, p. 166).

Retomando a relação entre Mobilidade e Estabilidade e perspectivas macro e micro do movimento, pode ser subentendido novamente o quanto a obra como objeto final da arte está

---

<sup>107</sup> Do original: “*Participation is the key. You could even look at a blank canvas, and see the movies of your own mind. But this is not a passive activity, you must participate. You must bring yourself to the work physically. The body and mind must be willing to play the game, to enter, to feel, to relate*”.

<sup>108</sup> No capítulo *The Art of Life* (GOLDMAN, 2004, p. 147-172), a autora exemplifica diversas formas de realizar o que chamou de *Moving into a Painting* a partir de análises de diversas obras de Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, assim como também exemplifica essa abordagem integrativa de movimento para a análise de outras formas de arte, como na música, no teatro, na contação de histórias e nas chamadas artes primitivas.

diretamente relacionada à noção de estabilização do movimento do próprio processo criativo da obra de arte. A obra, portanto, pode ser vista como uma perspectiva macro sob a contextualização daquela microprodução no mercado de trabalho e de arte.

É claro que, mesmo sabendo que o objeto pode sofrer transformações consideráveis em escala microscópicas, isso obviamente não supõe que uma obra visual, como por exemplo uma pintura ou escultura, vai se alterar macroscopicamente a partir de seu público. Ainda assim, por que não acreditar nos movimentos do objeto-corpo-obra que não passam apenas pelas artes da cena? Será que as obras supostamente “acabadas” em forma de objeto também não sobrepujam esse final tão esperado pelo mercado do consumo? Será que o objeto artístico em si não seria apenas a condensação de um padrão de movimento que segue se proliferando no espaço, mas agora diante de movimentos não tão perceptíveis macroscopicamente? Como compreender esse lugar do objeto de arte?

Talvez essa compreensão sobre a arte residir em seu processo seja cabível para os parâmetros trazidos acima, no sentido de invocar uma perspectiva da própria análise do movimento da criação, produção e acontecimento da arte, esse movimento exato da criação, o “sopro da criação”, como trazido no texto Luiz Sérgio de Oliveira (2015), *O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico*. Quando no mesmo texto o autor fala sobre a imaterialidade do objeto e do conceito de não objeto de Ferreira Gullar, a importância do olhar do observador e as microtransformações que podem ser geradas a partir desse olhar com relação a esse objeto-corpo-obra fica consideravelmente mais clara. Pois, como muito bem levantado, será o próprio gesto humano aquele que conferirá novamente o movimento à obra, mesmo que estabilizada em potência, num objeto aparentemente parado (OLIVEIRA, 2015, p. 7-8).

Retomando as ligações possíveis entre o objeto-corpo-obra de arte e a física quântica, pode-se resumidamente abordar alguns princípios básicos que se complementam dentro da perspectiva micro e macro de movimento adotada até agora neste texto e sobre a influência do observador/público para a obra. No início do século XX, Niels Bohr constatou como as entidades microscópicas possuem um comportamento totalmente diverso dos corpos macroscópicos. Ao considerar a noção da mudança do estado do objeto a partir do momento em que ele foi observado, criou a característica fundamental da Teoria Quântica denominada redução de estado. Apontada primeiramente por Werner Heisenberg (1927) e desenvolvida por John von Neuman

(1932), essa redução corresponderia a uma transição descontínua da realidade, chamada de colapso. Heisenberg será quem constata que o tal colapso seria ocasionado pelo observador<sup>109</sup>. Ou seja, já existe um respaldo teórico-científico sobre as mudanças e transformações das coisas e dos objetos em função dos observadores e/ou participantes de um determinado espaço/lugar. De certa forma, talvez seja necessário apenas um pouco menos de especificidade/especialização nas teorias já existentes, para que elas possam de fato ser aplicadas para uma outra forma de conhecimento, como a arte, por exemplo.

### 3.1.3 Resignificando Espaços

Com objetivo de contextualizar as possíveis produções e compartilhamentos de *Mundano*, primeiramente, faz-se importante considerar a afirmação do Professor Luiz Sergio de Oliveira, na qual constata que “a arte não cabe nas instituições de arte” (OLIVEIRA, 2015, p. 1). Afirmação complexa, desvelada por ele mesmo ao longo do texto, retoma o questionamento sobre as funções exercidas entre objeto, processo artístico e insere o contexto da instituição de arte na sociedade pós-moderna. Esse tema pode ser ampliado se abordado a partir de possíveis conexões trazidas pelo texto “*Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público*”, da Professora Ligia Dabul (2008), a respeito das redefinições sobre as categorizações relativas aos museus, considerando outros parâmetros para o que seriam os espaços expositivos de arte e suas atividades. Nesse texto, ela aponta para diversos autores que constatariam uma certa ampliação das atividades dos museus, sendo que agora “[...] organizam espaços para atividades de outro tipo, não voltadas diretamente para a exposição de seus acervos ou de objetos, mas para aquelas como cinema, música, teatro, dança, leitura e pesquisa” (DABUL, 2008, p. 2).

Concomitantemente a essa transformação dos espaços de arte “reconhecidos” como tais, existe uma disseminação de centros culturais a partir da década de 1970, que vão não somente se caracterizar pelo hibridismo em suas atividades, como também por um caráter mais heterogêneo em seu público. Os centros culturais, além de se caracterizarem por oferecer diversas atividades artísticas, também possuem geralmente uma localização mais central em suas cidades e tendem a oferecer entradas francas – e, ainda no texto, inclui-se a questão arquitetônica desses novos

---

<sup>109</sup> Para mais, ver PESSOA, 2001.

espaços, que por possuírem valor histórico ou monumental, tendem a somar visitas por motivos ainda mais diversos (DABUL, 2008, p. 3).

Tudo isso vai gerar não somente uma heterogeneização do público frequentador desses espaços de arte, como também mudança nas formas com que suas visitas são feitas, gerando opiniões divergentes e até mesmo polêmicas sobre o assunto.

Uma dessas questões diz respeito à capacidade efetiva, e daí a própria legitimidade, de indivíduos oriundos das classes populares participarem de situações como as exposições de objetos de arte e, ainda mais, dessas exposições serem concebidas e produzidas em função de sua participação nelas. Parte considerável dos estudos sobre a recepção está de fato marcada pela discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade das classes populares terem direito ao acesso de “receberem” conteúdos e mensagens veiculadas em exposições de arte (DABUL, 2008, p. 4)

Em suas análises de campo, a autora dá diversos exemplos de como as visitas às exposições de artes plásticas oferecidas nesses novos contextos sociais propiciam também referenciais espaço-temporais singulares, se comparadas a outras exposições de produtos artísticos. O público pode, dessa forma, permanecer o tempo que quiser em contato com a obra e em diversos espaços da exposição, deslocando-se de uma obra para a outra rápida ou lentamente, por exemplo. Somadas a essa autonomia em relação à ocupação do espaço e à manipulação de tempo de permanência nas exposições, constata-se que o ato de estar em exposições quase nunca é uma prática individual e que o público quase sempre se estabelece a partir de relações sociais anteriores à exposição. O fato, então, das exposições de arte serem reconhecidas como situações sociais, onde a observação das obras não acontece de maneira isolada às ações coletivas, “dá ocasião a muitas interações e práticas sociais nem sempre computadas nas análises acerca do significado da presença do público nessas exposições” (DABUL, 2008, p. 6). Conversar, namorar, brincar, e práticas de convivência em geral, despertam um processo de produção de significado que dá e cria mais espaço para a emergência de Movimentos Integrados por entre corpo/público-objeto/obra. A dança entre o público e os objetos expostos pode ser mais evidenciada pela própria vivência coletiva do espaço e das interações sociais, que transpassam os corpos e se manifestam em múltiplos Terceiros Movimentos.

De certa forma, mesmo sendo práticas reconhecidas como “não artísticas”, ao serem analisadas sob o aspecto das ações e movimentos dos corpos, tornam-se tão essenciais para o processo de criação da obra-objeto como aqueles outros momentos tidos como pertencentes ao seu momento-sopro criador. Isso se dá justamente por não tratarem mais de uma obra específica, mas de todos os movimentos-obra ali performatizados entre o espaço-objetos-corpos. Esses Terceiros Movimentos acabam por criar uma coreografia das formas e inter-relações que, construídas junto aos movimentos despertados pelos objetos, se projetam para o espaço em comum, de convivência, e geram outros movimentos que remodelam o espaço novamente e, que de certo modo, remodelam também o(s) objeto(s)/obras(s), proporcionando uma experiência estética coletiva.

Eu vi as pessoas envolverem seus corpos ao se comunicarem enquanto observavam o trabalho. Assim como um diálogo foi estabelecido entre cada obra, moderna e tribal, um diálogo se refletiu na discussão dos espectadores. Conforme as pessoas caminhavam, elas se moviam! [...] As pessoas expressavam suas reações mutuamente, desfrutando as significações através de seus próprios movimentos (GOLDMAN, 2004, p. 166, tradução minha)<sup>110</sup>.

Essa percepção de que o espaço das exposições das obras não se limita a experiências meramente contemplativas, e que são produtoras de processos sociais mais complexos, chama atenção para outro tema dessa mesma Perspectiva Dançante, que diz respeito à incorporação da ação e do movimento aos processos artísticos em geral, trazendo para a arte uma particular força crítica.

Como apresentado por André Lepecki (2012) em *Coreopolítica, Coreopolícia*, a dança pode ser entendida como teoria social da ação e como teoria social em ação a partir dessa capacidade imanente de, por meio de uma lógica sobre o próprio movimento dos corpos, teorizar o contexto social de onde emerge. Considerada pelo autor como “epistemologia ativa da política em contexto” (LEPECKI, 2012), ela revela o que ele chama de linhas de forças, mas que para Laban são Tensões Espaciais que perpassam padrões que se alternam entre

---

<sup>110</sup> Do original: “*I watched people involve their bodies in their communication while looking at the work. Just as a dialogue was established between each modern Works and each tribal one, a dialogue was reflected in the discussion of the viewers. As people talked, they moved! [...] Peolple expressed their reactions to each other, relishing the meaning throught their own movements*”.

Mobilidade/Estabilidade, passividade/ativação e que deflagram seus próprios contextos. Ao se pensar os movimentos do espaço da exposição de arte como uma coreografia, essas distintas configurações de corpos e expressões manifestas no espaço acionam uma pluralidade relacional. A Perspectiva Dançante dos processos artísticos desvela e reestabelece os domínios múltiplos e “entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre a beira do sumiço e sempre criando um por-vir” (LEPECKI, 2012, p. 46).

Cabe aqui retomar algumas reflexões sobre a mobilidade urbana e indivíduo autônomo, apontadas anteriormente, agora sob o prisma de uma coreopolítica urbana, como trazida por Lepecki. Ele aponta para uma função de coreopoliciamento da polícia como principal limitadora desses fluxos de mobilidade determinados pelo urbano. Ela coreografa, contém e determina os lugares por onde outras Perspectivas Dançantes (de qualquer natureza cultural e social) possam se contrapor aos fluxos urbanos previamente delimitados, estabilizando e coreografando a própria ideia de política. Ela desmobiliza as ações políticas dispersando manifestantes, assim como implementa movimentos que sucumbem à hipermobilidade cega das cidades. Nesse sentido, Lepecki aponta para o corpo parado, ou um “ato parado”, como um possível escape a partir de um movimento de contestação que recusa o imperativo de circulação como potência para o dissenso. “É que agrupamentos deslocam e ocupam o espaço de circulação. E assim ocupam o tempo também. E quem ocupa o tempo marca, determina e orienta o ritmo de cada espaço. Ou seja, faz coreopolítica” (LEPECKI, 2012, p. 58).

Essa nova opção coreográfica de movimento que indica o autor aponta para uma coreografia do urbano que “reescreve o chão”, criando uma “nova ética de lugar” (LEPECKI, 2012, p. 49). Lugar esse que possibilita o encontro da singularidade histórica sob a perspectiva da dança que incorpora a presença do chão e inclui identidades outras. O “corpo parado”, como símbolo de reterritorialização do urbano, questiona o movimento que não cria vínculos e se entrelaça tridimensionalmente ao seu contexto e identidade, (trans)formando não somente os objetos-obra, mas os corpos e os espaços que os rodeiam.

É apresentada aqui, portanto, outra perspectiva sobre as relações de poder entre Mobilidade e Estabilidade que não necessariamente estariam vinculadas ao símbolo de estabilidade conferido ao objeto/obra de arte. As relações entre o corpo estável e o corpo móvel, entre movimento micro e macroscópico, possuem inúmeros entrecruzamentos que são

perfeitamente reconhecidos em outras esferas e fazeres humanos. Por isso, essa Perspectiva Dançante não se aplica somente aos processos artísticos, mas, sobretudo, a todas as mobilidades que escapem à cinética do capital, a partir do entrelaçamento profundo entre corpo, movimento e lugar.

#### **3.1.4 A criatividade do fazer coletivo**

Ao tratar das diferenças entre espaço e lugar que Milton Santos (2002) aponta no livro *A Natureza do Espaço*, compreende-se mais claramente como a anteriormente citada ética da indiferença pôde ser legitimada pela cinética desenfreada do urbano. Pois, ao não se vincular, o corpo perde seu chão. O lugar, construído a partir dos vínculos e das identidades, por sua vez, existe junto a um tempo e um contexto. Sem seu chão, o corpo da hipermobilidade se desvincula de seus afetos e segue pelos espaços urbanos, mas não reconhece seus lugares como próprios de suas memórias e identidades.

Vale aqui retomar o tema sobre os espaços e as instituições de arte e as questões relativas à popularização e transformação deles. Para isso, agora, as mesmas análises sobre Mobilidade e Estabilidade serão feitas levando em consideração o estudo de Tim Ingold e Elizabeth Hallam (2007) abordado no texto *Creativity and Cultural Improvisation*.

Para esses autores, a inovação e a improvisação não excluem um ao outro na medida em que a criatividade não necessariamente produz novidade e, assim, não existe em oposição à manutenção ou tradição de um contexto ou realidade (artística, social, cultural, política etc.). Tanto o primeiro (inovação) quanto o segundo (improvisação) possuem um caráter criativo, porém enquanto a criatividade relativa à inovação existe em termos do resultado de algo (ligada a um produto final que traz a inovação em si), a criatividade relativa ao improviso diz respeito ao próprio movimento que o compõe em seu vir a ser (ligada ao processo). Esse pequeno esclarecimento conceitual indica como a criatividade usada em seu aspecto inovador reforça ainda mais a excepcionalidade de um indivíduo, ou de uma inovação dinâmica do presente contra uma tradição do passado, mantida de forma estável por um coletivo (INGOLD; HALLAM, 2007, p. 2). Ora, mas não seria a própria tradição capaz de se recriar criativamente, em sua própria manutenção no tempo e no espaço?

Como muito bem exemplificado no texto, na construção de um prédio um arquiteto é celebrado pela sua criatividade ao desenhá-lo. Contudo, uma vez erguido o prédio, estará localizado em um ambiente específico que demandará diversas adaptações de inúmeros profissionais, tão criativos quanto o arquiteto, de forma a manter o prédio erguido ao longo do tempo. Nenhum prédio se mantém totalmente imutável, mas, ao contrário, tem que ser continuamente modificado para que se sustente e se mantenha naquele formato desenhado pelo arquiteto. A inovação desse exemplo do prédio ocorre, finalmente, no próprio processo diário de manutenção na ação (INGOLD; HALLAM, 2007, p. 3-4). O mesmo pode ser pensado para que se compreenda os processos de adaptação observado nos espaços de arte. Pois, ao mesmo tempo em que as instituições de arte tiveram que se modificar e adaptar suas atividades como forma de manutenção em seu contexto, a cultura popular também acabou se adaptando, incorporando práticas e redimensionando os limites do que pode ser considerado como popular. Ou seja, mais uma vez a Perspectiva Dançante vai tomar para si o valor do improvisado em seu aspecto de (co)Modelação, pois não somente as instituições ganharam um tom mais popular em suas atividades artísticas, como a população e as atividades tomaram para si práticas que não eram concebidas em seus coletivos.

Tal adaptação é uma via de mão dupla e não exclui nenhuma das partes. Uma modifica a outra, de forma contínua, num movimento novo que é mais que a soma de cada uma. Portanto, pode-se pensar que a tradição também possui sua inventividade no próprio processo de se manter ao longo do tempo. A cultura popular improvisa seu movimento em relação aos distintos contextos que encontra, mas, no entanto, muitas vezes não é considerada em seu potencial criativo, nem tampouco considerada inovadora.

De fato, a inovação respalda a técnica como sendo seu grande pilar de sustentação. Como nos recorda Guilherme Veiga (2008) no livro *Ritual, Risco e Arte Circense*, a técnica simboliza a passagem do fazer extraordinário ao ordinário, a partir da repetição. Ao se retirar o tempo de repetição, necessário para se adquirir uma técnica específica, retira-se a criatividade do processo de aquisição da técnica, deslocando-a para a inovação sob o aspecto de seu resultado, de um produto, no caso, a obra de arte. O público se impressiona ao ver um resultado aparentemente extraordinário em termos técnicos justamente porque não acompanhou o fazer ordinário do artista, que expõe algo que para ele é comum, mas que os outros indivíduos que estiveram

descolados do processo artístico identificam como inovação. Mas, então, como “devolver” a criatividade e a inventividade à tradição cultural coletiva?

A técnica deslocada de seu tempo e contexto se liga ao indivíduo e a suas faculdades expressivas espetaculares ou demonstrativas, num sentido de estarem voltadas para fora, para a externalização de algo cujo processo não foi visto. Já a técnica como pertencente a seu tempo e contexto estão ligadas às práticas coletivas e suas capacidades autoexpressivas. Estas últimas estão voltadas para o próprio praticante na transformação do ordinário ao extraordinário como característicos do ritual. A performance e a Perspectiva Dançante, identificadas nas práticas artísticas colaborativas, por exemplo, estão no espaço entre a expressão e a autoexpressão, pois não somente visam sua externalização para um público como também visam o caráter transformador de seus próprios praticantes.

Nesse sentido, pode-se considerar que a busca pelo fazer artístico coletivo e a própria interdisciplinaridade das artes contemporâneas são uma resposta orgânica aos imperativos de técnicas artísticas e suas inovações exigidas pelo mercado da arte. Ao entrecruzar diferentes linguagens, quem expõe um trabalho artístico acaba por falar mais do próprio processo e dos espaços encontrados entre cada uma das linguagens do que propriamente das especificidades de uma técnica ou uma forma de se fazer ou criar arte.

Sob a Perspectiva Dançante, a técnica surge como voz de padrões instituídos e provenientes do *main stream*, respaldados pelo centro. Já as vozes instituintes contornam e desafiam as bordas e extremidades do que foi designado como um tipo de arte ou forma de fazer arte. Da mesma forma que o movimento tridimensional surge como um produtor sistêmico de movimento por entre dois corpos, as artes colaborativas e ambientais perpassam por entre o centro e a periferia. Elas são transversais, insurgentes e são imprescindíveis nesse processo de reempoderamento dos corpos/objetos de arte nos espaços urbanos.

É indispensável, sobretudo, que se considere o quanto a institucionalização de uma determinada forma de fazer algo, de uma técnica, pode respaldar uma determinada lógica. As referências do que é “bom ou ruim” como resultado de um fazer respaldado pela instituição só existe fora dos corpos que a produziram, numa abstração. Dessa forma, seguindo a Perspectiva Dançante, mesmo que a técnica seja igual em sua abstração, ao se projetar no espaço e no tempo

e ao se relacionar por entre os corpos e os objetos, ela nunca será realizada da mesma forma. Inclusive em termos de objetos, vem ao caso pensar que é a produção capitalista que faz levar a crer que determinado grupo de pincéis, por exemplo, pode ser igual. No entanto, são iguais apenas numa abstração de forma, tamanho e cor, pois, em seus contextos eles criam traçados únicos, fortemente vinculados a suas relações entre corpo e espaço. Sob este aspecto, portanto, pode-se dizer que a produção mercadológica retirou o valor e o movimento dos objetos, a criatividade e a inventividade da tradição cultural coletiva, a identidade dos lugares e, por que não dizer, “retirou a ética da estética”!<sup>111</sup>

Por isso, é importante reparar nesses processos de adaptação dos espaços e dos públicos de arte, pois eles deflagram um resgate e uma certa demanda pelos movimentos coletivos de manifestações expressivas que incluem a colaboração, o valor coletivizador, ético, e conclamam um lugar de arte que se alarga entre o(s) corpo(s), objeto(s)/obra(s) e o espaço vinculando-se, assim, a seu contexto. Localizada entre a expressão e a autoexpressão, as chamadas artes ativistas, as práticas colaborativas e muitas outras iniciativas observadas na arte contemporânea caminham nesse sentido de Movimento Integrado entre objeto(s) e processo(s). Ao desterritorializar o objeto e reterritorializar o processo, a vontade imanente da construção coletiva desvela o valor simbólico e ético do lugar da arte. Mas como, então, as pessoas e seus fazeres comuns podem tornar-se artistas sociais nos espaços institucionalizados das cidades?

Sob um aspecto mais amplo, poder-se-ia dizer que existe um corpo coletivo que se movimenta de maneira a resgatar seu vínculo junto às instituições de arte e aos espaços da cidade em geral. Os corpos parados de Lepecki (2012) autônoma e organicamente já caminham em busca desse reempoderamento da capacidade criativa que lhes foi retirada, abrindo entre-espaços e Terceiros múltiplos movimentos e reinventando não somente a arte, mas também a rua e as cidades que lhes foram impostas.

Todo ato criador é multiplicador de vontades coletivas – da liberdade de tomar e ser tomado pelo corpo, escultura e tecido social: toda relação com um sujeito – Ser – é simultaneamente a de tomar e ser tomado, o sujeito que toma é ao

---

<sup>111</sup> Tal expressão foi inspirada em anotação de comunicação feita pelo professor Luiz Guilherme Vergara, realizada no PPGCA-UFF, durante aulas da disciplina Arte Ação Ambiental em 2016, ministradas por ele juntamente com a professora Lígia Dabul.

mesmo tempo objeto tomado, é inscrito e inscreve no mesmo Ser – sujeito – que realiza a ação (VERGARA, 2013, p. 78).

É, portanto, na ação que se instaura o espaço entre a Mobilidade e a Estabilidade. É no fazer coletivo que os corpos encontram seus espaços entre a expressão e a autoexpressão. As ocupações dos espaços públicos, o caráter comunitário das artes engajadas e a própria arte ambiental seriam, assim, demandas por outros transbordamentos coletivos como práticas artísticas por entre corpo-objeto-espaço da arte? E não seria tal extravasamento em si um exemplo de prática ritual?

### **3.1.5 Processos criativos entre Mobilidade e Estabilidade na obra *Mundano***

Estes questionamentos também fizeram parte do processo criativo de *Mundano*. Como produzir algo que possa encarnar essa Perspectiva Dançante como obra/processo? Como viver de arte e ao mesmo tempo poder desafiar suas formas de produção e enquadramento se sei que estou totalmente inserida num fazer artístico com contornos tão específicos?

É certo que a demora de quase 13 meses para assumir um formato fechado para estrear a obra é um indicativo de como de fato essas dicotomias entre processo e obra são vivenciadas nas produções artísticas. Como eu nunca me interessei realmente por um produto final, mas sim pela pesquisa de movimento junto ao aparelho Tetraéreo, uma vez que tive recursos para construir o aparelho fisicamente, não tinha necessariamente nenhuma obrigação de produzir uma obra fechada. Esse ímpeto de pesquisa de movimento foi o que levou a um processo que passou por quatro países e muitos formatos distintos já apresentados sob um mesmo prisma de pesquisa. Suas formas estáveis como obra, portanto, ao longo desse período, foram totalmente transitórias, dependendo do contexto social e situação pessoal de vida, como será compartilhado no próximo subcapítulo deste trabalho.

Em termos de produção, em um primeiro momento, pesquisei num espaço público pertencente à CONARTE/MEX, na Cidade do México, que me cedeu lugar para pesquisar em troca de aulas para crianças e adolescentes sobre minha pesquisa de dança e objetos. A partir dessa troca, foi possível produzir o material para o trabalho de conclusão do LIMS.

O outro espaço em que consegui continuar investigando após meu retorno de Nova Iorque, no México, foi em um circo contemporâneo, o Cirko De Mente, que me convidou para compartilhar a pesquisa sob a forma de número circense. Foi seguramente o formato mais vendável como obra e também o mais fechado, que tinha que se enquadrar às demandas da linguagem circense, quando o objetivo do trabalho era justamente expandir sua linguagem em ao menos duas, o circo e a dança.

No Brasil, sob uma outra forma de troca, segui pesquisando no Espaço de Criação Intrépida Trupe, onde também lecionei acrobacia aérea. Lá investiguei um formato maior, já sob a linguagem que queria desenvolver para a pesquisa de movimento, que foi apresentado numa escola de circo contemporâneo francesa, reconhecida justamente pela inovação de linguagens e pesquisas pessoais dos artistas. Entretanto, muito estranhamente, esse formato de obra foi interpretado como pertencente a uma linguagem de circo com pouca técnica/dificuldade e muita dança.

Em seguida, retornando ao Brasil, o processo passou por um grande período de incubação criativa sem nenhuma pesquisa prática e muitas teóricas. Após ingressar no PPGCA, percebi que, possivelmente, esse tipo de linguagem não seria facilmente enquadrado num circuito de arte ou “vendável”, mas poderia ser parte de um estudo teórico-prático que somasse às demandas do conhecimento científico desenvolvido acerca da arte contemporânea.

Com o objetivo de averiguar essas possibilidades de materialização da obra performática, híbrida em linguagens, e experimentar na prática o que já vinha sendo investigado, iniciei a criação da obra *Mundano*, que foi apresentada pela primeira vez em julho de 2016, como retratado no próximo subcapítulo deste texto. Sobretudo, mesmo tendo em vista um formato fechado para uma data de apresentação, não dei a obra por acabada, nem muito menos sua pesquisa como um todo, que continuei levando adiante.

Assim, até hoje a obra ainda não entrou de fato no que seria um circuito de arte. Finalmente, está marcada uma estreia de um novo formato da pesquisa e pretende-se poder vendê-la como uma obra em si, mas ainda numa indeterminação de nuances mercadológicas de como se inserir e em quais aspectos do mercado do circo e/ou da dança, em meio a uma situação

cultural e política extremamente complexa, não somente num âmbito municipal, como estadual e federal.

Em meio às vésperas da defesa desta tese, foram incontáveis as vezes que convidei em vão produtores(as) tanto de dança como de circo. Basicamente só uma se disponibilizou a trabalhar sem previsibilidade financeira. Ao mesmo tempo, faz-se importante retratar que foram enviados mais de 10 formatos de projetos da obra para diferentes editais, na tentativa de ter um mínimo de subsídio de criação e produção; mas, ao longo desses anos, foi possível apenas conseguir espaços de investigação sem gastos de aluguel de sala, mediante o intercâmbio de serviços – exceto no momento em que a pesquisa fez parte de uma outra obra, no caso do espetáculo do Circo De Mente.

Ou seja, o formato de pesquisa teórico-prática na dança e no circo ainda percorre caminhos que não são sustentáveis como processo, se é que algum dia foram. As múltiplas formas de estabilização dessa pesquisa, por terem sido totalmente transitórias, não apontaram para um contexto macro de produção da arte e a obra não foi em nenhum momento de fato “vendida” para nenhum espaço de arte. No entanto, sob outro aspecto, isso também poderia ter sido um problema para sua mobilização e atual situação da pesquisa: livre de exigências ou adaptações técnicas. Nunca se saberá até que ponto o excesso de rigidez na condensação/estabilização da obra *Mundano* teria deixado a investigação chegar no momento em que ela se encontra ou se a mesma teria se transformado em um objeto preso demais em moldes específicos de venda no mercado, com pouca diversificação de público e espaços.

Felizmente, por outro lado, a dança e a arte já são minimamente reconhecidas como formas de saber em ambientes acadêmicos, o que viabilizou a continuidade da pesquisa aliada às instituições de ensino, como no caso deste mestrado, junto à Universidade Federal Fluminense. Como um mar aberto, temas e princípios labanianos facilitaram a translação significativa entre conceituações sobre o movimento e o conhecimento acadêmico. Sendo assim, mais uma vez, o Sistema Laban/Bartenieff se mostrou crucial para todo o processo de pesquisa, tanto para o processo criativo em si, como para a percepção da importância de um processo artístico consciente de seu contexto social e político. A visão labaniana da Mobilidade e Estabilidade sempre me respaldou em meio a tantas incertezas, recolocando constantemente devires, onde mudanças micro e macro sempre podem aparecer.

A pergunta sobre como se dará o processo de inserção de *Mundano* no mercado da arte contemporânea permanece. Muito embora a vontade de expandir os possíveis desdobramentos da obra em diversos formatos para distintos espaços de arte, com características totalmente distintas, cresça a cada dia, a reflexão aqui compartilhada sobre os processos de criação em arte permearam o fazer diário desse processo artístico. Com todas as dificuldades e indeterminações, restou a certeza do poder da Tridimensionalidade e da relação do corpo com o mundo na busca constante pelo lugar do entre, entre corpo-objeto-espaço, entre obra-processo-público, tão efêmero e impalpável.

Portanto, seria esta pesquisa uma criação em dança? O que de circo realmente existe na investigação da obra *Mundano* como processo?

Nesse sentido, vale a pena comentar sobre a estrutura de pesquisa de um espetáculo de um *clown* solitário e como ela foi de extrema importância para *Mundano*. Muitos palhaços com carreira solo, e até mesmo muitos outros acrobatas e circenses contemporâneos em geral, fazem o mesmo espetáculo durante anos e não fizeram suas primeiras apresentações com um formato nem perto de ser o que será no futuro tido como uma obra solo. Eles se arriscam. Criam algo e levam logo para a cena, junto ao público, em praças, festivais, encontros etc., e a obra em si é uma reestrela a cada apresentação. São formatos simples e reduzidos em termos técnicos, inclusive com constante diminuição de números dos integrantes, de forma a facilitar deslocamentos e diminuir gastos de produção. Dessa maneira, com uma ampla diversificação de espaços e público, é que ao longo das performances o artista/criador vai mudando a obra e aperfeiçoando-a artística e tecnicamente. Isso dificilmente se dá numa investigação em dança. Existe normalmente na dança um primeiro formato final da obra, que não a impedirá de sofrer mudanças e seguir se aperfeiçoando, mas que depende de uma logística, desde o chão apropriado até o número de elenco, que é voltado tradicionalmente para uma lógica de criação e produção bem distinta. E isso obviamente não quer dizer que tais lógicas não estejam de modificando ao longo dos últimos anos, em ambas as linguagens.

## 3.2 DRAMATURGIA DO ENTRE CIRCO-DANÇA

É, sobretudo, com o objetivo de compreender melhor a presente criação artística, que agora estendo o olhar para distintas formas de dramaturgia buscadas em ambas as linguagens – circo e dança – e como estas estão imersas em contextos mais amplos.

### 3.2.1 O papel do dramaturgo na dança e os contextos de produção na contemporaneidade

Ao revisitar os aspectos já abordados sobre o processo de criação e a criação do objeto/obra de arte, vale a pena apontar, mesmo que muito superficialmente, o aparecimento do papel do dramaturgo na dança contemporânea, como um parâmetro de mudança dessa relação, que se insere num contexto maior de transformação do mercado da arte contemporânea e que também chega na produção circense no mundo atual.

Sem adentrar em uma análise histórica complexa sobre a dramaturgia na dança, é importante comentar sobre certa mudança na forma produtiva e nos caminhos de pesquisa que a dança vem trilhando das últimas décadas para cá. André Lepecki (2015) destaca a virada dos modos de produção e criação na dança como atrelada a um momento histórico no qual esta ganha o sufixo teatro como qualidade. Será essa específica forma de dramaturgia que, a partir da década de 1980, também será denominada como pós-dramática, relacionando as formas de criação e produção da dança aos novos paradigmas do teatro *pós-dramático*, apresentado por Hans-Thies Lehmann (2007).

Dança se torna dança-teatro ao escapar do drama no teatro. Porém, esse desvio coincide com a chegada do dramaturgo nos estúdios de dança. O dramaturgo aparece para buscar o drama fora da cena. Sem o drama, o que restou da dramaturgia é, como lembrado por Barba, *ergon* – em outras palavras, trabalho (LEPECKI, 2015, p. 59, tradução minha)<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Do original: “*Dance becomes dance-theatre by bypassing drama in theatre. But this bypassing coincides with the arrival of the dance dramaturgs in the studio. The dramaturg arrives to find drama out of the picture. Without drama, what is left from dramaturgy is, as Barba remind’s us, ergon – in other words, work*”.

Ao se questionar sobre o papel do dramaturgo na dança contemporânea, Lepecki (2015) recorda algo que caracteriza um modelo de produção de arte que não se restringiu apenas na dança. De fato, o papel da arte para o mercado – externo ao processo criativo – passa a ser questionado e, pouco a pouco, a arte contemporânea começa a buscar formas de correlacionar seus processos artísticos de criação com outros possíveis tipos de produtos de arte que não necessitassem passar pela mesma lógica do objeto/obra. Como já foi comentado anteriormente, surgem diversas formas de consumir e fazer arte, pelas quais o objeto de venda se tornou seu próprio processo, como as performances colaborativas, a arte ambiental, os ensaios abertos, vivências de criação, festivais com curadoria e análises de orientação de pesquisas etc. Nesse período, a dança, como imergida no mesmo contexto, demandou teoria e reflexão, se redefinindo com relação à sua função social e possíveis conceituações.

Bojana Kunst (2009) sugere que o trabalho do dramaturgo na dança consiste em aproximar duas partes, em criar uma relação familiar com os eixos interdisciplinares que a dança pode possuir e em garantir uma certa qualidade da performance, ao legitimá-la nesse contexto pós-dramático. O papel do dramaturgo, assim, faz emergir uma demanda por proximidade que os trabalhos orientados pelo seu próprio processo (*process-orientated*) possuem, por significar e criar forma durante o processo e não em concepções dadas a priori. Contudo, vale ressaltar que essa demanda surge em um dado contexto econômico e cultural e é orientada por outras formas de trabalho que envolvem a imaterialidade. A autora apresenta a análise de Paolo Virno (apud KUNST, 2009) como elucidadora sobre as características desse contexto, trazendo à tona a desaparecimento da diferença entre o trabalho, considerado como uma troca orgânica com a natureza, e a ação, considerada como atividade política. Essa aproximação entre trabalho e política, no sentido de ação, típico das formas de produção pós-Fordistas, inaugura uma “ação pública” (*public action*), como a ação que encontra em si mesma seu próprio significado, criando um modo de trabalho que se torna sempre público. Nesse aspecto, é impossível saber até que ponto as formas de produção do capital influenciam os modos de produção da dança e da performance e vice-versa. Porém, fica clara uma mudança paradigmática sobre a materialidade dos trabalhos

artísticos como práticas processuais abertas constantemente ao público. “É o processo em si que demanda uma audiência” (KUNST, 2009, p. 83-84, tradução minha)<sup>113</sup>.

Sobretudo, é a troca afetiva e intelectual que apresenta uma outra possibilidade de produção e se opõe à divisão do trabalho tradicional que corresponde ao capitalismo cognitivo<sup>114</sup>. Este, por sua vez, consagra múltiplas formas e lugares de processos de produção que possuem nos eventos e nas relações vivas e encarnadas um símbolo da autonomia e velocidade do movimento industrial. As mudanças nas formas de criar e produzir dança contemporânea, portanto, constituem e são constituídas por forças socioculturais que se situam historicamente e se atualizam constantemente, transformando e sendo transformadas.

Dessa forma, ao retomar as questões sobre o aparecimento do papel do dramaturgo na dança como algo diretamente relacionado à própria forma de produção na arte contemporânea, o tema da vivacidade do objeto da arte reaparece. Pois, será o processo de criação do objeto da arte que, a partir de suas relações, é capaz de possuir suas próprias demandas e desejos. Suas marcas não necessariamente provêm de conceituações preconcebidas, mas são criadas ao longo de seu próprio tempo e espaço, desveladas nas relações, vivas e em constante mudança – portanto, legitimam o processo de criação artística e o contexto de produção contemporânea.

Contudo, a dramaturgia como prática ocasionalmente descobre que é o trabalho em si que possui sua própria soberania, suas próprias vontades performativas, seus desejos e comandos. Dramaturgia como prática do erro descobre que é o trabalho por vir que adquire sua própria força autoral (LEPECKI, 2015, p. 60, tradução minha)<sup>115</sup>.

É conveniente aí recordar que, como aponta Patricia Leonardelli em seu texto *Corpo da Consciência e Possíveis Dramaturgias da Memória que Dança*, “a dramaturgia surge como produto de vivências de criação” (LEONARDELLI, 2011, p. 4). Ao invocar a abordagem do filósofo José Gil (2004), ela pontua a velocidade de atravessamentos envolvidos no corpo que

<sup>113</sup> Do original: “*It’s the process itself that demands an audience*”.

<sup>114</sup> Para mais, ver HARDT; NEGRI, 2001.

<sup>115</sup> Do original: “*However, dramaturgy as practice occasions the discovery that it is the work itself that has its own sovereignty, its own performative desires, wishes and commands. Dramaturgy as erring practice discovers that it is the work-to-come that owns its own authorial force*”.

dança e que criam um plano de imanência, no qual a dança é o sentido e o sentido é a dança em ação.

A autora também comenta a perspectiva de outra filósofa, Charlotte Dubray (apud LEONARDELLI, 2011), que aborda a construção dramaturgica como algo que existe apenas enquanto atravessada pelas forças do espaço cênico, ou seja, enquanto viva e movente na inter-relação entre corpos, público e espaço cênico, como “ponto de múltiplas atualizações” (LEONARDELLI, 2011, p. 7). Para a dança, como o movimento é em si talvez sua maior característica, as relações vividas e presentificadas clarificam o processo de criação da obra como inteira em seu próprio mover, no desdobrar de seus movimentos, que independem de seus pré-conceptores.

As mudanças paradigmáticas do capitalismo cognitivo e suas formas de produção requerem um fazer humano que se relaciona a partir de um corpo atualizado numa dinâmica de acontecimentos, portanto, facilmente reconhecidos pela dança. O corpo performativo, atravessado pelas incertezas de seu processo criativo, se constitui cenicamente dessa maneira, legitimando um estado de presença ligado à ação e a suas possíveis multiplicidades de compartilhamento. Esse fazer dinâmico invoca um fluxo de acontecimentos desvelado em ações corpóreas, singulares em seus encontros, e acentuam uma forma de produção que é biogeneticamente e cognitivamente potencializada em seus próprios movimentos, a partir de um fluxo corpóreo dinâmico para produzir ainda mais dinâmica, continuamente.

Sendo assim, vale grifar essa relação direta que as tendências da produção e das formas de trabalho pós-Fordistas possuem com as noções de processo criativo apresentadas pela dança como uma “dramaturgia da performatividade” (LEONARDELLI, 2011, p. 8). O corpo, presentificado e inteiro em seu mover, como constituído por suas ações num fazer da presença, vive uma cena corporificada pelos acontecimentos em constante relação, a partir desse estado de troca constante com o público, com o outro. A dança, assim, é envolvida pelo mundo contemporâneo como uma forma de produção da relação, como voz da arte do fazer pela atualização dos corpos em relação constante, legitimando e sendo influenciada por uma profunda transformação na compreensão sobre as materialidades dos processos artísticos relacionados ao que pode ser considerado uma arte da impermanência que, mais do que nunca, acompanha as formas de produção de seu tempo.

### 3.2.2 O corpo do risco: em busca de uma dramaturgia circense

Como observado anteriormente, já que essas mudanças paradigmáticas não se restringem somente ao campo da dança, cabe agora perguntar como esse processo se dá em relação às formas de produção na arte circense.

É importante ressaltar que, muito embora a dança e o circo tenham tido processos históricos distintos, ambos tardaram relativamente a serem vistos como formas de arte em si. Mesmo que a dança ainda tenha inúmeras questões quanto às suas vias institucionais e/ou populares, desde Luís XIV, ela pôde experimentar seu campo profissional e ser institucionalmente reconhecida por meio dos balés de corte. Por outro lado, ainda que o circo também tenha caminhado lado a lado com inúmeros imperadores e reis de todo o mundo, ele tardou ainda mais a ser delimitado e nomeado como tal. É claro que tal afirmação é extremamente arriscada, tendo em vista que muitas formas de dança populares até hoje não foram abraçadas pelas vozes instituídas socialmente e, que, por outro lado, alguns países – particularmente Canadá, França e China – se destacaram por terem colocado o circo em lugares formais de ensino e/ou por darem reconhecimento e relevância ao circo como forma de expressão artística em si. Contudo, é inegável que o circo não foi constituído por uma classe privilegiada ou respaldado por um saber erudito em nenhum momento histórico e em nenhum lugar do planeta. Ao contrário, como uma arte reconhecidamente popular, feita e ensinada por saberes empíricos, hoje, em meio às transformações de uma sociedade que anseia pelos riscos de suas relações múltiplas e fragmentadas pela era informacional, afirma-se como arte autônoma e se coloca como extremamente relevante na compreensão das formas de produção da arte contemporânea.

Para que as afirmações acima sejam aprofundadas, faz-se necessário uma pequena análise sobre o circo, suas formas de produção e devidas contextualizações ao longo do tempo. Para tanto, retomando algumas considerações levantadas na Introdução desta dissertação, percebe-se que existe uma diversidade de elementos históricos que comprovam a aparição de técnicas circenses nas civilizações antigas, datadas a partir de 5.000 a.C. e que seguiram ao longo da história permeando diferentes culturas por todo o mundo com formas de produção e características extremamente distintas. Tendo em vista que as origens do circo, por isso, não foram dadas de maneira homogênea, pode-se considerar algumas civilizações importantes para

sua constituição, como Egito Antigo, China, Grécia e Roma Antiga, mas, contudo, será apenas no final do século XVIII que o circo ganhará as características que o definiram como forma de arte, reconhecível e passível de ser incluída num mercado de produção cultural como uma forma particular de expressão de arte.

O Circo Moderno, também conhecido como Circo Tradicional, será formado inicialmente por praticantes de atividades extremamente distintas. De um lado, os ex-combatentes oriundos da aristocracia militar que perderam prestígio para a crescente burguesia passaram a exhibir suas aptidões na arte da equitação e, por outro, as trupes de saltimbancos que se exibiam nas feiras e ruas da Europa, cujo nome faz referência aos artistas que saltavam sobre os bancos das praças públicas, e tiveram origem na Baixa Idade Média. Por volta do século XII, com a reabertura do Mar Mediterrâneo, considerados demasiado pagãos e proibidos de se apresentarem em lugares fechados, artistas de diversas disciplinas, como paradistas, acrobatas, contorcionistas, malabaristas e uma série de comediantes, farsantes e charlateiros, passaram a constituir um grupo social e criaram uma identidade que se reinventou e se adaptou a distintos contextos históricos para, no final do século XVIII, se reestabelecer como o que hoje se afirma ser uma linguagem circense.

Nesse sentido, não se pode deixar de considerar a ligação do circo com os animais, o que apontaria também para um certo resquício da passagem do meio rural para o urbano, típico desse contexto, que é herdado como um símbolo das culturas tradicionais e de seu vínculo com os animais da vida selvagem.

Para muitos autores, como comentado na Introdução deste texto, Philip Astley foi o primeiro a reunir em um lugar, fechado e circular, cavaleiros e artistas de rua num mesmo espetáculo com cobrança de ingresso. Muito embora nessa época tenha aparecido uma série de outros grupos que elegeram esse formato dicotômico entre a erudição representada pelos cavaleiros e a subversão trazida pelos artistas de praça como um formato de espetáculo de arte, a maioria dos livros atribuem a Astley o mérito de ter iniciado e formalizado nesse encontro uma forma específica de se fazer arte: o circo.

Daí pode-se considerar que o circo em sua constituição já partiu de uma variedade extremamente paradoxal, o que vem ainda sendo seu marco até os dias de hoje. Como

demonstrado na dissertação de Alluana Ribeiro Barcellos Borges (2010), fundamentado nas análises de Jean-Michel Guy (2001), seis características do Circo Moderno são consideradas relevantes para se compreender suas mudanças e adaptações até a sociedade contemporânea. São elas (BORGES, 2010):

- *A sucessão de números de diferentes disciplinas*, regida por uma ordem não narrativa. A ordenação do espetáculo circense era dada de acordo com questões técnicas, de montagem e desmontagem do espaço físico necessário para realização de cada peripécia e os números seguiam um ritmo que privilegiava uma progressão emocional no público.
- *A presença de alguns elementos fundamentais*, sendo estes os números de diferentes disciplinas: equitação, doma de animais, acrobacia aérea, malabarismo, acrobacia de solo e/ou equilíbrio, ao menos uma entrada clownesca e a música, normalmente formada por uma orquestra ou grupo que também fazia parte da trupe. No final do espetáculo, existia a presença de uma pequena parada, seguida com uma curta demonstração de cada artista ou grupo, conhecida como *charivari*.
- *A dramatização do número*, traçada sob um referencial de tensão gerada no público a partir de distintos graus de risco ou afetação, onde a cada feito normalmente se seguia uma pausa para aplausos.
- *A pista ou picadeiro*, característico por seu desenho circular, relacionado aos signos trazidos com essa figura, como ideais de igualdade, sentido de comunidade, família; e ainda lugares ritualísticos e de âmbito sagrado, onde aqueles que ali se colocam partilham de uma experiência comum ao se despirem perante seus próprios limites físicos e espirituais.
- *A imagética*, composta por uma miríade de texturas, cores e cheiros compostos de suor, animais, capim, cordas, ferro, perfumes e brilhos que enriqueciam ainda mais a experiência sensorial particular do ambiente circense.
- *A ausência de texto*, pois apenas os palhaços e o *Monsieur Loyal* possuíam o poder da palavra na cena circense. Este último – a figura do mestre de pista, no Brasil, o

apresentador – é quem anunciava a entrada e saída dos números durante o espetáculo circense.

Com relação a esta última característica, faz-se necessário pensar que o berço da arte clownesca é considerado por muitos estudiosos do circo como tendo nascido na *Commedia Dell'Arte*, em meados do século XVI. Também desenvolvida a partir do encontro de atores com distintas formações nas feiras e praças públicas, suas representações se davam com base em um teatro textual, mas, entretanto, não seguiam a lógica narrativa do texto. As trupes combinavam uma estrutura a ser seguida ao longo da encenação, porém, ficavam totalmente abertas ao acaso. Outro fator a ser considerado como imprescindível para a compreensão de uma dramaturgia circense é que a *Commedia Dell'Arte* se utilizava de movimentos gestuais para a encenação e a construção de um discurso dramático. A Itália Renascentista possuía uma grande quantidade de dialetos, o que propiciou ainda mais o desenvolvimento de um discurso cênico que não dependesse de palavras. A pantomima, representação que já era utilizada desde a Roma Antiga, foi extremamente modificada por esses grupos de artistas e passou a ser feita de maneira exagerada e cômica. Daí a ligação com o surgimento da arte clownesca (BORGES, 2010, p. 16)<sup>116</sup>.

O Circo Moderno foi o casamento perfeito das diversidades artísticas, como o canto, a dança, as acrobacias e malabarismos, com modelos de cenas que poderiam ser adaptadas junto ao público, valorizando a expressividade dos corpos ao mesmo tempo em que criavam uma forma de teatro espetacular que não necessitava passar por uma escrita que não fosse a própria escritura cênica.

O fato do palhaço e a figura do *Monsieur Loyal* serem os únicos a possuir o poder da fala no circo diz muito sobre o campo do saber do corpo e da dramaturgia cênica no Circo Tradicional. “A principal matriz do circo é o corpo: ora sublime, ora grotesco” (BOLOGNESI, 2003, p. 189 apud BORGES, 2010, p. 18). Sendo assim, é através do corpo que o clown e o acrobata trazem para a arte circense essa relação paradoxal entre o grotesco, de um lado, e o sublime, do outro, características da arte circense que irão ultrapassar os contextos históricos e demarcar seus contornos como arte em si até os dias de hoje.

---

<sup>116</sup> Para mais, ver BOLOGNESI, 2003 e CASTRO, 2005.

A arte da palhaçaria identificada com o excêntrico, o burlesco e, portanto, com o grotesco, se coloca frente ao acaso e estabelece sua ação em relação direta com o público e com elementos particulares de cada momento da representação. O palhaço não necessariamente representa, mas vive um ato de doação completa para o outro. Conforme aumenta e exagera traços e expressões das relações estabelecidas no ato da cena, ele alcança um desequilíbrio próprio do seu fazer que realça o poder de crítica e de autocrítica, estabelecendo um jogo de igual para igual com o público e provocando o riso do outro, que é também o riso de si.

Já o acrobata, identificado com o extraordinário, com o supremo e o sublime, não pode deixar seu salto mortal ao acaso. No momento da execução acrobática ou malabarística, frequentemente pode-se observar o artista sair totalmente do papel ou intenção buscada na dramaturgia da cena como um todo, justamente porque seu corpo se doa por completo à ação em si e não à ação da relação, como no caso do palhaço. Este último possui suas ações e seu corpo abertos aos imprevistos, aos desequilíbrios e à instabilidade. Mesmo que o acrobata viva um desequilíbrio com seu corpo na cena, ele não pode se deixar levar por isso. Pelo contrário, aprende em seu treinamento a lidar com o desequilíbrio e até provocá-lo. Mas, na mesma medida em que ele aprende a se aproximar do erro para limitá-lo, ele aprende a se distanciar dos imprevistos, para buscá-los apenas em seu treino. Portanto, o risco físico estabelece um limite muito sutil quanto ao distanciamento do corpo do acrobata frente à sua ação na cena e à sua ligação com um ideal de perfeição e superação. Ele não vive ou interpreta a ação, ele é a ação e, dessa maneira, convoca espanto e denuncia a incapacidade do espectador frente à compreensão da proporção de alcance dessa ação, arrebatando as formas de entendimento racional do público perante o exibido. Será justamente esse estado de presença do corpo na ação, sob risco físico extremo, que convocará um estado de plenitude de si. O sublime está relacionado justamente a esse arrebatamento e essa incompreensão da ação em si pelo público.

A diferença entre a explosão esportiva, que exige primeiramente a força, depois a técnica, e eventualmente o estilo, no circo o ato artístico necessita, sobretudo, da presença do impulso. Este é sustentado ou não por um fio narrativo. O espetáculo de circo procede por uma sequência dramática onde o corpo é a

atuação, o veículo do desafio em cena: em suma, o ator em seu teatro (WALLON, 2002, p. 14, tradução minha)<sup>117</sup>.

Porém, sobretudo, a arte da palhaçaria e da acrobacia, mesmo que aparentemente opostas, se identificam por lidarem com o risco. Tanto o risco da ação em si, como o risco da ação na relação, e as tensões geradas entre cada tipo de risco são marcas da linguagem circense. Para tanto, também é necessário comentar que o próprio malabarista já é um exemplo da conjugação entre ambos, pois, ao mesmo tempo em que ele provoca acrobacias num objeto manipulado, ele também se abre para essa ação da relação do corpo com o objeto, produzindo aí sua relação com o risco, no caso, o risco da queda do objeto, portanto, um “objeto-acrobata”, que é um prolongamento de seu corpo e, também, sua própria relação da ação cênica.

Ao retomar a questão da construção dramatúrgica nas obras de circo, fica, assim, demarcado o papel do risco como principal parâmetro de estruturação dos números no Circo Tradicional. Como elencado anteriormente, a dramatização de cada número era criada de maneira a buscar um momento de clímax de tensão e/ou emoção gerada no público. De forma complementar, o espetáculo de Circo Tradicional como um todo não necessitava ter uma sequência coerente que desenvolvesse um só tema geral ou enredo dramatúrgico. O espetáculo como produto de arte era estruturado de maneira a possuir uma variedade de especialidades circenses, como pontuado acima, demarcando o valor dramático da arte clownesca e do apresentador como os únicos a possuírem o poder da palavra e de uma possível costura dramatúrgica do espetáculo circense como um todo. Estes, de certa forma mais próximos à realidade e às limitações humanas, eram aqueles capazes de criticar e exagerar os defeitos do corpo ordinário e mundano e, ao mesmo tempo, engrandecer as proezas extraordinárias do corpo acrobático e quase extra-humano.

---

<sup>117</sup> Do original: “*Mais à la différence de l’exploit sportif, qui demande d’abord de la puissance, ensuite de la technique, éventuellement du style en sus, au cirque l’acte artistique réclame de la présence avant tout élan. Qu’il soit tenu ou non par un fil narratif, le spectacle de cirque procède par l’enchaînement de dramuscules dont le corps est l’enjeu, le vecteur, le cadre: bref, l’acteur en son théâtre*”.

### 3.2.3 Contextos adaptativos na inovação da tradição

Faz-se necessário também considerar os marcos relativos às definições de linguagem que se sucederam tanto na dança como no circo por volta do início do século XVIII, respaldando a ideia inicial deste texto, ao contextualizar como as linguagens artísticas e suas formas de produção são constituídas a partir de uma necessidade econômica e sociocultural. Sendo assim, com a queda do Absolutismo, a economia que surge com os Estados-nação vai propiciar um terreno perfeito para a criação de linguagens e obras fechadas, suscetíveis de serem vendidas como produtos em si.

Até então, nem a dança nem o circo tinham sofrido essa necessidade de criar um produto tão fechado para a venda em seu formato de obra de arte. O marco do início do modelo mercantilista de comercialização vai influenciar diretamente ambos. De um lado, nesse período a dança vai produzir espetáculos curtos e grandes executados por profissionais da área, mais especializados, constituindo uma dança cênica que diferenciava o público daqueles que a executavam e que se desprendia dos salões da nobreza para viajar por distintos países. Mas não apenas isso, a dança como arte, até então sem uma escritura convencionada, passa a criar pela primeira vez tipos de escrita que poderiam proporcionar essa ideia de dramaturgia do corpo, de caminhos entre corpo e espaço cênico, de maneira a fechar uma proposta cênica que pudesse ser ensaiada, representada, reproduzida e vendida como obra de arte em si. Por outro lado, o circo vai unir universos paradoxalmente opostos combinados em um verdadeiro show de variedades entre animais, acrobacias e risos, num espaço circular suscetível de cobrança de ingressos, consagrando também um formato estruturado de obra comerciável e situada num mercado. Ou seja, a partir dessa nova realidade mercadológica, criam-se profissionais dessas artes, voltados para a execução e venda de um tipo de produto artístico, o qual seria também sua especialidade.

Gilmar Rocha (2010) em seu texto *O Circo no Brasil – Estado da Arte*, analisa a produção científica de pós-graduações stricto sensu com temas circenses no país e contextualiza as reflexões antropológicas como tendo extrema importância para o questionamento sobre as perspectivas acadêmicas diante do estudo das diferentes culturas. Nesse sentido, apresenta as obras de Clifford Geertz (1989) e Roy Wagner (1981) como marcos desta nova compreensão sobre o corpo, que desde os anos 60 já vinha abordando uma perspectiva na qual este não seria

mais visto como uma realidade em si, mas sim como uma área de pesquisa, viva e de constante questionamento. A partir da década de 1980, uma série de estudos acadêmicos, por volta de uma centena, segundo o autor, legitimam um possível “novo objeto” no campo do saber formal que gira em torno das artes circenses.

O crescente interesse dos intelectuais, cientistas sociais, professores, arte-educadores, produtores culturais, jovens das classes médias e crianças em situações de risco social pelo circo e a arte circense nos últimos anos não pode ser visto como um fenômeno da moda (ROCHA, 2010, p. 51).

Se num primeiro momento a ascensão do capitalismo moderno e das novas tecnologias geraram fortes mudanças na estrutura e no fazer do Circo Tradicional, o cenário da pós-modernidade e o mundo globalizado ampliaram as reflexões acerca do rumo das identidades nacionais e, conseqüentemente, tiveram um papel preponderante sobre as mudanças que criaram o Novo Circo e suas formas de produzir a arte circense.

Numa visão mais geral, foi o mesmo processo econômico e cultural, que gerou questionamentos profundos nas formas de se produzir arte a partir de meados do século XX, que também chegou a influenciar o circo. A chegada de novas tecnologias, a televisão, os grandes efeitos de cena dos espetáculos teatrais e a maquinaria de venda das obras cênicas mudaram a maneira de se criar e de se vender os espetáculos de circo. Concomitantemente, como lembrado por Rocha (2010), a quebra de paradigmas epistemológicos também irá criar um novo espaço de debates no mundo acadêmico, que passará a incluir formas de arte até então renegadas institucionalmente, movimento que também contribuirá para um aumento significativo das escolas de circo, assim como festivais e grupos de artistas com influência da linguagem circense. Há outras mudanças características desse fazer circense que se destacam, mas, para complementar as características anteriormente citadas, foi escolhida a perspectiva apresentada por Gilmar Rocha (2010).

A primeira característica seria aquela relativa ao ensino, que antes era tido em uma comunidade fechada de artistas, geralmente itinerantes e pertencentes a um grupo ou uma família já com tradição em uma ou mais técnicas de circo, a partir de um saber totalmente empírico e com dedicação exclusiva, constituída por um modo de vida. Isso irá se modificar a partir do final do século XX, com a formação de artistas e grupos sociais extremamente variados, “desde

meninos de rua a professores universitários” (ROCHA, 2010, p. 58), incluindo não somente pessoas interessadas em trabalhar com o circo, mas inclusive amadores. A pedagogia do circo também se modificou, integrando novas tecnologias e práticas de ensino formais, pelas quais o saber passa a ser amplamente difundido e acessível a todos.

Como consequências dessas características apresentadas acima, os artistas começam a misturar diversas práticas circenses em um mesmo número, não mais tendo que se especializar em uma ou duas disciplinas de circo. O foco dramático não mais se encontra no aumento gradativo do risco e da emoção gerada no público a partir de uma técnica, mas os números e os espetáculos passam a ser estruturados a partir de um tema geral, que guia todos os movimentos, formando uma composição só, com uma mensagem ou enredo como eixo dramático. Ainda, contrapondo as formas de produção para o grande público pagante, surgem também outras formas de se produzir circo, com “habilidades aprendidas pelo prazer de compartilhar e para desenvolver autoconfiança” (ROCHA, 2010, p. 61). O espetáculo passa a ser um evento compartilhado, o que não implica mais estar necessariamente numa lona de circo e com uma técnica de circo por todo o tempo da cena. O circo, que sempre dialogou diretamente com as artes performativas, começa a estreitar suas relações, afirmando ainda mais sua interdisciplinaridade.

Outra característica que não pode deixar de ser comentada é a perda definitiva do vínculo entre os circenses e os animais. Sem o formato do circo itinerante e de lona como o epicentro da arte circense, o artista perde os espaços dedicados a tal vivência, afirmando ainda mais o caráter humano do circo e seu corpo como principal meio expressivo.

Contudo, para que a compreensão sobre essas distintas etapas da dramaturgia do corpo circense e do corpo que dança não pareçam tão linearmente condicionadas ao tempo, faz-se necessário recordar o conceito de inovação trazido por Tim Ingold e Elizabeth Hallam (2007) abordado no subcapítulo anterior: a criatividade não necessariamente produz novidade, assim, não condiciona uma oposição entre a manutenção ou tradição de um contexto ou realidade (artística, social, cultural, política etc.) e seu caráter inovador, justamente por ser constantemente remodelado. A inovação, sobretudo, estaria também em seu próprio processo diário de manutenção na ação, o que demonstraria a capacidade de inovação da tradição, que se recria criativa e coletivamente em sua própria manifestação no tempo e no espaço de maneira improvisada e não organizada linearmente. A cultura popular, assim, improvisa seu movimento

em relação aos distintos contextos que encontra, mas, no entanto, muitas vezes não é considerada em seu potencial criativo, nem tampouco considerada inovadora (INGOLD; HALLAM, 2007).

Voltando a Rocha (2010), mais que buscar uma rivalidade entre o Circo Tradicional e o Novo Circo, o que o autor faz é identificar mudanças que foram inerentes ao processo adaptativo do circo em função de diferentes contextos e exigências do mercado, intrínsecas à sua existência. O autor cita diversas análises acadêmicas que retratam a mesma perspectiva, nas quais o circo “sempre se fez ‘novo’, portanto, contemporâneo” (ROCHA, 2010, p. 59). Assim, sua principal característica seria sua própria localização de mediação cultural, possibilitando sempre novas interfaces entre as artes cênicas a partir do corpo e de suas expressões coletivas, religando-o ao sagrado. “O circo se ‘faz’ todos os dias, a cada nova viagem, a cada novo espetáculo. [...] Assim tanto o circo ‘tradicional’ como o ‘novo’ se abrem às mediações ao se ‘fazerem’ cotidianamente” (ROCHA, 2010, p. 59).

Como muito bem lembrado por Alluana Ribeiro B. Borges, “como falar de uma tradição no circo a não ser aquela da mudança permanente, de instabilidade?” (BORGES, 2010, p. 45). Em sua dissertação, ao analisar a origem do termo *circense*, ela cita o levantamento do Philippe Goudard (2005) no livro *Arts du Cirque, Arts du Risque* sobre as características dos remanescentes da Guerra do Cáucaso, os caucasianos, cavaleiros e guerreiros reconhecidos, que estabeleceram fortes vínculos com o nomadismo, o culto aos ancestrais, a independência de espírito e a relação com os animais, algumas das características identificadas também nos praticantes do circo (BORGES, 2010, p. 44).

Dessa forma, mesmo admitindo as fortes propriedades adaptativas do circo ao longo do tempo, retomo a pergunta feita na Introdução deste texto, sobre como identificar suas fronteiras junto às outras artes. O que identificaria, então, o que remanesceu como sendo sua principal característica?

Como visto, a dramaturgia da cena no corpo circense era dada a partir de sua relação com o risco. O corpo e o risco traçavam juntos uma linha dramática emotiva ligada ao que, aos olhos do público, era considerado impossível de ser realizado. Porém, a busca de corpos e ações extraordinárias também foi uma busca contextualizada culturalmente e sofreu suas devidas transformações.

No livro *Ritual, Risco e Arte*, Guilherme Veiga (2008) demonstra como as atividades de risco estão profundamente enraizadas nos jogos, na guerra e nos rituais. Por um lado, o caráter público dos jogos e, de outro, o uso extraordinário do corpo e a busca de situações limite relativas aos rituais, o que pode ser exemplificado por inúmeros tipos de lutas e jogos de guerra, como no caso citado no livro dos jogos de bastões da Zucana, no Irã, ou mesmo o Maculelê, no caso brasileiro. O autor aponta três elementos que aproximam o ritual e o esporte, que também teve origem nos jogos populares e de guerra, sendo eles: a capacidade do esporte em liberar instintos agressivos, violência e/ou agressividade; a coesão do grupo; e o aspecto repetitivo e estilizado, ou exagerado. Os jogos de guerra e suas características ritualísticas se mostraram extremamente próximos das práticas do circo.

Mas, acima de tudo, a relação entre guerra e acrobacia se estabelece pela necessidade do uso extracotidiano do corpo e pelo manuseio de artefatos também extracotidianos. [...] todas essas atividades são geradoras de redomas sensoriais extraordinárias, que se desenvolvem através de uma exposição ao risco e foram concebidas como práticas ritualísticas em diversas culturas (VEIGA, 2008, p. 196).

De fato, o risco no circo contemporâneo hoje não está mais no risco de vida, no risco do erro de um truque ou na dificuldade de execução de um movimento. O extraordinário agora é dado na relação e na originalidade. Ou seja, no quanto determinado movimento é verdadeiro para aquele corpo e como ele chega realmente no corpo do outro que o assiste. Se o risco estava na execução da ação, ou na sua não execução e erro, agora o risco irá buscar sua originalidade em seu fluxo de atualizações no ato performativo. O risco iminente da ação se transformou no risco do próprio processo, como na dança contemporânea ou como em outras muitas artes contemporâneas. Cada vez mais, o risco é tido na singularidade do fazer, no acontecimento cênico, o que caracterizaria um tipo de risco da relação e não um risco de uma ação dada a priori ao corpo. O que faz muito sentido, se comparado às questões sobre técnica que surgem tanto em indagações polêmicas sobre a dança quanto sobre o circo contemporâneo, inclusive, possivelmente para outras artes contemporâneas, e que acompanham as reflexões anteriores sobre inovação e temporalidade.

A inovação respalda a técnica como sendo seu grande pilar de sustentação. Como nos recorda Guilherme Veiga (2008), a técnica simboliza a passagem do fazer extraordinário ao

ordinário, a partir da repetição. O processo ordinário de treinamento e aquisição da técnica não é compartilhado com o público, que presencia apenas o final desse processo, quando já é um objeto de arte. Esse processo fica, então, descolado tanto do grupo social que acompanhou o treinamento do artista, como do público, associando-se somente ao indivíduo e ao aspecto inovador do trabalho. A técnica, portanto, se liga ao indivíduo e a suas faculdades expressivas espetaculares ou demonstrativas, num sentido de estarem voltadas para fora, para a externalização de algo que não se viu durante seu processo, deslocando-a para a inovação sob o aspecto de seu resultado, de um produto, no caso, a obra de arte. Entretanto, como comentado no início deste Capítulo, o contexto de produção das artes sob o qual o capitalismo cognitivo se instaura não mais se focaliza num resultado, mas num estado constante de exposição de si e, conseqüentemente, da obra. A obra como processo poderia, assim, estar também voltada para o(s) próprio(s) praticante(s), como no caso das práticas colaborativas coletivas, que visam a transformação do ordinário em extraordinário, incluindo também a autoexpressão. Ou seja, não somente a externalização desse caráter extraordinário e transformador para o público (expressão) como também para seus próprios praticantes (autoexpressão).

#### **3.2.4 A Dança no Circo ou o Circo na Dança?**

Em meio a esses novos paradigmas, pode-se observar um cruzamento especial, que nasce dos últimos dez anos para cá entre a dança e o circo e que destaca e complementa seu principal meio expressivo de ambas as artes: o corpo. Ainda, o risco físico do circo vem buscando cada dia mais um risco da singularidade do fazer, que se dá durante a pesquisa de criação, mas, sobretudo, no próprio acontecimento cênico, transformando-se num risco da própria relação com o outro, característico de um processo da dança contemporânea e suas mudanças nas últimas décadas.

O malabarista agora quer dançar com apenas uma clave, ao invés de jogar muitas claves para cima numa busca incessante pelo impossível manifesto na superação extraordinária da gravidade. O artista de circo quer uma dramaturgia que o atualize junto ao público, pois o risco em si como fio dramático perdeu sua força junto a um trabalho que deve se expor ao mercado constantemente. Não basta mais ensaiar no ordinário e mostrar o extraordinário, tem de ser extraordinário no ordinário! Por isso, a aproximação com o processo do fazer artístico da dança

contemporânea leva o risco do circo cada dia mais para seu próprio processo, numa dramaturgia em suspensão, que aguarda a efetivação das relações e atravessa um sentido que se dá no movimento dos corpos em cena. O risco no movimento se manifesta hoje como nova maneira de agenciamento do corpo em formas contínuas que independem da técnica, mas que transbordam singularidade nas atualizações constantes dos corpos.

Já a dança também vai beber dos paradoxos inerentes à formação do circo, entre grotesco e sublime, entre sério e cômico, entre cultura erudita e popular, buscando sua diversificação em meio a uma recriação de sua própria origem. Pois a dança, mesmo que tenha sido traçada linearmente na história com seus marcos eruditos, sempre esteve enraizada nas manifestações populares mais antigas e, talvez agora, quando o processo pode voltar a ser minimamente autoexpressivo, está reinventando seus recursos ritualísticos. De um lado, sublime como um acrobata que se move com beleza e superação e, por outro, aberta ao improviso, retoma seus traços mais grotescos e caricatos, como na arte clownesca. A dança, ainda, se aproxima do tracejar do risco e do extraordinário do circo, quando busca se vincular a outros parceiros do corpo, como objetos cotidianos e extracotidianos, aparatos tecnológicos e apetrechos diversos. A relação do corpo junto ao manuseio de objetos aliada à potência do treino e do desejo sempre foi característica das bizarrices e estranhezas circenses.

É claro que a dança já se utilizou de objetos, mas de certa forma se observa uma busca disso aliada aos moldes do híbrido com um fazer não tão técnico, de caráter mais popular. Essa aproximação da dança ao circo vem, de maneira complementar, respaldar um arquétipo da aventura artística, maquiada nas tendências a imersões coletivas em espaços distantes das cidades grandes e em espaços de residência artística que oferecem a ideia de arte que retorna à sua origem e se autoinvestiga junto às comunidades locais, numa espécie de mito do artista aventureiro, que carrega um estilo de vida típico do circense.

Esses processos de imersão cultural experimentados hoje pela dança contemporânea também apontariam para uma tentativa de buscar uma vivência da cultura coletiva corporal e suas diferentes formas de criar movimento, de certa maneira, devolvendo a criatividade e a inventividade à tradição da dança e às suas origens populares, dentro do próprio fazer erudito da dança contemporânea. Ambos, a dança e o circo, portanto, como formas de arte vivas e em

constante atualização, se apropriam uma da outra, reinventando-se e encontrando novas formas de seguir sendo o mesmo.

Finalmente, é impossível não constatar a possibilidade do surgimento de uma linguagem outra, que afirme essa transversalidade entre a dança e o circo. Já existiu um momento em que a dança encontrou no teatro sua adaptação, gerando o termo dança-teatro, e já existiu um contexto em que o circo e o teatro casaram expressivamente, o que criou o termo circo-teatro. Possivelmente meu processo criativo seja uma consequência do momento histórico em que estou inserida, e minhas incertezas sobre o que eu produzo como forma de arte sejam apenas um indicativo do quanto essas artes estão se movendo juntas neste tempo e espaço, agora. Portanto, vale a pena aqui instaurar um questionamento sobre um possível surgimento do que poderia ser um circo-dança (ou seria uma dança-circense?).

### 3.3 O ÁTOMO DO CORAÇÃO DA MÃE E A MÃE DO CORAÇÃO DO ÁTOMO – O CONTEXTO DA CRIAÇÃO DA OBRA *MUNDANO* E SUAS FASES

Cronologicamente, depois de defender meu projeto final no LIMS, no ano de 2013, em Nova Iorque, voltei para a Cidade do México, onde então residia, decidida a me concentrar totalmente no que seria uma pesquisa cênica com o aparelho Tetraéreo. Estava com muitas impressões e desejos sobre o aparelho Tetraéreo, a acrobacia aérea e a dança que gostaria de experimentar. Durante meus primeiros ensaios escutei casualmente a música *Atom Heart Mother* do grupo de rock progressivo Pink Floyd (1970) e somei meus afetos já antigos à música a uma escuta um pouco mais pretensiosa. Tinha algo de grandioso e ao mesmo tempo muito humano ali que me remetia a tudo o que eu acabava de investigar quanto à relação entre corpo, objeto e espaço, que não necessariamente me levava aos caminhos labanianos já percorridos. Além de ser uma música que escutei durante toda a minha vida, antes mesmo de conhecer o grupo ou saber o que era rock progressivo, naquele momento, ela se mostrou acessível aos meus projetos de criação junto ao Tetraéreo. Finalizei meus ensaios no espaço do Consorcio Internacional Arte y Escuela – ConArte/MEX, na Cidade do México, onde fiz uma residência de investigação para o

trabalho de conclusão do LIMS e voltei a ensaiar no Cirko de Mente, que passou a ceder espaço para minha pesquisa com o Tetraéreo.

### 3.3.1 Fase Coletiva

Menos de um mês depois, ainda numa fase muito inicial da pesquisa, fui convidada a participar de um espetáculo comemorativo dos dez anos do Cirko De Mente, circo que me acolhera profissionalmente desde minha chegada no México em 2010 e onde vinha desenvolvendo minha pesquisa como educadora do movimento e acrobata. O espetáculo era inspirado na obra *Y La Nave Va*, de Federico Fellini, e já tinha elenco e ficha técnica formados: Andrea Pelaez, acrobata aérea, e Leonardo Costantini, malabarista e *rigger*<sup>118</sup> (MEX), ambos fundadores e diretores do circo; Katharina Sophia Kaudeika (AUS) e Pablo Monedero (Ilhas Canárias), um casal de acrobatas especializados em duo e mão a mão; Mila Martinez (ESP), acrobata aérea especializada em corda lisa; e Luca Tresoldi (ITA), equilibrista especializado em corda bamba; além da direção de Rob Tannion (AUS).

Achava que teria tempo de trabalhar minha pesquisa solo paralelamente, mas ao longo do primeiro mês de ensaio percebi que estava equivocada e mergulhei inteiramente na pesquisa cênica coletiva. Como todos os processos coletivos, tive que abrir mão de muitas coisas que estava investigando anteriormente, tendo que adaptar e inclinar minhas indagações às propostas e necessidades do grupo, o que de certa forma foi muito frutífero. Logo nos primeiros dias de ensaio, pude compartilhar o aparelho Tetraéreo com o elenco, experimentando diversas formas de utilizá-lo com mais de uma pessoa e até com todos os sete ao mesmo tempo. Cenicamente, o aparelho também se mostrou extremamente simbólico. Além de possuir a forma até então utilizada para o trabalho final do LIMS, com o Tetraéreo pendurado por dois pontos em configuração aérea, poderia estar pendurado por um ponto ou apoiado sobre o chão com ou sem intervenção humana. Quando pendurado por um ponto ou sozinho sobre o chão, o aparelho remete a uma pirâmide de base triangular, possuindo uma de suas faces paralelas ao chão e, por isso, dando ideia de estabilidade. Quando pendurado por dois pontos ou manipulado no chão por

---

<sup>118</sup> Técnico em operação de aparelhos aéreos.

alguém, todas as suas faces estão transversais ao chão, trazendo uma sensação bem maior de mobilidade, por não ficar parado sem ajuda externa.

Todas as configurações remetiam a simbologias e códigos totalmente distintos. Complementarmente, foi o diretor Rob Tannion quem me pediu em um ensaio para que manipulasse mais dinamicamente o aparelho quando estivesse sob o chão. Ainda com peso muito superior ao que seria ideal para uma pesquisa de manipulação, eu vi pela primeira vez possibilidades de dançar com esse objeto também no chão e pude perceber como ele, apenas por estar em cena, era rico por denotar duas simbologias distintas e praticamente opostas, podendo ainda ser utilizado por uma ou mais pessoas e seguir sendo cenicamente muito rico.

Objetivamente quase nada do que foi pesquisado durante os ensaios compôs de fato o espetáculo e a finalização do processo coletivo acabou sendo um tanto catastrófica. Tinham muitas questões técnicas pendentes além de nossa investigação e, conforme o cenário e os objetos cênicos foram ficando mais definidos, já não tínhamos tempo de trabalhar a devida apropriação dos aparatos técnicos com os detalhes e refinamentos necessários, assim como transições cênicas e de movimento. A obra foi denominada NAO<sup>119</sup>, proveniente do prefixo nau na língua portuguesa, e o Tetraéreo acabou sendo utilizado exclusivamente pela minha personagem, sendo incluído como parte do cenário do navio, como uma espécie de lustre gigante do salão principal. Adaptei minha pesquisa de movimento junto ao Tetraéreo para um número de acrobacia aérea típico de circo<sup>120</sup> e desenvolvi uma pesquisa de movimento com a bola de contato junto ao colega Leo Costantini, que rendeu o último número do espetáculo<sup>121</sup>. A pesquisa com o aparelho no chão não foi posta em cena nesse momento, o que foi um tanto quanto frustrante, mas compreensível, uma vez que o elenco era muito virtuoso e eclético, com inúmeras proezas circenses para compartilhar com o público.

Dramaturgicamente, a obra tratava da história de um navio que naufraga e do encontro e convivência entre os personagens inusitados da tripulação a bordo, com um tom de surrealismo, inspirado pela obra de Fellini. Minha personagem era uma mulher de meia idade, da alta classe

---

<sup>119</sup> O teaser do espetáculo NAO pode ser acessado em: <<https://youtu.be/oT3gyLZl6mQ>>.

<sup>120</sup> O número apresentado pode ser acessado em: <<https://youtu.be/EH4xcqDde4A>>.

<sup>121</sup> O número utilizando bola de contato com Leo Costantini pode ser acessado na íntegra em: <<https://youtu.be/Ir595V9GLJU>>.

social, com distúrbios comportamentais e em desequilíbrio emocional completo. Ela passa toda a viagem com apenas um salto alto e por isso possui um caminhar peculiar e modo de ser extravagante, com movimentos oblíquos e impactantes. No final do espetáculo, ela encontra com um personagem de classe social muito baixa que lhe apresenta outro olhar para a vida e nova concepção de beleza sobre o mundo, simbolizado pelo número com a bola de contato em dupla com Leo Costantini, que no fim do número leva seu salto, deixando-a com seus pés descalços, junto à terra, o que a transforma, provocando uma outra relação com o chão e devolvendo estabilidade à personagem<sup>122</sup>.

O espetáculo, após o fim de semana de estreia no Teatro de la Ciudad, seguiu com o processo de pesquisa coletiva até um próximo ciclo de apresentações no Teatro Julio de Castillos, ambos renomados teatros da Cidade do México, quando sofreu uma série de outras adaptações, de revisão do roteiro, transições de números e cenas, incluindo até uma mudança na direção da obra, que passou para Juan Ramirez.

### 3.3.2 Primeiro Suspiro

Após essa sequência de apresentações, reiniciei a pesquisa individual, ainda na Cidade do México, num espaço de dança e circo chamado Cracovia 32, que me cedia algumas horas semanais de ensaio. Nesse período, organizei e estruturei momentos de pesquisa que já tinha desenvolvido junto ao Tetraéreo e comecei a estudar realmente a música *Atom Heart Mother* para ser a trilha de uma futura obra solo.

Antes mesmo de chegar a um primeiro formato, voltei a morar no Rio de Janeiro e fui convidada a lecionar no espaço de criação da Intrépida Trupe, onde segui com minha pesquisa durante três anos. Ao final de dois meses de trabalho intenso, consegui esboçar mais ou menos 12 minutos de performance cênica, que foi apresentada no *Essay de Cirque* na escola de circo Le Lido, em Toulouse (FRA). Essa parte da pesquisa foi extremamente significativa por diversos motivos. Primeiramente, porque estabeleci pela primeira vez o meu tema de pesquisa de movimento, Mobilidade/Estabilidade, o que já estava mais ou menos claro durante a pesquisa

---

<sup>122</sup> Essa personagem foi tão absorvida por mim que provavelmente foi o que inspirou a relação com o salto alto, posteriormente pesquisada na obra *Mundano*.

para o LIMS, mas que não tinha sido ainda encorpada através da criação cênica da maneira que gostaria. Eu estava buscando a relação do humano com as coisas à sua volta e seu distanciamento racional possibilitado com o advento do bipedismo.

Como já apontado no Capítulo I deste texto, a estabilização extrema da parte inferior do corpo refletiu numa Mobilidade mais ampla e muito refinada, dando espaço para o que desde a Grécia Antiga identificamos como um certo distanciamento Funcional e Expressivo entre parte superior e inferior e que simbolicamente pode ser interpretado como um distanciamento entre o que se entende socialmente por Corpo e Mente. Essas reflexões me levaram a pensar sobre o uso e manuseio dos objetos pelo ser humano, investigando os motivos que fazem com que o corpo prefira na maioria das vezes mover as coisas à sua volta e não ser deixado mover por elas, exceto quando se trata de objetos grandes, como meios de transporte e de locomoção urbana que, no caso, refletem uma própria dissolução/transformação dessa relação entre Mobilidade/Estabilidade. Estava interessada na vida cotidiana e seus aspectos mais ordinários ligados ao trabalho e à manipulação de objetos, em contraponto com a vida extracotidiana, seus aspectos mais extraordinários ligados a processos ritualísticos e suas formas e manuseios de objetos. Experimentava aleatoriamente ideias e conceitos no movimento e percebia como eu e meu corpo lidavam com tudo isso a partir do Tetraéreo como objeto cênico.

Ainda muito ligada à pesquisa do LIMS e influenciada por todas as percepções que a pesquisa teórica e prática sobre acrobacia aérea pôde me proporcionar em termos reflexivos e criativos, fui, portanto, instigada a criar concretamente debruçada nas adaptações entre partes superior e inferior e suas diferenças entre Funcionalidades e Expressividades do Corpo Aéreo e Terrestre. Nesse momento, toda a investigação se fundamentou na relação do que se move e o que estabiliza entre corpo, objeto cênico e espaço, unindo diferentes padrões de movimento aéreo e também no chão, assim como distintas configurações e posicionamentos do Tetraéreo na cena. Por mais que tentasse me desvencilhar do pensamento labaniano de corpo e de movimento, meu aprendizado ao longo do tempo junto ao Sistema Laban/Bartenieff estava presente nos detalhes mais discretos de meu corpo, totalmente encarnados, e por isso impossíveis de serem racionalmente retirados da investigação.

Toda a pesquisa e o estudo dos *Bartenieff Fundamentals* sobre a organização e as conectividades do corpo bípede e a importância disso para a compreensão das Harmonias

Espaciais labanianas me gerou uma sensação de que, na verdade, o Corpo Aéreo poderia ser considerado como uma espécie de retorno do humano à organização quadrúpede de movimento, mas não somente isso. Todos os Padrões Conectivos podem ser abordados no cotidiano da vida de um ser humano, mas dificilmente um deles poderá ser vivenciado no corpo de uma ameiba (como no Padrão Conectivo da Respiração), por exemplo, ou no corpo de um réptil (como no Padrão Conectivo Metade do Corpo) e assim por diante. Portanto, a acrobacia aérea parecia ter o poder de se expandir às multiplicidades conectivas não bípedes novamente, depois de milhões de anos da espécie humana possuir tal organização adaptativa. Isso era extremamente significativo e ainda mais quando pensava como seria uma relativização da teoria labaniana das Harmonias Espaciais apropriada de uma lógica das reconfigurações conectivas do Corpo Aéreo.

Performativamente, decidi mostrar isso a partir da lógica da estrutura cênica, que propôs um tipo de crítica social através do tempo e, sob outro aspecto, uma crítica das estruturas cênicas de números de acrobacia aérea, que normalmente começam com o corpo no chão e terminam no aparelho aéreo como clímax. O Corpo Aéreo que propus nesse primeiro formato, então, começava já com o aparelho em movimento de voo no espaço cênico. Em todo esse formato de número, o aparelho Tetraéreo foi pesquisado apenas pendurado por dois pontos em sua configuração aérea, podendo estar longe (como nas duas primeiras cenas), ou perto do chão (como na quarta cena).

A estrutura cênica se organizou como a seguir. Na primeira cena, o corpo estava num estado de plenitude e fluidez como Corpo Aéreo, unindo-se ao espaço e ao aparelho aéreo e sendo moldado tridimensionalmente de forma contínua. O corpo permanecia com o mínimo de roupa possível, o mais transparente e mutável e com os movimentos mais fluidos e orgânicos, e o Tetraéreo se encontrava pendurado por dois pontos, em sua configuração aérea. A segunda cena era o movimento de giro do Tetraéreo e com meu corpo sendo claramente influenciado por ele, ressignificando aquele primeiro estado de plenitude e experimentando o que algumas das Escalas Laban chamam de estado em desequilíbrio, como comentado no subcapítulo 1.3 desta dissertação.

A terceira cena, era uma transição, em que o corpo se desprendia do aparelho e alcançava o chão, decidindo se equilibrar inteiramente pelos pés e abandonar aquela configuração aérea. A quarta cena era toda com o corpo e seus movimentos sendo moldados a partir do

movimento de giro do Tetraéreo, que girava mais lentamente e bem perto do chão. Finalmente, a quinta e última cena era a saída do próprio Tetraéreo do chão. A personagem decidia tirar a potência de movimento do objeto para manipulá-lo em função de seus desejos. O que é levado ao extremo de forma a complexificar a movimentação da personagem, que conforme estabiliza seus membros inferiores, gesticula mais com seus membros superiores, até decidir colocar uma roupa, um vestido longo vermelho e um salto alto, se ajeitar e sair de cena, deixando o Tetraéreo parado no chão e acentuando seu formato piramidal de base triangular, que coincidentemente é a configuração mais conhecida desse sólido pelo homem. A música acabava com a personagem já fora do espaço cênico e o Tetraéreo parado, com o blackout acontecendo junto com os últimos acordes musicais.

Mesmo sentindo que a pesquisa cênica apenas começava a engatinhar, arrisquei e a compartilhei com o público pela primeira vez em Toulouse (FRA). A sequência de movimentos aéreos no Tetraéreo pendurado por dois pontos mostrou que poderia ser ainda mais fluida junto ao espaço-corpo-aparelho aéreo e a pesquisa do chão pareceu estar ainda muito desconexa com o todo da proposta cênica. Fiquei com uma sensação estranha de que algo não aconteceu em cena. Sabia que a pesquisa era consistente, mas a cena como um todo não funcionava.

A proposta dessa apresentação para um público considerado bem seletivo sobre circo contemporâneo foi justamente poder sentir onde estava minha pesquisa, considerando minhas questões anteriores quanto ao meu lugar como profissional e pesquisadora, entre a dança e o circo. Esse evento da *Essay du Cirque* é exatamente para compartilhamento de processos de criação em circo e ao final das apresentações é comum uma roda de comentários e reflexões sobre as pesquisas em processo, entre os artistas e os diretores da escola. Alguns pontos dessa reflexão valem ser comentados abaixo.

Primeiramente, o aparelho Tetraéreo pareceu-lhes muito interessante, mas com poucos movimentos que “chamassem atenção”. O diretor artístico da escola, Christian Coumin, comentou que o aparelho é consideravelmente grande e o espectador acaba esperando que sejam feitos também grandes movimentos, grandes quedas e etc., que nunca acontecem. Quanto a esse ponto, eu não me detive muito, pois sabia do foco da minha pesquisa junto ao aparelho e que grandes quedas ou deslocamentos são muito impositivos ao próprio movimento do aparelho, não deixando que o corpo seja um efeito dele e sinta o que o aparelho propõe. Me pareceu até muito

curioso que uma escola considerada exemplo de ensinamento do circo contemporâneo e referência de criação em circo no mundo fizesse uma ressalva que, na verdade, diz respeito à virtuosidade da acrobacia aérea. Pois, de certo modo, o que foi dito é que se espera que eu realize movimentos virtuosamente destacados, quando até em ensaios eu já tinha provado grandes quedas e movimentos mais arriscados em termos técnicos, mas concluído que esse não era o meu anseio em relação à pesquisa. Essa observação me levou a refletir, porém em um contexto mais macro, sobre o circo contemporâneo, o que gerou o subcapítulo 3.2 desta dissertação: Dramaturgias do entre Circo-Dança.

Um dos pontos primordiais para esta pesquisa que foi comentado naquela noite foi a questão do giro, que, em verdade, é a própria tridimensionalidade que se viu como muito suscetível de aprofundamento de pesquisa. Hoje sei que naquela versão de número essa era a parte mais fluida por entre corpo-objeto-espaco e, portanto, sei que de algum modo minha pesquisa tinha feito sentido em cena.

Outro comentário, acatado por todos os outros artistas do dia de apresentação, que também participaram da roda de conversa sobre os processos artísticos, foi o de que os momentos de “dança” no chão eram os mais interessantes, principalmente na cena final, e que era muito instigante e bela a proposta de manipulação com o aparelho no chão. Esse comentário ainda levou para a minha pesquisa do entre dança e circo como uma reflexão de vida, pois é de fato muito interessante como em todos os lugares de “circo” onde vou e compartilho meu trabalho escuto frases parecidas, como a que me disseram naquela noite: “Você dança muito bem e é muito interessante a pesquisa de movimento!”; ou “Nossa, que linda essa maneira de dançar com o objeto!” Mas o foco do comentário nunca é realmente considerando a “dança” como uma forma técnica de fazer o circo, com seu discurso e dificuldades próprias. É como se o circo “de verdade” fosse constituído apenas pelos truques e o que eu fizesse fosse uma “dança bonita” a partir de elementos do circo, mas a “dança” em si nunca seria considerada também um “truque”. Isso sempre me pareceu muito curioso e ainda mais quando dito por um especialista em circo contemporâneo que, por sua vez, vejo estar cada dia mais perto da dança contemporânea. Contudo, o importante é que vi como esse estudo de movimento com o Tetraéreo no chão tinha amplo vocabulário e possibilidades ainda por vir que deveriam ser consideradas e aprofundadas na minha pesquisa futura.

Os dois últimos comentários foram os que mais me ajudaram na continuação da pesquisa, e sobre os quais estive muito tempo pensando até de fato conseguir montar o aparelho e retomar os ensaios. O primeiro disse respeito à cena final do número, na qual a personagem se vestia, colocava um par de salto alto e finalmente parava em frente ao público para se ajeitar, como quem se olha e se ajeita em frente a um espelho. Nesse momento eu tinha certeza que não me interessava tanto a personagem e seu percurso dramático, mas sim a pesquisa de movimento. No entanto, após os comentários feitos, percebi que seria através da personagem e de seus aspectos mais íntimos que eu me ligaria com o público. Não pelo fato de buscar uma personagem fora de mim, mas sim por me encontrar e me enfrentar a partir dela mesma, admitindo que nunca se tratou de viver um estado cênico que estivesse fora do meu corpo e, por isso, os dramas daquela personagem deveriam ser meus próprios dramas. Foi assim que, a partir dali, passei a buscar cada dia mais o estado de estar em cena, sem pretensões, grandes questões conceituais ou sentimentos. O fato de estar presente e aberta já iria consequentemente levantar o meu eu mais verdadeiro junto ao público e ao espaço a minha volta.

Esses questionamentos sobre o meu eu e sobre meu corpo também me abriram para um novo campo da mesma pesquisa sob o prisma da vestimenta e da pele. Quem eu era? Que corpos eu poderia ter, que roupas poderia vestir? Como me despia delas e sob quais contextos? Mesmo que ainda naquele momento da pesquisa não soubesse como me aprofundar nesses temas, foi aí que comecei a pensar sobre o porquê do vestido vermelho, do salto alto e o porquê escolhia me vestir em cena.

O último comentário, e talvez o mais polêmico, foi sobre a trilha sonora do número, que acabou realmente sendo uma parte de 12 minutos da música *Atom Heart Mother*, que tem 23 minutos. Todos os artistas presentes na mesa de comentários disseram que a música influenciava demais e ocupava muito espaço na cena. Disseram que mesmo por não ser uma obra tão conhecida do grupo, era uma música que remetia muitos significados, pelo fato da maioria das pessoas já possuir memórias e afetos individuais ligados ao estilo musical do grupo. Ainda mais, sendo um grupo que trabalha com forte dramaticidade em seus temas sonoros, comentou-se que a música era muito tendenciosa e chamava demasiada atenção para os estímulos auditivos, tirando o foco da cena, que no caso seria também visual e do âmbito do afeto.

Ainda sobre o tema da música, vale comentar que ocorreu algo muito significativo no ato performativo, porque eu criei a movimentação em função dos estímulos que a música me trazia. Esse é o meu método de criação de movimentos, mesmo que nem sempre seja a partir de uma música, mas sempre a partir de sons, nem que estes sejam estímulos sonoros orgânicos do meu próprio corpo, como a voz ou a respiração. Nesse caso, com a trilha sonora tendo realmente muitos momentos de grandiosidade e orquestrada de forma complexa, com muitos instrumentos, eu sabia da questão sobre um certo “vazio cênico” que poderia ficar com apenas um objeto e um corpo na cena. Pensando nisso, no ensaio geral, coloquei a trilha musical bem alta e senti que seria o suficiente para experimentar o impacto dela na cena e averiguar as sensações do público. Sentia que sem a música bem alta o número não funcionava cenicamente. Porém, como um ato do destino, ou do acaso – e nunca saberei ao certo... –, o operador do som deixou a música muito baixa e eu, que já começava a cena pendurada no Tetraéreo sob uma altura considerável, achei que seria pouco profissional da minha parte parar a cena para pedir que aumentassem o som. Sempre pretendi uma música dramática em alto volume, porque gosto da intenção musical num trabalho e porque considero essa música uma influência que se harmoniza junto a meus movimentos e à minha proposta cênica. Contudo, não foi assim que me foi colocado naquele dia, e o que me foi dito é que a música era demasiado densa e que o fato dela estar baixa ajudou a movimentação a ter sua autonomia e potência própria.

Tanto essa questão foi apropriada por mim como quase foi totalmente aderida e por pouco que uma trilha sonora não foi criada para o espetáculo diretamente. Sobretudo, a questão relativa à trilha musical ainda me gerou mais reflexões no sentido macro da criação em dança. Pois, para eles, da escola Lido, o artista não deve se “limitar” a criar em função da música e a trilha deve ser composta posteriormente à pesquisa de movimentos. Eu percebi que essa é uma questão importante na criação em dança e, atualmente, em circo contemporâneo. Já trabalhei com diversos coreógrafos e, realmente, todos aqueles que possuem uma linha mais contemporânea não gostam de coreografar em cima de músicas fechadas, mas ao mesmo tempo não conseguem trabalhar sem música, mantendo apenas uma trilha para os ensaios que possuísse algum estímulo que interessasse ao trabalho, sem se deter totalmente ao tempo e ritmo daquela trilha em específico. Eu já trabalhei de diversas formas e, mesmo sabendo que isso já foi e ainda é um tema muito polêmico, nunca foi uma questão para mim. Eu sempre coreografei a partir de músicas, sempre gostei de dançar e me mover em função de uma música e não acho que isso diminua ou

condicione minha criação sob nenhum aspecto, pois ela vai existir e fazer sentido com ou sem a música. Mesmo tendo refletido muito em função de tudo isso, não estava fechada nessa ideia e convidei um músico compositor para fazer uma trilha musical para o trabalho inspirada na música do Pink Floyd, o que nunca de fato se tornou possível por falta absoluta de recursos que viabilizassem um bom profissional de executá-la.

### **3.3.3 Gestação, uma dupla concepção**

Regressei da França para o Rio de Janeiro às pressas e com voo adiantado em função de um possível trabalho, que acabou não acontecendo e, depois de uma semana, descobri que havia tido uma rachadura no meu menisco medial direito, enquanto estava ainda na França, e tive indicação cirúrgica de mais de três ortopedistas. Junto à minha fisioterapeuta, Núbia Barbosa, e meu professor de Pilates e ex-parceiro de circo, Julio Nascimento, decidi reabilitar meu joelho e não realizar a intervenção cirúrgica. Foi uma fase muito dura de reeducação de meu corpo em todos os sentidos, tanto em termos profissionais como emocionais. Fiquei totalmente parada por mais de um mês e meio até conseguir caminhar novamente e ao final de três meses intensivos de fisioterapia, pilates e acupuntura, quando ainda retornava às minhas atividades profissionais, descobri que estava grávida.

Eu, que estava com muita sede de retomar minha pesquisa, tive que me conter, não somente pelas limitações ainda grandes do joelho, como também pelos impactos do corpo, devido à fixação da placenta no útero. O que nunca foi um real problema, porque parece que meu filho já foi gerado junto a uma explosão de acontecimentos positivos e belos! Logo no primeiro trimestre de gravidez descobri que o projeto de pesquisa junto ao Tetraéreo tinha sido aceito para o Programa de Pós-graduação Stricto-Sensu, o PPGCA, coisa que não imaginava, já que tinha realizado a inscrição antes mesmo de tomar conhecimento da gravidez. Fora isso, fui chamada para dar aula em uma série de espaços e isso me manteve muito alegre e ativa durante toda a gravidez, mesmo sem estar tocando diretamente na investigação com o Tetraéreo. É como se, ao gestar meu filho, estivesse também gestando uma nova possibilidade de investigação com o aparelho. Pois justamente no primeiro mês de aulas do mestrado, ainda no início das disciplinas, interrompi o semestre para poder parir o ser mais belo e sensacional que já pude conhecer, meu filho, Jorge Uirá. Ele nasceu no dia 05/05/2015 de parto normal sem anestesia e sem intervenções

médicas e fiquei até o início do segundo semestre, em meados de agosto, afastada das atividades profissionais e acadêmicas, cuidando com toda a dedicação desse incrível ser humano e, também, do meu novo corpo, pós-parto.

Fiquei junto a meu filho sempre, mesmo com o retorno às aulas do mestrado. Ele ia comigo para o PPGCA e quando chorava eu saía para amamentá-lo. Também estive junto a mim quando voltei a treinar acrobacia aérea, indo à Intrépida Trupe, me esperando e me vendo reconhecer meu corpo. Concebi um lindo ser humano ao mesmo tempo em que me permiti de fato conceber meu novo processo de criação cênica, agora sob um novo olhar, de quem deixa crescer um corpo com vontade própria e apenas o acompanha, tendo certeza de que sua grandeza é bem maior do que a razão pode explicar.

### **3.3.4 Crescimento**

Alguns meses depois, soube que fui aprovada para um edital da Prefeitura do Rio de Janeiro denominado Viva o Talento, que incentivava artistas criadores a expor seus trabalhos e estava datado para acontecer no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Em março de 2016, retomei meus ensaios no espaço de criação da Intrépida Trupe.

Já passados quase 8 meses após o retorno às atividades profissionais e acadêmicas, percebi que minha vida nunca mais seria a mesma e, do mesmo modo que não tinha o mesmo tempo para me concentrar na investigação teórica, tampouco teria para a investigação prática. Toda a investigação foi extremamente turbulenta. Decidi colocar meu filho, que começava sua introdução alimentar e uma relativa autonomia da amamentação, numa creche. Ele tinha apenas 10 meses de idade e não conseguia ensaiar com tanta concentração com ele a meu lado. Mesmo assim, eu corria muito o tempo todo e dificilmente tinha mais do que duas horas de ensaio, duas a três vezes na semana, no máximo. Foi assim que pude parir, depois de quatro meses e meio de investigação, um outro formato da investigação cênica, denominado *Mundano*, com 42 minutos de duração, junto ao aparelho Tetraéreo.

Em termos de processo de criação, durante esses dois anos de intervalo da pesquisa, mesmo distante da obra, eu nunca parei de pensar nela. Principalmente ao longo das disciplinas realizadas no próprio PPGCA. Muitas delas abordaram a questão da criação e produção da obra

de arte e os paradoxos entre objeto/obra de arte e processo artístico. Passei a assumir, assim, os acontecimentos e mudanças de minha vida e me encorpar mais deles no processo de criação da obra, tanto em relação ao meu corpo, como em relação ao meu cotidiano como mãe, casada, e também à percepção de que a obra sempre estaria ligada a esses processos e transformações que extravasavam meu corpo, muito embora fosse criada com base em um tema em específico. Percebi a obra como muito pessoal e tentei me apropriar dessa pessoalidade e singularidade ao máximo, mesmo que ainda estivesse dando continuidade à pesquisa entre corpo e objeto e todas as suas questões conceituais. Foi nesse momento que pensei muito sobre os comentários da apresentação na escola Lido e sobre o desejo de conhecer e se aproximar mais daquela mulher de vermelho. Talvez fosse eu quem, na verdade, não me percebesse como uma mulher plena. Com certeza, depois de tudo o que aconteceu e eu ter aparentemente me distanciado do processo de investigação, no fundo, percebi que estava me reposicionando perante a realidade e os questionamentos dessa mulher vivida pela personagem de *Mundano*. Tudo aconteceu de uma maneira aparentemente sincronizada com o tempo da investigação como um todo, por isso, senti que a lesão no joelho e a gravidez foram de fato uma gestação necessária para o nascimento desse formato maior da obra.

Cabe, agora, pontuar em quais aspectos da pesquisa decidi me aprofundar ao longo daquele momento.

Recordando a estrutura cênica apresentada na França, decidi experimentar outra possibilidade de estrutura e iniciar a obra no chão, me relacionar com o aparelho como um reconhecimento dele, abordando a importância do encontro entre corpo e objeto, para então apresentar a possibilidade aérea, finalizando a relação entre corpo e objeto novamente no chão, para a separação entre ambos, no final. Sabia que o encontro da personagem com o objeto era de extrema importância e que eu não tinha muitos antecedentes sobre isso na pesquisa. O que significava esse encontro com o Tetraéreo para mim? Porque eu acreditava que essa relação entre meu corpo e esse objeto era tão intensa? E, afinal, o que o Tetraéreo simbolizava na minha vida pessoal?

Essas foram as primeiras perguntas que me fiz para o início dessa fase da pesquisa, que se deu durante o primeiro semestre de 2016. Demorei muito para descobrir a ligação entre o tema anterior, Mobilidade/Estabilidade, com as possibilidades de movimento e posicionamento do

próprio objeto. Tive uma luz: o próprio aparelho também tinha sua organicidade entre Mobilidade/Estabilidade, pois é o único sólido que, além de ser a base estrutural para todos os outros sólidos tridimensionais, se mostra totalmente diferente, entre sua configuração aérea e terrestre. Quando em sua configuração piramidal, como dito anteriormente, ele acentua o formato de base triangular, oferecendo um contexto simbólico consideravelmente mais estável do que quando pendurado por dois pontos: duas extremidades de uma de suas barras. Na configuração transversal, o aparelho possui tanta Mobilidade que tem que estar pendurado ou apoiado por um outro corpo para não cair ao chão e retomar sua configuração piramidal.

Assim percebi que o próprio objeto também tinha sua maneira de lidar com o Tema Mobilidade/Estabilidade e que este independia da configuração do meu corpo no espaço. Ele era o único sólido tridimensional que possuía essa particularidade de poder ser tão estável e, ao mesmo tempo, tão móvel, com apenas uma ligeira interferência em seu contexto, exatamente do mesmo modo que o corpo também podia adaptar-se em função de seu contexto. Cada um com sua própria organicidade e adaptabilidade, ambos se relacionavam entre si, no espaço, gerando novas configurações entre corpo, aparelho e espaço.

Mas o que ele significava para mim? O que era tão estável e ao mesmo tempo tão móvel na minha vida? Foi quando me vi afirmando algo que nunca imaginaria. Só havia uma coisa que me mobilizava, me transformava, por vezes me chacoalhava e, ao mesmo tempo, tinha o poder de me atar, me condicionar, me prover e dar tanta estabilidade emocional e espiritual: a família. Nunca conheci nada que tivesse esse poder tão contraditório e complementar que não nossas relações mais antigas e profundas como as relações familiares.

Mesmo sabendo que a instituição familiar está mudando de figura no mundo contemporâneo, cabe aqui considerar que esse é um tema extremamente complexo e que não me detive a pensar sobre o contexto da família no mundo, mas sim a pensar, refletir e sentir a minha família, as minhas relações mais profundas e em quais aspectos isso me transformou ou me deteve ao longo da minha trajetória de vida.

Obviamente, não pude deixar de perceber que, pela primeira vez não pensava na minha família como quem olha de “baixo para cima”, como uma filha, que olha para os irmãos a seu lado e para os pais “acima”, numa escala temporal linear. Eu agora olhava também “de cima para

baixo” para meu filho, dando a volta, por assim dizer, o que também aconteceu na minha maneira de ver a vida como um todo. Muitas das coisas que fiz quando criança foram recordadas ou “revisadas” a partir da relação com meu filho e acredito que ainda serão, como quem revive sua vida através dos passos de alguém que se ama muito. Sobretudo, percebi que passei a olhar as atitudes dos meus pais, antes reprimidas ou condenadas por mim, sob outras perspectivas. Por isso, quando digo de baixo para cima ou vice-versa, apenas comento que o passar das gerações também nos transforma e por outro lado, nos estabiliza, pois sedimenta atitudes que nos foram passadas em nossa educação e convivência e que foram absorvidas, mesmo que inconscientemente.

A forma tetraédrica só me confirmou essas e tantas outras percepções sobre o tema. Estou vivendo um momento em que minhas relações são extremamente tetraédricas em termos da perspectiva sobre a realidade familiar. Eu tenho meu marido e meu filho; logo meu irmão, que tem sua família, mulher e dois filhos; nossa mãe; e nossos avós, pais da minha mãe. Todos vivos. No lado do meu pai, fora meus dois tios com suas respectivas famílias, todos faleceram, meu pai e meus avós paternos. Portanto, isso me pareceu ainda mais pertinente, pois o tetraedro é um poliedro que possui quatro vértices e quatro lados e representa para mim minhas relações familiares, que também estão sendo vivenciadas por meio de quatro gerações: meu filho e os filhos de meu irmão; eu e meu irmão; minha mãe e meus avós. O que vale considerar que cada dia será mais difícil de acontecer, já que as mulheres estão tendo filhos cada dia mais velhas, o que significa que a minha geração possivelmente marcará uma geração abaixo que não necessariamente irá ter avós. No caso, minha família vive atualmente um momento de extrema contradição: por um lado, bebês lindos e sorridentes, cheios de vida e energia e, por outro, idosos à beira da morte. Minha avó que já não se move e que está atrofiando, já no estado terminal do Parkinson, e meu avô, que parece que corre para morrer antes dela, com Alzheimer, Arteriosclerose, Diabetes e uma série de outras doenças características do final da vida.

Todas essas percepções fizeram com que eu considerasse a pesquisa sobre o encontro com o aparelho Tetraéreo e sua importância não somente em níveis técnicos e conceituais com relação ao que já foi discutido sobre o Sistema Laban/Bartenieff, mas também com base nessas relações que vivo hoje, considerando a memória e construção afetiva do corpo.

Portanto, a primeira e segunda cena foram criadas com base em minhas memórias e afetos junto à minha família de origem e minha família constituída, por assim dizer. A relação com meu pai, mesmo após sua morte, está muito internalizada até hoje em toda a família nos sentidos mais profundos da carne e foi, por isso, também de extrema importância para a investigação de movimento. Minha pesquisa se deu a partir de fotos antigas junto à minha família de origem. A partir das fotos, todas elas com momentos muito significativos e marcantes de minha vida e personalidade, procurei trazer minha memória do corpo, recriar meus movimentos daqueles momentos. Foram diversas horas de improvisos de movimentos, por volta de uma hora de improviso para cada uma das dez fotos selecionadas.

O mais interessante é que eu não precisei escolher nem uma foto do meu filho ou marido. Os movimentos ligados à minha fase atual de vida emergiram por entre os improvisos sobre situações do meu passado, recordadas a partir das fotos. Ao executar movimentos de afeto, prazer, carinho ou trauma, me percebia realizando movimentos atualizados nas formas com que hoje seguro meu filho no colo, brigo com ele ou o coloco para dormir, por exemplo. A mesma forma com que meu corpo se rebelava com três anos de idade, como demonstrado por uma das fotos, me trazia muito das discussões matrimoniais vividas atualmente; uma sensação de repressão de um adulto invocava mais do que imaginava sobre minhas dificuldades profissionais; ao mesmo tempo em que o abraço acolhedor do meu pai, recordado a partir de outra foto me trouxe a sensação que tenho ao descobrir a dança e as transversalidades de meu corpo junto ao espaço. Como abraçar e ser abraçado pelo espaço, balançar num balanço de um parquinho qualquer, ou no Tetraéreo, tão amado e tão especificamente atualizado em meus afetos. Foram inúmeras as percepções sobre minha constituição entre Mobilidade e Estabilidade na infância e na vida adulta. E foi ao longo das experimentações práticas de improviso, de onde meu corpo transpareceu sua estável mutabilidade, que vi a real conectividade entre passado, presente e futuro a partir dos meus movimentos e suas possíveis harmonias e desarmonias. Portanto, as duas primeiras cenas falam dessas trajetórias vividas pelo meu corpo.

Em termos de estrutura cênica e composição, após a maternidade, eu decidi que assumiria a música que já acompanhava a pesquisa, mas agora me permitindo utilizá-la com pausas, como forma de apropriação do trabalho e da minha perspectiva sobre a obra de Pink Floyd. Vale comentar que essa não seria a primeira vez que usei uma obra do grupo. Em 2004, na

8ª Mostra de Dança da Faculdade Angel Vianna, decidi compartilhar uma pesquisa realizada na aula de Técnica de Dança da Professora Márcia Rubin para o solo Plano Comprido, com a música *Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave Grooving with a Pig* do primeiro disco do álbum *Ummagumma* (PINK FLOYD, 1969); em 2006 apresentei no Sesc Ramos outra pesquisa desenvolvida na aula de Composição Coreográfica do Professor Paulo Caldas, utilizando a música *Seamus* do álbum *Medle* (PINK FLOYD, 1971); e em 2009 realizei um vídeo dança junto à Fernando Mamari, chamado *Respiro*, editado ao som da música *If* (PINK FLOYD, 1970), do álbum *Atom Heart Mother*<sup>123</sup>.

Ao pensar sobre essas experiências anteriores me dei conta de que, se havia algum grupo musical presente em minha trajetória como criadora e coreógrafa, seguramente, seria Pink Floyd. É claro que isso não retira as dificuldades já apontadas com relação a esse tema e como, estando consciente disso, eu também estava assumindo estar mais amarrada ao que a música já traz consigo a priori. Mesmo conhecendo o que poderia vir a se tornar uma dificuldade, a coincidência de ter me tornado mãe durante esse tempo e o fato do nome da música ser *Atom Heart Mother*<sup>124</sup>, não poderia deixar de ser notada. Considerando os laços paternos que me unem a essa música e o fato de estar investigando sobre família e relações entre gerações, num sentido ligado ao ser gerado e ao poder gerar, decidi realmente manter a trilha sonora para essa apresentação e para o processo criativo como um todo. Achei que tantas coincidências não eram por acaso. Não queria deixar de provar essa oportunidade e, ao mesmo tempo, sabia que em possíveis formatos futuros eu poderia retirar ou mudar a trilha sonora da minha obra. Além de tudo, essa música ainda tinha um vínculo entre os padrões sonoros e de movimento que eu estava trabalhando junto ao Tetraéreo desde minha investigação para o LIMS. Poder investigar e aprofundar a estrutura cênica que já havia começado em Toulouse, assumindo os riscos, me pareceu uma oportunidade perfeita. De certa forma, todo esse período de reflexão me deu certeza

---

<sup>123</sup> Esse vídeo-dança foi feito durante a mudança do apartamento onde vivi 25 anos e onde meu pai morreu. Foi durante o processo de criação e filmagem que escutei o álbum *Atom Heart Mother* e sua música tema com ouvidos tendenciosos para uma futura criação artística e uma inclinação saudosista para meus momentos de infância, junto a meu pai. O vídeo-dança *Respiro* pode ser acessado em: <<https://youtu.be/r2FOosFaoi4>>.

<sup>124</sup> *Atom Heart Mother* pode ser traduzido para o português de diferentes formas, podendo significar o Átomo do Coração da Mãe ou mesmo a Mãe do Coração do Átomo. Ambas são simbolicamente imprescindíveis para a concepção do trabalho, cada uma sob um ponto de vista.

que essa obra e esse grupo já tinham mais a ver com minha pesquisa de dança ao longo da minha vida do que eu mesma tinha percebido e que nada era por acaso.

Portanto, em termos de trilha sonora, eu iria manter a ideia original, acrescentando minha acentuação, que se utilizaria de pausas e sons orgânicos como forma de poder interferir ativamente na obra no grupo de rock progressivo, mas respeitando seus padrões mais significativos e ao mesmo tempo utilizando-os a partir de minhas particularidades de Fraseado. Quanto à criação de movimentos, eu tinha uma série de improvisos e sabia que eles seriam caminhos para se chegar ao encontro com o aparelho Tetraéreo, que seria na terceira cena. Foi quando organizei uma primeira parte com movimentos menores, realizados com a predominância de *Shapings* com o tronco, com o corpo em pé e de costas para o aparelho, localizado na extremidade diametralmente oposta da cena (Figura 32).



**Figura 32 - Tridimensionalizando com o público**

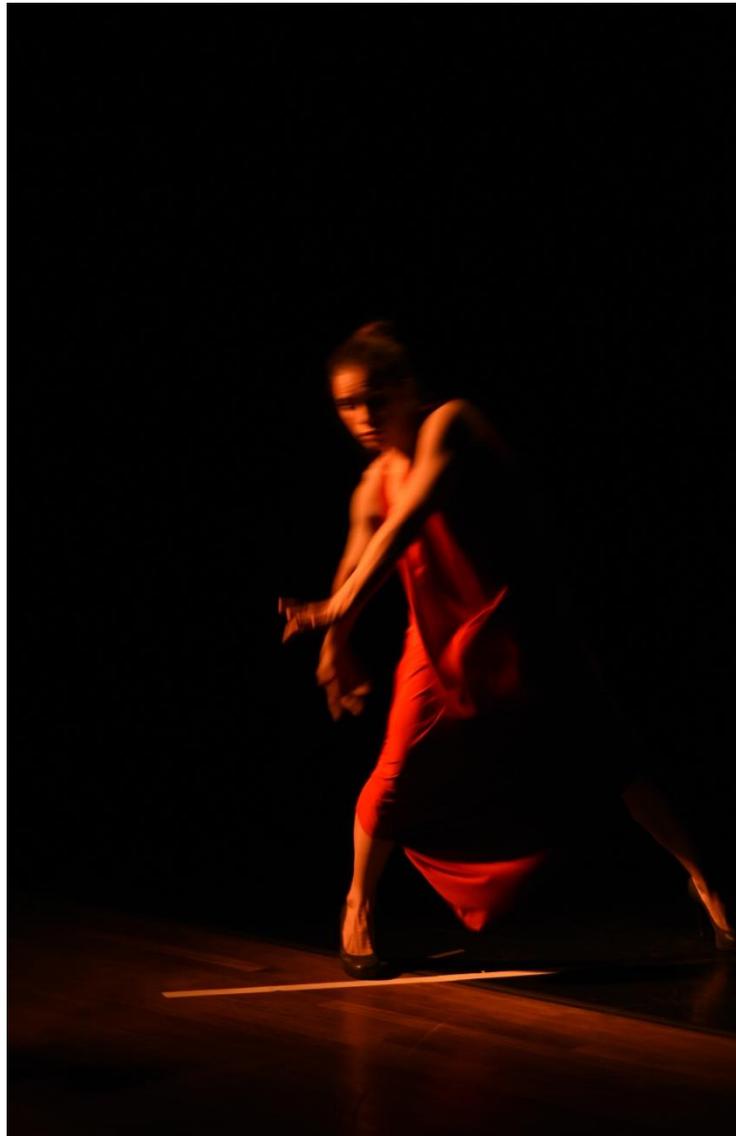
Legenda: Foto da Cena 1 da obra *Mundano*.

Fonte: Foto de Flavia Lamego, no ensaio geral para vídeo e foto, em junho de 2017, no Teatro Angel Vianna, Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (RJ).

Toda a Cena 1 é com o corpo parado na extremidade esquerda da boca de cena, do ponto de vista do público. Ainda não sabia ao certo, mas tinha a vontade de estar ali durante algum

tempo antes; por isso, quando o público entra eu já estou parada em cena, mas sem tentar me relacionar com o público. A partir das Formas Tridimensionais (*Shapings*) de tronco eu chegaria no público e me relacionaria pela primeira vez com aquelas pessoas e espaço. Quando a música entra, começo a mudar um pouco meu percurso de movimento, canalizando meu direcionamento espacial, antes disperso, alcançando a diagonal alta esquerda com meu osso externo e mobilizando todo meu corpo e, após o máximo do direcional, recuo e desequilíbrio, seguindo a sequência de Formas Tridimensionais (*Shapings*) junto a apresentação da primeira frase musical, que será desdobrada de inúmeras maneiras ao longo da obra. Na Figura 32, acima, a leve inclinação da cabeça com relação à verticalização do tronco começa a simbolizar essa busca tridimensional do corpo, como questionamento às suas posturas convencionais.

A Cena 2 (Figura 33) é realizada em silêncio e se constitui pelo meu deslocamento através da diagonal que me opõe ao aparelho Tetraéreo e pelo encontro de ambos no final da cena, ambos em contato direto com o chão. Essa é a cena que realmente foi feita a partir das experiências de movimento junto às fotos e que localiza meu corpo num percurso que encontra o objeto entre meu presente, passado e futuro, num tempo do desdobramento do eu em múltiplos. Ao longo dos ensaios, comecei a experimentar algo que me levasse até o objeto ou algo no objeto que atraísse meu corpo. Foi assim que o deslocamento foi ganhando uma ênfase nos desequilíbrios, que pouco a pouco foram encontrando no próprio espaço o trajeto em direção ao Tetraéreo.



**Figura 33 - A escuta do desequilíbrio**

Legenda: Foto da Cena 2 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

Paralelamente a essa pesquisa das primeiras cenas, tentei fazer uma experiência de algo que tinha vontade há algum tempo, mas nunca tinha tido a logística e o tempo para provar: utilizar uma das faces do aparelho para projetar sombras do meu corpo. Eu sabia que a distância entre um dos vértices até a face oposta era pequena para sombras com contraste muito definido, mas não sabia se alguma imagem interessante poderia se formar. Finalmente, consegui me organizar para, depois de colocar meu filho para dormir, ir ao espaço da Intrépida Trupe depois da última aula, às nove e meia da noite. Coloquei um lençol branco no tetraéreo pela primeira vez

e pedi a uma das professoras que ficasse mais um pouco para poder me ajudar a ver o que acontecia. Funcionou! Tinha algo de muito interessante sobre esses desdobramentos do eu naquelas sombras e que eu certamente deveria me aprofundar.

Comecei a pensar sobre isso e cheguei à conclusão de que para vestir o Tetraéreo e realizar a cena de sombras não poderia ser um outro tecido diferente da minha própria roupa. Tinha que ser uma só coisa. Decidi que seria esse tecido que simbolizaria minhas peles, e essa seria a investigação que faltava, desde minha apresentação na França, para buscar as diferentes formas de vestir meu próprio corpo, minha personalidade. Minha pele descamaria e vestiria o Tetraéreo, para projetar outras formas de meu corpo ainda desconhecidas. Não tinha ideia se isso era possível, mas por coincidência meu marido havia trabalhado com um artista têxtil em um filme de ficção que tinha acabado de filmar e entrei em contato com ele. Benedito Neto foi ao nosso primeiro encontro, no qual mostrei muitos dos vídeos que tinha de apresentações e ensaios e expliquei o histórico da pesquisa. Fiz então a proposta/desafio de fazer um figurino que fosse também uma capa para cobrir apenas uma das faces do Tetraéreo. Tinha que ser um vestido feito de um tecido único, liso e sem costuras. Eu sabia apenas que a cor deveria ser vermelha, branca ou cor da pele e imaginava que seria amarrado com velcro.

Muito sabiamente ele chegou ao nosso primeiro ensaio com um tecido cor da pele e me explicou que pensou em buracos. Seria uma solução perfeita para poder enfiar partes do corpo e ao mesmo tempo prender o tecido esticado de forma a conectar três ou mais vértices do aparelho. Ele explicou que, para uma primeira experiência, o tecido cor da pele era mais neutro e que a passagem de luz se daria pela maior ou menor transparência do pano, e não necessariamente pela cor. Em seguida defendeu sua opção pelos buracos, coisa que não foi totalmente acatada por mim naquele momento. Ele disse que o velcro era sinônimo de muita costura e muita informação, somadas a possíveis acidentes, pois poderia puxar a trama do tecido. Me mostrou, assim, como estava pensando em realizar a experiência e eu topei. Começamos fazendo os buracos na medida do Tetraéreo. A ideia funcionou muito bem e o tecido ficava suficientemente translúcido e esticado. Tínhamos muito tecido sobrando para ambos lados e decidimos esticar as pontas que restavam, esticando-as mais e dando em cada ponta mais uma volta na face. Ou seja, tínhamos tecido para cobrir três vezes uma das faces, ou coincidentemente, cobrir três faces do Tetraéreo. Fizemos, assim, a primeira experiência das sombras com uma lanterna de cabeça e o Benedito de

bailarino, para que eu pudesse ver o que acontecia de efeito. Fiquei impressionada em ver como a sombra do corpo que se criava no tecido era abstrata e ao mesmo tempo simbólica. Tinha algo de uterino e psicodélico ao mesmo tempo.

Filmei uma vez comigo dentro e tive a ideia de tirar as duas extremidades das pontas que sobravam e cobrir todo o Tetraéreo durante a cena. Pedi também ao Benedito que fizesse isso para que eu pudesse ver e, ainda durante esse improvisado, conseguimos ver mais um efeito gerado na transição entre a primeira e a segunda ponta que sobrava. Ao entrar entre dois panos que cobriam a face do aparelho, uma espécie de efeito sobre sombras era gerada. Fiquei realmente impressionada.

Eu tinha finalmente a certeza de que a ideia das sombras poderia funcionar, mas quase nenhuma possibilidade de ensaio. Eu precisava de alguém para ficar com meu filho depois das 21:30h – horário que acabavam as aulas da Intrépida –, de alguém de confiança para olhar de fora o que eu estava provando e/ou de uma câmera muito boa, que permitisse bastante entrada de luz no vídeo. Por todas essas dificuldades, essa foi a cena menos ensaiada do espetáculo, tendo sido criada em apenas três ensaios, sem nunca ter sido vista por mim. Inclusive, depois de ter apresentado continuei sem poder vê-la, pois nenhuma das duas câmeras profissionais que fizeram a filmagem da apresentação conseguiu capturar os efeitos de luz e sombra. A pessoa que me orientou e ajudou carinhosa e pacientemente a conceber e organizar os movimentos dessa cena foi a atriz, bailarina e acrobata Maria Celeste Mendonzi. Ela tornou possível a execução da cena, incluindo diversas partes e transições do espetáculo, tornando-se minha orientadora cênica para esse formato da pesquisa em 2016.

Paralelamente a isso, junto a Benedito, também comecei a procurar a maneira adequada de vestir o tecido a partir dos cinco buracos feitos sob a medida dos vértices do Tetraéreo. Quando finalmente chegamos a uma conclusão, me deparei com uma grande incógnita sobre como eu poderia retirar os buracos de meu corpo para colocá-los nos vértices do Tetraéreo. Eu sabia que esse despir do tecido seria uma cena em si e que isso deveria ser um momento importante da obra. Comecei a investigar as possibilidades de movimento que surgiam com o aparelho no chão, mas nenhuma resultou proveitosa, uma vez que tinha que suspender cada vértice do Tetraéreo de maneira a vestir seu respectivo buraco. Mesmo tendo um buraco que ficava no vértice de cima, ainda sim, isso significava que teria que suspender o aparelho quatro

vezes, sem motivo cênico algum. Só havia uma maneira para que essa cena fizesse sentido dramaturgicamente: o aparelho já tinha que estar suspenso enquanto eu me despia e o vestia, mas agora por um ponto ao invés de dois.

Assim, iniciei a investigação mais longa do espetáculo. Um mês e meio de ensaios com filmagens e experimentos sobre as possíveis combinações entre buracos do tecido, membros do corpo, suas posições relativas e ordenações para que chegasse a cobrir uma das faces do Tetraéreo por vez com o mesmo tecido que vestia. Após ter chegado a uma partitura de movimentos, senti que essa era uma cena que necessitava de algo mais espontâneo, em que eu pudesse me humanizar mais, já que me despia para vestir algo que me movia de maneira concomitante. Dessa forma, decidi me despirmo em cima do Tetraéreo, como uma descoberta de um eu aéreo possível. Descobri a possibilidade de depender minha vida ao aparelho, sair do chão a partir dele e, em troca, me desvelaria para ele, tirando minha roupa ao mesmo tempo em que me movia em uma tentativa aérea de ser. O aparelho, assim, poderia cuidar de mim e eu dele, ao mesmo tempo, pela primeira vez. Porém, ainda numa descoberta, em que meus movimentos ainda seriam mais bípedes do que aéreos, mobilizando mais a parte superior e estabilizando mais com a inferior do corpo e, o Tetraéreo, ainda em sua forma piramidal, fora do contato direto com o chão (Figura 34).



**Figura 34 - O canto desnudo**

Legenda: Foto da Cena 5 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

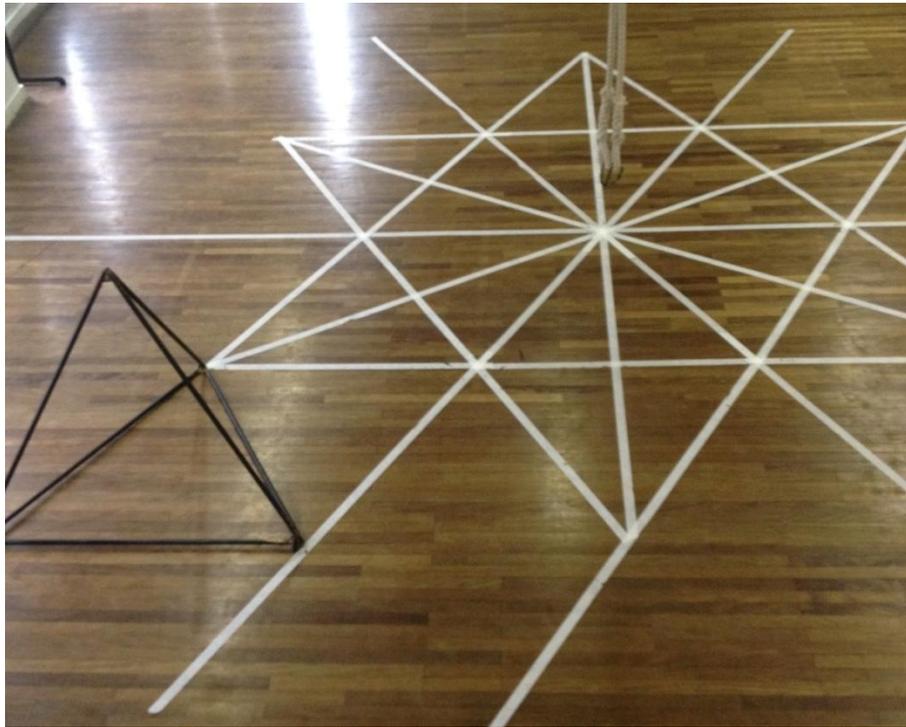
No mesmo dia em que fechei a ordem dos movimentos e das passagens aéreas pelo aparelho para essa cena, me peguei cantando a música da cena da sombra para colocar meu filho para dormir. Ele mamava e ao mesmo tempo acariciava meus cabelos. Sempre disse que ele cuida mais dos meus cabelos do que eu mesma. Então, percebi que essa sensação era a mesma que buscava nessa cena. Como algo corriqueiro e ao mesmo tempo único e especial; como pendurar uma roupa muito bem cuidada no varal ou cobrir alguém que ama enquanto dorme. Decidi então tentar cantarolar a música e ver como ficaria enquanto cobria o Tetraéreo no ensaio seguinte. Maria Celeste Mendonzi estava lá no espaço da Intrépida esperando dar a hora da aula de Dança Acrobática que ministrava no espaço e resolvi perguntar sua opinião. Ela acabou me ajudando a construir a cena e me deu alguns toques sobre o uso da voz em cena, coisa que não estou muito acostumada a fazer. Celeste também me orientou em todas as transições dessa parte do espetáculo: desde a primeira subida no Tetraéreo preso por um ponto, até a parte da manipulação do tecido, que só resolvi fazer uma semana antes da apresentação.

Paralelamente à investigação das sombras e do tecido no aparelho, fui mantendo as últimas cenas, que nada mais eram do que adaptações do que havia criado quando fiz minha apresentação em Toulouse (FRA). Modifiquei pouquíssimas coisas da sequência com o aparelho preso por dois pontos, reestruturei a cena com o Tetraéreo perto do chão e adaptei alguns movimentos do início da última cena. Contudo, ao terminar essas adaptações, já estava a uma semana da apresentação, cuidando de uma série de coisas de produção, como material gráfico, ECAD, horários de ensaios extras no Centro Coreográfico, equipe técnica etc. Com todas essas demandas, fora a investigação cênica, só pude ensaiar duas vezes com a operação do aparelho aéreo feita por outra pessoa no espaço da Intrépida, sendo uma com a desmontagem do aparelho no final do ensaio, o que reduziu ainda mais meu tempo.

É muito importante dizer que a presença do *rigger* Índio (Carlos Eduardo) foi essencial para essa fase da investigação, pois ele se prontificou a me ajudar na operação do aparelho nesses ensaios, incluindo todas as montagens e desmontagens do aparelho e do sistema de roldanas necessário para as cenas desde que estava ensaiando para a apresentação na França. Infelizmente, como ele é um técnico com muita demanda de trabalho, e esse projeto nunca teve nenhuma ajuda de custo, só pude pedir a ele que estivesse nesses dois ensaios no espaço da Intrépida e nos três dias de ensaio que me foram oferecidos para montagem e ensaio geral no Centro Coreográfico.

Foi durante esses dois últimos ensaios na Intrépida que percebi que não sabia ao certo qual seria o final do espetáculo. Eu já tinha pensado muito nisso, mas não tinha tido tempo hábil para experimentar e acabei tendo diversas dúvidas. Fora isso, havia uma série de transições que só podiam ser experimentadas com um técnico que fizesse a operação do Tetraéreo e que tiveram que ser solucionadas também nesse momento. Sendo assim, provei um final no último ensaio na Intrépida, que era para ter sido um ensaio geral, mas que foi mais um ensaio técnico, e provei outro final após ter levado o aparelho para o Centro Coreográfico. Este último acabou fazendo mais sentido para mim e foi utilizado nas apresentações seguintes.

A montagem do Tetraéreo no espaço da performance (loft do Centro Coreográfico) levou um dia inteiro e a montagem do cenário metade de outro dia de ensaio. Algumas noites antes, eu havia encontrado um desenho, que tinha feito inspirada nos deslocamentos cênicos do aparelho Tetraéreo, que era um desdobramento bidimensional do tetraedro regular e que também simboliza todas as possíveis bidimensionalizações necessárias à criação de qualquer poliedro tridimensional regular. Resolvi experimentar fazer desse desenho meu cenário dois dias antes da apresentação. O experimento foi feito com fita crepe e o definitivo com fita de linóleo branca, no dia da apresentação. A Figura 35 ilustra uma reprodução desse desenho, que transpôs para o papel os sólidos dodecaedro, icosaedro, octaedro e hexaedro, através da bidimensionalização do tetraedro.



**Figura 35 - Cenário Mundano**

Legenda: Foto do cenário da obra *Mundano*.

Fonte: Foto de Benedito Neto no ensaio técnico em julho de 2016 no Espaço Loft do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (RJ).

Nunca de fato conseguimos fazer um ensaio geral. Minha amiga Tabata Martins foi no dia anterior no espaço para fazer uma breve afinação dos poucos refletores que têm no espaço do Loft para serem operados mecanicamente. Pude passar os detalhes técnicos junto com a música e com a operação do Índio umas duas vezes, mas o ensaio geral mesmo foi na hora da cena.

Durante a performance senti que muitas coisas poderiam ter sido feitas e criadas e que a pesquisa ainda tinha muitos desdobramentos e aperfeiçoamentos para serem feitos. Portanto, se por um lado ficaram uma série de detalhes pelo caminho, por outro, a experiência junto ao público foi incrivelmente positiva! O Centro Coreográfico me cedeu dois dias de apresentação, o que me possibilitou experimentar pequenas mudanças rítmicas e de afetos que deram tons distintos para cada dia e com isso acredito que a pesquisa tenha crescido enormemente. Ao final das apresentações, aconteceram rodas de conversa com o público, que tiveram fragmentos filmados, para levantar e debater as principais questões do processo de criação da obra. Ambas foram muito esclarecedoras e tranquilizadoras, durando quase cerca de hora e meia cada uma.

Muitas ideias me foram dadas, assim como críticas e elogios e, assim, tive a confirmação de que teria que seguir investigando.

Infelizmente, a vida nem sempre nos permite realizar tudo no tempo em que queremos e, logo depois das apresentações, meu filho começou a fazer uma bronquite, que se uniu com a minha saída como professora da Intrépida Trupe e a falta de um espaço de ensaio. Somando todas essas questões, acabei passando mais de três meses sem tocar fisicamente na pesquisa. Esse momento foi aliado às vésperas da minha defesa da qualificação desta tese, o que seguiu me dando distintas perspectivas teóricas para minha pesquisa junto ao Tetraéreo, mas ainda sem uma continuidade viável da pesquisa prática.

### **3.3.5 Estrutura cênica em desdobramento**

A pesquisa seguiu em curso, fazendo parte das companhias residentes do Centro Coreográfico desde janeiro de 2017 e com estreia oficial no Teatro Angel Vianna, do próprio Centro Coreográfico, nos dias 18, 19 e 10 de agosto deste mesmo ano.

Para que algumas das questões apresentadas anteriormente se esclareçam mais facilmente, segue abaixo a estrutura cênica conforme o formato da performance apresentada em julho de 2016, com imagens, comentários e com o que seguiu sendo pesquisado até a presente data.

#### *3.3.5.1 Cena 1: Chegada*

Quando o público entra eu já estou na boca de cena no canto esquerdo (Figura 36), do ponto de vista do público. Tenho o olhar distante, focado no horizonte além da sala e, à medida que o público vai sentando, eu vou me preparando para compartilhar essas experiências, que na verdade são quem eu sou e que formam e recriam meu corpo. Pouco a pouco, olho para o público de maneira mais próxima, trazendo cada um para o que irá ser vivido através da minha experiência.



**Figura 36 - Enfrentando a si mesma**

Legenda: Foto da Cena 1 da obra *Mundano*.

Fonte: Foto de Flavia Lamego, no ensaio geral para vídeo e foto, em junho de 2017, no Teatro Angel Vianna, Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (RJ).

Meus movimentos são sutis e falam da saída da extrema orientação vertical do corpo para um desequilíbrio constante, trazido das minhas vivências mundanas e terrestres (Figura 37). Minha parte inferior do corpo está totalmente Enraizada e Estabiliza minha parte superior, que se Mobiliza em Percursos Transversos, ora mais em Forma-fluxo (*Shape-flow*), ora mais em *Shaping* (Forma Tridimensional).



**Figura 37 - Contornos do eu**

Legenda: Foto da Cena 1 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

A música entra e eu retomo minha Orientação Vertical a partir do que o salto alto e a roupa me trazem. A personagem envolve o público num grande abraço e tenta capturar seus sonhos e almejos, perdidos no tempo/espço, resgatando-os para junto de seu corpo. Essa tentativa faz com que o corpo sinta e veja uma forma aparentemente estável.

O que foi trabalhado nos últimos meses para essa cena está relacionado com a clareza dessa transformação do corpo de algo estável a algo móvel e vice-versa. Agora pretendo começar a gesticular com um subtexto de alguém que se conforma e convence o outro e, pouco a pouco, ir desequilibrando a partir desse percurso interno/externo de *Shaping*, aumentando gradativamente meus Percursos Transversos de movimento na medida em que me permito desequilibrar. Quando minha mão direita está com a palma virada para meu rosto, me vejo nesse desequilíbrio interno que é a minha própria transversalidade e decido ir em busca dele. Esse ímpeto é o que me faz começar a traçar o caminho do encontro ao aparelho Tetraéreo.

#### *3.3.5.2 Cena 2: Caminho para o encontro*

Essa cena é feita pelo próprio caminho percorrido até o encontro do corpo com o objeto Tetraéreo, que vai de um extremo da boca de cena até o fundo oposto do cenário, onde se encontra o aparelho. O percurso é realizado pelos constantes desequilíbrios da personagem, em sua busca por tentar absorver a mutabilidade do tempo/espço, nas formas que vão se revelando no corpo, entre seu ímpeto estabilizador vertical e seu descontrole transversal. Trazer para perto de si, cuidar e até aprisionar formas e sentimentos (Figura 38). Nada verdadeiramente fica, tudo constantemente se desfaz e se refaz no movimento, que a conecta de maneira quase imperceptível com o Tetraéreo. Até que ela é absorvida pela tridimensionalidade do aparelho Tetraéreo e cede seu corpo ao encontro (Figura 39).



**Figura 38 - Cuidando do caminho**

Legenda: Foto da Cena 2 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 39 - O encontro**

Legenda: Foto da Cena 2 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

Ao longo do percurso, o cenário vai sendo revelado pela iluminação cênica que, com a fita de linóleo branca, cria um desenho geométrico no chão. O desenho, que ocupa quase todo o espaço cênico, reflete a célula básica do poliedro tetraedro numa superfície bidimensional,

gênese dos possíveis desdobramentos que irão originar os outros poliedros regulares e alguns outros irregulares. Na diagonal extremamente oposta ao meu corpo, à direita do fundo da cena e fora do desenho, está o Tetraéreo, parado em sua configuração terrestre e piramidal.

### 3.3.5.3 Cena 3: Encontro com o Tetraéreo

A cena se inicia com o corpo dentro do Tetraéreo e totalmente fora do eixo gravitacional, dependendo das barras do aparelho para se equilibrar e experimentando pela primeira vez como é ver o mundo de cabeça para baixo e totalmente fora de seu eixo vertical. A personagem pode pela primeira vez se permitir sentir seu desequilíbrio e sua imprevisibilidade junto ao novo (Figura 40).



**Figura 40 - Um novo mundo**

Legenda: Foto da Cena 3 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

O corpo da personagem experimenta distintas maneiras de estar fora do eixo a partir do encontro com o aparelho e acaba percebendo que conforme seu corpo sai e retorna a seu eixo, ele pode oferecer também ao Tetraéreo possíveis saídas de seu eixo, assim como inclusive uma forma peculiar de deslocamento do próprio aparelho, por entre corpo/aparelho/espço (Figura 41).



**Figura 41 - Um voo possível**

Legenda: Foto da Cena 3 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

A personagem ainda tenta entrar e sair conforme suas próprias vontades, mas as infinitas possibilidades de eixo apresentadas pelo aparelho são tão fortes que o uso do salto alto e da verticalidade constante se tornam um inconveniente. Assim, ao longo da cena, a personagem se desfaz de uma parte de si, seus sapatos, um a um, deixando-os fora do desenho cênico, ou seja, fora dos deslocamentos e desdobramentos desse novo eu/objeto.

Corpo e aparelho vivem seus primeiros movimentos de descoberta, deslocando-se pelo espaço cênico e terminam ao centro e a frente da cena, com um vínculo claramente formado entre ambos.

#### *3.3.5.4 Cena 4: Transição para o nascimento do Corpo Aéreo*

A personagem entra e se veste do Tetraéreo, deslocando-se com ele para o fundo da cena, também ao centro. Realiza alguns movimentos de descobertas e tentativas de se desvincular dele, tentando compreendê-lo mecânica e racionalmente, até ser surpreendida com a sua saída do chão (Figura 42). Ainda dentro do aparelho, ela se vê num processo de mudanças contínuas, nas quais seu centro segue sendo mobilizado pelos movimentos do Tetraéreo de tal forma que ela oferece um pouco de si para se unir ao aparelho e revesti-lo, sua pele (Figura 43).



**Figura 42 - Reconhecendo o outro**

Legenda: Foto da Cena 4 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 43 - O outro em mim**

Legenda: Foto da Cena 4 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

Essa transição de cenas foi incansavelmente trabalhada e seus movimentos se modificaram inúmeras vezes, mesmo que sempre mantendo sua intenção e simbologias buscadas em sua primeira criação. Com o fato de haver também uma questão técnica, que é a montagem do

aparelho aéreo em cena, identifiquei o quanto a cena deveria estar ainda mais trabalhada e ensaiada. Percebi um problema concreto na cena relativo ao tempo dos movimentos do aparelho, que dependem diretamente de um *rigger*, que não é viável financeiramente para todos os ensaios.

#### 3.3.5.5 Cena 5: *Peles que vestem e são vestidas*

O vestido vermelho, então, é pouco a pouco transformado numa peça de vestimenta, uma espécie de capa revestidora para o aparelho Tetraéreo. Inicialmente, o primeiro buraco do tecido entra no vértice superior do aparelho, pelo qual ele se eleva e leva consigo o corpo, ainda vestido (Figura 44).



**Figura 44 - Doação**

Legenda: Foto da Cena 5 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

Já com ambos sem tocar o chão, delicadamente a personagem começa a cantarolar a música da próxima cena. Enquanto descobre seu Corpo Aéreo, ela se despe, cobrindo o aparelho de si mesma. Ela se move a partir de um ligeiro embalo de giro, rotando o aparelho em seu próprio eixo, que contrabalança seu centro em função do centro de seu corpo, que por vezes

quer retornar a seu centro e por vezes busca sair para explorar o máximo de Tensões fora do Eixo Vertical, agora na configuração aérea (Figura 45).



**Figura 45 - Decolando**

Legenda: Foto da Cena 5 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

Conforme o tecido vai saindo do contato direto com seu corpo, o cantarolar vai se tornando mais intenso e alto, assim como seus movimentos mais agressivos e rápidos, até que seu corpo escorre pelo aparelho, indo de encontro ao chão, que logo em seguida puxa o aparelho, que também encontra o chão.

#### 3.3.5.6 Cena 6: Troca de pele

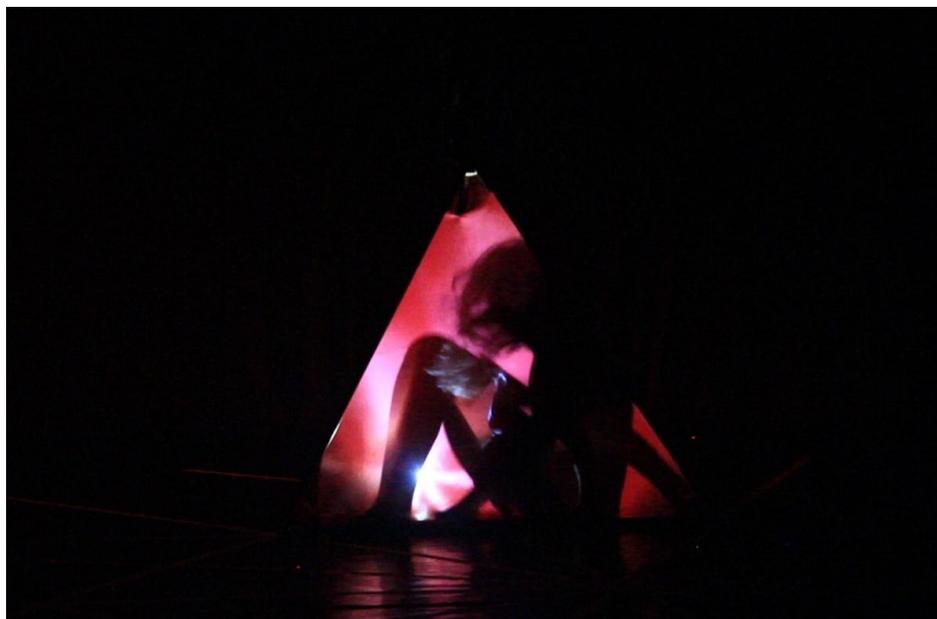
A cena começa no blackout. A música do Pink Floyd regressa com toda sua intensidade, ainda como um desdobramento das mesmas notas e frases musicais, mas agora num momento mais calmo e suave. Um foco de luz ascende, revelando a sombra de um corpo, que se move lentamente dentro dos limites das faces do Tetraéreo, mostrando algumas de suas extremidades e deformações, que ora podem parecer com um corpo humano, ora como uma forma qualquer da natureza (Figuras 46 e 47).



**Figura 46 - Movimento da sombra (1)**

Legenda: Foto da Cena 6 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 47 - Movimento da sombra (2)**

Legenda: Foto da Cena 6 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

À medida que o corpo e a música aumentam de volume, esta última torna-se mais densa e com mais instrumentos musicais, enquanto que o primeiro vai retirando as pontas do tecido das extremidades da face de onde se projeta a sombra, desmembrando-se em uma possível capa e revestindo as três faces do aparelho transversais ao chão. Em alguns momentos ao longo dessa última parte, a sombra também se desvela, aparecendo de uma maneira distinta em cada face do aparelho. Como um prisma, o Tetraéreo pode oferecer ao corpo inúmeras formas de si mesmo.

Ao final da cena, o corpo intensifica seus movimentos até mostrar seu rosto, trazendo o foco de luz para si e revelando-se de dentro do Tetraéreo ao público. Por último, já sem música, o foco sai do Tetraéreo e, como um farol, aponta em direção ao público, iluminando-o de um lado a outro.

#### *3.3.5.7 Cena 7: Eu-sou-tecido*

A personagem sai de dentro do Tetraéreo e joga com seu balanço até que o tecido saia totalmente dos vértices para suas mãos. A pele, com sua vivacidade e qualidades próprias, apresenta ao corpo sua dança. Ambos, juntos, fazem uma espécie de dança da liberdade, guiada pelo vento do espaço cênico (Figura 48). Na versão criada para o Centro Coreográfico, a cena foi feita com base em uma estrutura de improviso, com apenas marcas do deslocamento do corpo pelo desenho do cenário. Depois, momentos de pausa e de descoberta de novas vestimentas dessa mesma pele foram sendo buscados, com a personagem descobrindo e desvelando outras possibilidades de si através do tecido (Figura 49). A ideia é que esse seja um momento de proximidade e interação com o público, em que cada um possa deixar um pouco de seus traços e marcas nessa grande pele. Ao final da cena a personagem é abraçada pelo tecido e abraça algumas das pessoas do público, trazendo um pouco dessas distintas peles consigo.



**Figura 48 - Tetraedro topológico**

Legenda: Foto da Cena 7 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 49 - Atada em minha pele**

Legenda: Foto da Cena 7 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

Após o abraço, ela entra num intenso giro que a desloca para perto de um cabide, que até então estava acima da cena e desce ao lado direito do Tetraéreo. Ela coloca o tecido pendurado no cabide e se olha, como quem se olha através de um espelho. Faz alguns movimentos que são marcas de sua identidade e prende seu cabelo, encorpando-se e vestindo-se de sua própria nudez<sup>125</sup>. Enquanto isso, o Tetraéreo começa a subir, agora preso por dois pontos, em sua configuração aérea mais móvel.

#### 3.3.5.8 Cena 8: *Eu-tetra-aéreo*

Cena aérea, caracterizada por um jogo feito pelos movimentos do corpo, do espaço e do aparelho, que se complementam constantemente, produzindo uma metáfora sobre as possibilidades inter-relacionais que o Corpo Terrestre esqueceu ao longo de seu processo evolutivo. Nesse momento, o Corpo Aéreo busca apresentar funcionalidades de um corpo que retoma cadeias conectivas estagnadas na expressividade cotidiana e as intensificam, de maneira a se deixar levar por um outro movimento, que é de um corpo não lógico e que flui a partir de vias não racionais, mas totalmente casuais, de acordo com o espaço entre o público e os corpos aéreos. Essa cena possui três momentos: o primeiro, é feito a partir do movimento denominado pela acrobacia aérea de voo que, como visto no Capítulo 2 desta dissertação, levaria o corpo a um estado de desequilíbrio constante (*off-balance*) (Figura 50); o segundo, é feito a partir da rotação do Tetraéreo em seu próprio eixo, o giro, que remete o corpo a um estado constantemente fora de seu eixo (*off-vertical*) (Figura 51); e o terceiro, formado pela diminuição dos movimentos do Tetraéreo, que ficam mais lentos, fazendo com que o corpo se lembre de suas origens terrestres.

---

<sup>125</sup> No caso, seminudez, pois o figurino é uma malha cor da pele. Muito embora o momento fale de uma nudez conotativa, considerou-se que realizar a cena posterior de acrobacia aérea com o corpo nu desvalorizaria a intensidade do contato e particularidades dos movimentos aéreos, por super enfatizar a questão do minimalismo da nudez na cena ou enquanto questão em si ou como uma experiência particular de Corpo Aéreo, quando essa não era a ênfase pretendida.



**Figura 50 - Dançando no ar (1)**

Legenda: Foto da Cena 8 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 51 - Dançando no ar (2)**

Legenda: Foto da Cena 8 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

### 3.3.5.9 Cena 9: *Estupidez humana*

O corpo relembra, então, de seu poder de raciocínio e distanciamento lógico sobre o mundo e sobre as coisas que o cerca, retornando à sua configuração terrestre e suporte do chão. O Tetraéreo desce até bem próximo do chão. A personagem tenta retomar a fluidez experimentada com seu Corpo Aéreo, aproximando-se do aparelho. Ela caminha em torno do Tetraéreo e o manipula, dando um leve giro e tenta entrar e sair dele, meticulosa e matematicamente. Mas agora é o aparelho quem se move e ela o escuta, transformando-se em função dos movimentos aéreos do aparelho. Ele ainda está fora do chão, mas a personagem não (Figuras 52 e 53).



**Figura 52 - Distanciamento racional**

Legenda: Foto da Cena 9 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 53 - Espaços internos**

Legenda: Foto da Cena 9 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

#### 3.3.5.10 Cena 10: *Nem tudo está perdido*

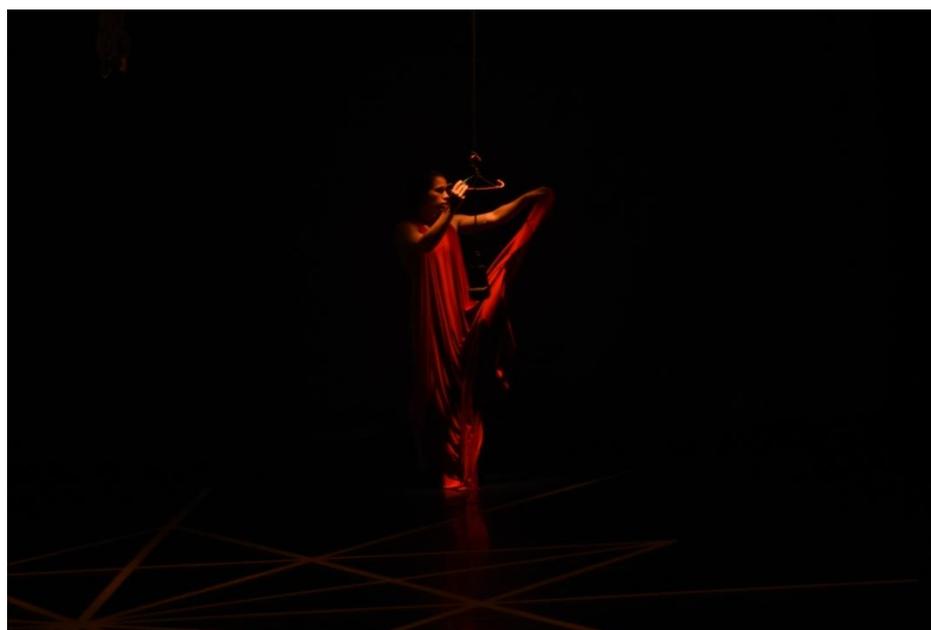
A personagem não se conforma. O Tetraéreo não pode ter vida própria e ela depender dele para se mover. Não admite essa possibilidade e o desprende de sua corda e ponto aéreo, cordão umbilical; sobe em cima do Tetraéreo como símbolo de poder sobre ele e volta a se relacionar com o aparelho no chão. Nesse último momento da obra, a personagem tenta impor seus movimentos, manipulando-o continuamente e também incorporando suas próprias formas de deslocamento (Figura 54). Ela se desvincula do aparelho por completo, indo em direção aos sapatos, para assim colocá-los um a um, pretendendo um desprendimento racional e lógico. Logo depois, no ápice final da música de Pink Floyd, ela veste novamente o tecido e sai de cena. No entanto, essa nova pele é vestida com um novo amarrado do tecido e com um ar de que mesmo que ela tente voltar a ser quem era, sua experiência a terá modificado para sempre (Figura 55). A música termina apenas com o Tetraéreo em cena. O ser humano nasce e morre, o mineral permanece.



**Figura 54 - Despedida**

Legenda: Foto da Cena 9 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem



**Figura 55 - Sin perder la ternura**

Legenda: Foto da Cena 9 da obra *Mundano*.

Fonte: Idem

### **3.3.6 Performance *Mundano* no MAC – experiência de compartilhamento e escuta da música interna da obra**

No final do segundo semestre de 2016, realizei uma versão totalmente adaptada da obra durante o Seminário Uso Impróprio, do PPGCA, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC. Nessa versão, busquei sair totalmente da lógica da caixa preta – do palco italiano – e da lógica cênica como eu a tinha na versão do Centro Coreográfico por dois motivos. O primeiro era o fato de ter uma oportunidade de poder compartilhar a pesquisa com pessoas que em sua maioria não eram nem da dança e nem do circo, mas que eram do universo das artes contemporâneas em geral. A segunda era uma questão de estrutura espacial e, portanto, muito concreta. Não foi permitido que eu me apresentasse dentro do espaço do Museu, pois acredito que tenham tido receio do aparelho danificar de algum modo alguma obra. Sendo assim, realizei a performance no pátio, mas não havia caixa de som disponível.

Resolvi, então, somar a questão a priori existente sobre a música na obra e compreender que no pátio do MAC os sons naturais do vento e do mar são demasiado fortes e presentes para serem ignorados. A experiência foi muito agradável e sutil. Diria que talvez devesse ser feita uma pesquisa futura sobre o cruzamento das harmonias musicais com as harmonias espaciais da pesquisa aérea. Esse tema, ainda na véspera da estreia da obra, seguiu e segue em questão. De fato a obra se manteve em sua proposta cênica, sem a música pinkfloydiana, apenas com as ambiências sonoras do pátio do MAC.

A ordem das cenas também foi adaptada em função da falta do ponto para pendurar o aparelho aéreo. Portanto, as Cenas 1, 2, 3 e 4 permaneceram em ordem, mas seguiram diretamente para a Cena 7 com a manipulação do tecido que, nessa versão, permaneceu com o público até o final da performance. Ao retornar para o contato com o Tetraéreo, foi realizada a Cena 10, que era a última no formato do Centro Coreográfico, e, por último, o espaço cênico foi deslocado do pátio para debaixo da rampa de subida do Museu, onde foi feita a Cena 8, que seria a parte aérea, mas com muitas adaptações devido à perda da altura necessária.

A obra teve, assim, não somente uma estrutura totalmente distinta daquela sob a qual foi concebida, mas também um final distinto, terminando comigo abaixo do Tetraéreo, deitada em decúbito dorsal e olhando o aparelho girando. O que me pareceu também ser bem interessante, já

que demonstrou que a pesquisa traz a mesma temática, indiferentemente da música ou de sua estrutura cênica.

Isso comprovou o quão potente e diversa pode ser a pesquisa com o Tetraéreo e, ainda, me deu esperanças de seguir com a pesquisa com possíveis exposições/instalações performáticas em que o foco seja realmente o Tetraéreo e, como não, um possível vídeo-dança feito a partir das perspectivas do Tetraéreo sobre a cena. Enfim, o processo artístico se mostrou infinitamente frutífero, muito embora esteja previsto uma estabilização de um formato possível de ser vendido.

Nas Figuras 56 a XX, podem ser vistas as imagens da performance realizada no MAC.



**Figura 56 - Fagocitando vento**

Legenda: Foto da Cena 2 da obra *Mundano* adaptada.

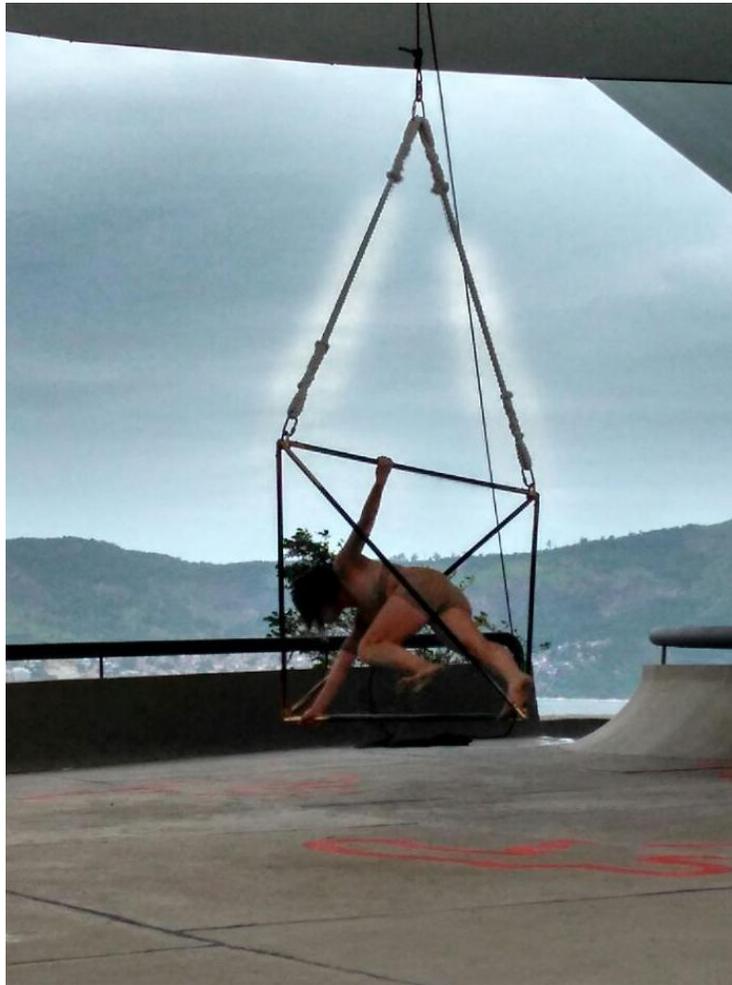
Fonte: Imagem de Renata Passos, em dezembro de 2016, no pátio do MAC, Niterói (RJ).



**Figura 57 - Compartilhando**

Legenda: Foto da Cena 7 da obra *Mundano* adaptada.

Fonte: Idem.



**Figura 58 - Eu tetravento**

Legenda: Foto da Cena 8 da obra *Mundano* adaptada.

Fonte: Imagem de Elisa Quintanilha, em dezembro de 2016, no pátio do MAC, Niterói (RJ).

## CONCLUSÃO

*A arte é também um espelho. Como o movimento, ela nos mostra o que precisamos saber de nós mesmos. A arte existe nas fendas e fissuras da vida, nos entre lugares que geralmente não são notados (GOLDMAN, 2004, p. 147, tradução minha)<sup>126</sup>.*

Eu sempre vi a arte como um processo de extravasamento coletivo. Tenho pleno conhecimento de que talvez conceitualmente isso seja questionável, porém o fato é que quando minha dança ficou muito sozinha, pois sempre dancei como “corpo de baile”, eu passei a me encantar pelo circo, que tem práticas extremamente coletivizadoras em seu treino e cotidiano.

Escolhi trabalhar com o circo por uma série de motivos. Primeiro, porque, como disse acima, acredito que de antemão ele já traz consigo uma carga coletivizadora em sua forma de trabalho. Ele também carrega traços de resistência e tradicionalismo, já que se criou como um espaço onde toda sorte de artistas exóticos e de certa forma institucionalmente excluídos (artistas de feira, praças públicas, ex-combatentes etc.) se juntaram, formando um grande espetáculo chamado *variété*. Nesse sentido, o circo sempre foi uma arte que representa a ocupação dos espaços públicos, tanto a partir de seus cortejos, como quando ocupa os terrenos vazios das cidades para montar suas lonas. É claro que o circo contemporâneo também está passando por um processo intenso de transformações, mas talvez ainda assim seja uma das artes com menos vias instituídas em seu fazer, tão empírico e ainda com forte tradição familiar. Assim, unindo um pouco de cada corporeidade e peculiaridade de cada canto por onde passava, o circo sempre foi uma voz das populações locais de múltiplas regiões.

Fora isso, todas as técnicas circenses lidam com objetos, que são tão ou mais treinados do que os corpos. O circo já pratica, desde seus primórdios, essa relação entre corpo e objeto. O que demonstra como, mesmo em meio à questão da importância da técnica, a Perspectiva Dançante entre corpo e objeto parece ter mostrado um caminho claro do fazer criativo no tradicional, entre o móvel e o estável. Pois é no mover-se com o objeto e no fazer diário que se

---

<sup>126</sup> Do original: “Art its also a mirror. Like movement it shows us what we need to know about ourselves. Art exists in the cracks and crevices of life, in the in-between places that usually go unnoticed”.

estabelece esse diálogo entre um corpo que estabiliza o movimento do outro. Não há realmente nenhum corpo parado ou nenhum corpo sendo manipulado, mas sim a união de um só movimento fluido que consagra uma possibilidade de encontro sistêmico real, que existe em seu próprio movimento.

O circo é a voz instituinte antigravitacional. Ele liberta as pessoas do peso de suas duras realidades, com ações simples e universais que, inclusive, não se limitam à linha divisória que distingue Ocidente e Oriente em basicamente todas as outras formas de arte. O trabalho com o objeto como apresentado pelo circo, assim, possui uma potência única de construção de outras realidades possíveis.

Por outro lado, a minha vivência junto à dança trouxe a clareza de poder viver a partir do movimento. Nada pode ser mais lindo do que sentir, perceber, compartilhar e estudar os movimentos, animados e inanimados. Essa perspectiva me mostrou como o corpo não é separado dos objetos que o cercam e que o apego a eles não é algo pernicioso. Talvez o apego material o seja, mas o apego afetuoso e emocional gera movimento, faz (com)fluir e abre espaços, brechas espaço-temporais. Acreditando nisso e a partir disso tenho buscado me relacionar com a arte e com o mundo.

Sobretudo, é importante compartilhar que apesar de ter me apropriado dessas ideias, o fazer cotidiano e a continuidade do estado de abertura para os possíveis Terceiros Movimentos serão sempre uma busca constante. Talvez por isso meu lugar de arte seja tão difícil de ser conceituado. Pois a vida, mesmo quando aparentemente rodeada de suportes densos e certos, sempre estará suscetível a novas fluências e mudanças repentinas. Para seguir criando, há que se deixar ser recriado pela potência do sopro de uma brisa ou de um vendaval. Como a nuvem, sempre disponível ao que o espaço pode trazer, todo artista nunca exatamente termina de se expor ou de (trans)formar a/sua arte. É exatamente nesse estado de abertura para as Perspectivas Dançantes insurgentes do fazer artístico e nas ações cotidianas onde reside o ato revolucionário da disponibilidade ao encontro.

Meu encontro com esta pesquisa, dessa forma, se deu a partir da busca do meu fazer artístico e meus anseios em perceber o quanto o respaldo acadêmico ainda é fragilizado quando se trata de um tipo de saber que provém da prática da acrobacia aérea e, ainda, de uma

investigação que cresce a cada dia, por entre o circo e a dança. Sendo assim, durante este texto, procurei primeiramente localizar o leitor na pesquisa, contornando alguns aspectos da dança e do circo, tanto sob o ponto de vista pessoal, quanto profissional.

Ao longo do primeiro capítulo procurei trazer alguns conceitos labanianos que deram suporte à investigação e que, ao longo do tempo, foram sendo aprofundados, tornando-se hoje os pilares deste estudo teórico-prático que se desdobra a cada dia. Para tanto, procurei contextualizar a pesquisa de Laban e como esta veio a se tornar posteriormente o Sistema Laban/Bartenieff. Logo após, trouxe algumas abordagens sobre as Categorias Esforço, Corpo e Espaço, respectivamente, sempre encarnadas das descobertas já feitas entre Corpo Aéreo e Corpo Terrestre, de modo a preparar o leitor conceitualmente para a bagagem teórica que respalda a pesquisa prática de movimento.

O Capítulo 2 se dedicou a analisar mais profundamente as adaptações necessárias ao Corpo Aéreo em comparação ao Corpo Terrestre e a toda sua relação junto à perspectiva que a Categoria Forma aborda, permeando as organizações corporais e espaciais do movimento. Tal análise trouxe, de maneira inerente, a importância da forma do aparelho aéreo e, com isso, expliquei os motivos pelos quais me vi impulsionada a desenvolver um aparelho tridimensional. Ainda, ao final, iniciei algumas análises sobre a pesquisa aérea de movimento, que foi justamente a responsável pela eclosão de ideias e expressões responsáveis por emergir o processo de criação da obra *Mundano*.

Finalmente, o terceiro e último capítulo coloca em cheque abordagens mais amplas sobre as questões que internamente me fazem pensar meu processo criativo como artista. A partir do tema Mobilidade/Estabilidade trago inúmeras reflexões acerca da vida em sociedade e da escolha de ser uma artista profissional que, obviamente, contribuem ativamente em minhas obras e processos de criação. Ainda, me dedico a aprofundar um pouco mais as trajetórias dramáticas que perpassam o encontro do circo e da dança para, então, realizar uma análise do processo prático cênico da obra criada, contando detalhes de suas etapas e procurando me apropriar das reflexões e escolhas feitas.

Gostaria, portanto, de fazer uma análise de como de certa forma todo o Sistema Laban/Bartenieff possui temáticas gerais que abrangem o meu lugar do entre o circo e a dança.

Para tanto, sugiro aqui invocar por uma última vez as dualidades complementares, *Ballung* e *Spanung* trazidas no início do texto, a partir da autora Vera Maletic (1987), e relacioná-las diretamente com o Reunindo (*Gathering*) e Espalhando (*Scattering*), conceitos normalmente associados à Categoria Forma. Essa mesma ideia esteve presente nas explicações sobre Fraseado de Esforço, nas análises sobre os Padrões Conectivos de Desenvolvimento, durante as reflexões trazidas sobre as Harmonias Espaciais labanianas e em todos os Grandes Temas de Laban, que, mesmo não citados explicitamente em todo o texto, foram constantemente trazidos em diversos momentos: Interno/Externo, que revolve os caminhos do eu e para o todo, e vice-versa; Função/Expressão, que atravessa as especificidades e um corpo e/ou movimento e se manifesta no que ele pode exprimir fora dele e vice-versa; Ação/Recuperação, encarnado no texto a partir do conceito de Fraseado; e, impossível passar despercebido, o tema Mobilidade/Estabilidade, incansavelmente analisado e abordado em todos os capítulos.

Existe de fato algo que me faz seguir estudando o Sistema Laban/Bartenieff, o que já passa de uma década e está amalgamado a uma compreensão de mundo que almeja descobrir um ou muitos caminhos por entre o reunir e o espalhar, o mover e o pausar. Talvez siga insistindo, porque estou segura de que essas reflexões não se restringem a questões apenas pessoais, mas são um espelhamento de um processo sociocultural bem mais amplo.

Como visto no texto, o singular não existe sem o plural e o uno depende do múltiplo e de seus espaços entre infinitos desdobramentos de possibilidades. Minha pesquisa, assim, fala do espaço entre polaridades. Entre a dança e o circo. Entre a mobilidade e a estabilidade. Entre o corpo e o objeto. Entre o eu e o nós.

Junto à acrobacia aérea percebi que o meu entre é o espaço e com ele danço. O espaço me arrebatava a cada respiro e, sem previsão alguma de como meus desejos irão se entremear junto ao vento, sigo minha jornada, acreditando que o despertar desses espaços entre o eu e o outro são e sempre serão a possibilidade de encontrar novos caminhos possíveis para este mundo, tão concreto e ao mesmo tempo tão efêmero.

Mundana sou eu. Mundana é a vida. Mundano é o tempo. Mas o espaço e o entre das fendas abertas aos encontros, estes sim, são as potências transformadoras com as quais eu escolhi dançar.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marcus Vinícius Machado de. *Corpo e Arte em Terapia Ocupacional*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Enviroment*. New York: Routledge, 2002. With Dori Lewis.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkley: University of California Press, 1982.
- BERGHAUS, Günter. Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory. *Dance Research-The Journal of the Society for Dance Research*. Edinburg Univertsity Press, v. 10, n. 2, 1992, p. 43-70. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1290654>>. Acessado em: 29 out. 2016.
- BERNARD, Michel. De la corporéité comme “anticorps” ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de “corps”. In BERNARD, Michel. *De la création choréographique*. Patin: Centre national de la danse, 2001.
- BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BORGES, Alluana Ribeiro Barcellos. *Ensaio de um Corpo Circense*. 113f. 2010. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- BRADLEY, Karen K. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CETEB-CA. **Desenho Técnico**. Camaçari: CETEB-CA, 2006. (Parte 3 de 7). Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAABRYMAD/03-desenho-tecnico?part=3>>. Acessado em: 24 ago. 2016.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling and Action: The Experimental Anatomy of Body Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 2008.
- DABUL, Ligia. Museu de Grandes Novidades: centros culturais e seu público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, jan./jun. 2008, p. 257-278.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FRANCA, Julia Coelho *Aerial Harmony: Possibilities and Necessities in Adaptability*. 2013. Final project (Certified Movement Analyst – CMA) - Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS, New York City, 2013.

\_\_\_\_\_. *Aéreo do Corpo, Acrobacia da Vida*. 2012. Monografia (Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff) - Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2012.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDMAN, Ellen. *As Others See Us: Body and Movement and the Art of Successful Communication*. New York City: Routledge, 2004.

GOUDARD, Philippe. *Arts du cirque, Arts du risque: instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*. Montpellier: ANRT, 2005.

GUY, Jean-Michel (dir). *Avant-Garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris: Éditions Autrement, 2001. Collections Mutations.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*. New York: Routledge, 2002.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth. Creativity and cultural improvisation: an introduction. In: INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth (eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, 2007.

KUNST, Bojana. The Economy of Proximity: dramaturgical work in contemporary dance. *Performance Research*, v. 14, set. 2009, p. 81-88.

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

\_\_\_\_\_. *The Mastery of Movement*. Fourth Edition Revised and Enlarged by Lisa Ullmann. Alton: Dance Books Ltd., 2011b. First published in 1980.

\_\_\_\_\_. *Effort: economy in body movement*. Great Britain: Macdonald and Evans Limited, 1974.

\_\_\_\_\_. *A Vision of Dynamic Space*. Philadelphia: The Falmer Press, Taylor & Francis Inc., 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONARDELLI, Patrícia. Corpo da Consciência e Possíveis Dramaturgias da Memória que Dança. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 9, 2011. Dossiê Dança e Desdobramentos.

LEPECKI, André. Errancy as work: seven strewn notes for dance dramaturgy. In: HANSEN, Pil; CALLISON, Darcey (eds). *Dance dramaturgy*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015, p. 51-66.

\_\_\_\_\_. Coreopolítica e Coreopolícia. *ILHA*, Florianópolis, v. 13, n. 1, jan./jun. 2012, p. 41-60.

\_\_\_\_\_. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘still acts’ em *The Last Performance* de Jérôme Bel. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de Dança V*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

\_\_\_\_\_. O corpo colonizado. *Revista Gesto*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 6, 2003.

LIPPARD, Lucy R. Trojan Horses: Activist Art and Power. In: WALLIS, Brian (ed.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nova York/Boston: New Museum/David R. Godine, 1984.

MACHADO, Alex; BORTOLETO, Marco Antonio; FRANCA, Julia. Esforços Organizando Desejos: Procedimentos para Criação e Performance Circense. *ILINX - Revista do LUME*, Campinas, n. 8, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/372>>. Acessado em: 9 jul. 2016.

MALETIC, Vera. *Body – space – expression: the development of Rudolf Laban’s movement and dance concepts*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.

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

NACHMANOVITCH, Stephen. *Ser Criativo*. Tradução Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto artístico. In: CIRILLO, José; GRANDO, Ângela (orgs.). *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 105-116.

PESSOA, Osvaldo Jr. O Sujeito na Física Quântica. In: OLIVEIRA, E. C. (org.). *Epistemologia, Lógica e Filosofia da Linguagem: Ensaios de Filosofia Contemporânea*. Feira de Santana: Núcleo de Estudos Filosóficos/UEFS, 2001, p. 157-96.

PINK FLOYD. Atom Heart Mother. In: PINK FLOYD. *Atom Heart Mother*. Londres: Harvest, EMI, 1970. 1 LP Estéreo (52 min. 44 seg.).

\_\_\_\_\_. If. In: PINK FLOYD. *Atom Heart Mother*. Londres: Harvest, EMI, 1970. 1 LP Estéreo (52 min. 44 seg.).

\_\_\_\_\_. *Medle*. Londres: Harvest, EMI, 1971. 1 LP (46 min. 46 seg.).

\_\_\_\_\_. *Ummagumma*. Londres: Harvest Records, 1969. 1 LP (86 min. 11 seg.).

PRESTON-DUNLOP, Valerie M. *Point of Departure: The Dancer’s Space*. [s.l.]: V. Preston-Dunlop, 1984.

- RAWLES, Bruce A. **Sacred Geometry**. Fractal.org/Bewustzijns-Besturings-Model. [S.l.], 4 abr. 2000. Disponível em: <<http://www.fractal.org/Bewustzijns-Besturings-Model/Sacred-Geometry.htm>>. Acessado em: 24 ago. 2016.
- ROCHA, Gilmar. O Circo no Brasil: O Estado da Arte. *BIB*, São Paulo, n. 70, Semestre 2, 2010, p. 51-70.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SENNET, Richard. *Carne e Pedra*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- VEIGA, Guilherme. *Ritual, Risco e Arte Circense: O homem em situações-limite*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- VERGARA, Luiz Guilherme. Dilemas Éticos do Lugar da Arte Contemporânea: Acontecimentos Solidários de Múltiplas Vozes. *Visualidades*, Goiânia, v. 11, n. 1, jan./jun. 2013, p. 59-81.
- WALLON, Emmanuel (dir.). *Le cirque au risque de l'art*. Paris: Actes Sud, 2002.