



AÉREO DO CORPO, ACROBACIA DA VIDA

Julia Coelho Franca de Mamari (Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF).

Resumo:

O presente artigo é o resumo do trabalho de conclusão de curso de pós-graduação Latu-Sensu em Sistema Laban/Bartenieff (Faculdade Angel Vianna-RJ), no qual apresentamos a análise de uma experiência metodológica para a acrobacia aérea, realizada na Cidade do México (MEX) em 2012, que apresentou encontros com o Sistema Laban/Bartenieff de maneira a buscar um treinamento que pudesse se utilizar da parte técnica da acrobacia e, ao mesmo tempo, levar em consideração a pessoa que a pratica, sua corporeidade e originalidade.

Palavras-chave: Dança Aérea; Originalidade, Sistema Laban/Bartenieff;

Abstract:

This article is the summary of the Latu-Sensu postgraduate course in Laban /Bartenieff System (Angel Vianna-RJ College), in which we present the analysis of a methodological experience for aerobatics, held in Mexico (MEX) in 2012, which met with the Laban / Bartenieff System in order to seek training that could be used in the technical part of the acrobatics and, at the same time, take into account the person who practices it, its corporeality and originality.

Keywords: Aerial Dance; originality, Laban / Bartenieff System;

Neste artigo, analisaremos experiência metodológica para a acrobacia aérea que apresenta encontros com o Sistema Laban/Bartenieff¹, de maneira a buscar um treinamento em que possa ser utilizada parte técnica da acrobacia e, ao mesmo tempo, levar em consideração a pessoa que a pratica. Ao identificar quais das relações um “corpo-aéreo” possui que se diferenciam e quais se assemelham ao corpo que está no chão, soluções adaptativas aparecem e demonstram que, a partir dos Exercícios Fundamentais da Bartenieff (*Bartenieff Fundamentalssm*) (BARTENIEFF E LEWIS, 1980) e seus Princípios, e de algumas referências da Categoria Esforço², uma linha transversal de compreensão da acrobacia aérea pode ser traçada, constatando soluções reais provenientes desse encontro.

Para o aprofundamento do estudo, foi estruturado um curso de acrobacia aérea a partir do Sistema Laban/Bartenieff e suas principais vertentes de prática e análise do corpo e do movimento. Realizado na Cidade do México, na lona do *Cirko De Mente*, o curso teve dois meses de duração, com três horas por aula, totalizando quarenta e duas horas. Ao todo a aula contou com seis integrantes, todos eles com idades entre 20 e 25 anos.

Considerando que o Sistema Laban/Bartenieff formula um complexo sistema de experimentação, observação e análise do movimento, o curso buscou enfatizar as categorias Corpo³ e Esforço. Tal escolha se deu devido ao tempo de duração e, principalmente, levando em conta que o enfoque do curso estaria ligado aos respectivos temas, já que a complexidade deles atingiria os outros e as categorias Forma e Espaço, mesmo que subjetivamente.

Na primeira parte do curso foi enfatizada a Categoria Corpo, desenvolvida por Irmgard Bartenieff (1900-1981), aluna de Rudolf Von Laban, bailarina, fisioterapeuta e terapeuta do movimento, que deu seguimento às suas experiências com Laban, criando o que hoje é denominado *Bartenieff Fundamentalssm*. 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 (cf. Miranda, 2008), os Seis Básicos (*Basic Six*) (BARTENIEFF E LEWIS, 1980: APPENDIX B) foram desenvolvidos num primeiro momento da aula, quando o corpo geralmente estava mais disponível e aberto a utilizar mobilidades que aparentemente eram pequenas, porém, que viriam a ser indispensáveis para a adaptação desse quadro relacional com o eixo vertical no aparelho aéreo. Ao revisitar os exercícios fundamentais que levam o corpo a levantar – mudança de Nível Espacial (LABAN, 1966) – e a caminhar – deslocamento espacial –, esse mesmo corpo é levado a perceber as

1 Hoje denominado Sistema Laban Bartenieff, pode ser considerado uma visão integrada entre a LMA/ (Laban Movement Analysis) e os estudos desenvolvidos por Irmgard Bartenieff, discípula de Rudolf Laban, sobre corpo e movimento a partir da ideia de um corpo relacional totalmente conectado em equilíbrio sutil. (MIRANDA, 2008, p. 27).

2 A Categoria Esforço foi desenvolvida por Rudolf Laban predominantemente em seu livro *Effort: economy in body movement*, no qual o autor analisa detalhadamente distintos ritmos e nuances inerentes a todo movimento humano (inspirado no contexto pós-guerra europeu), onde os reconhece como uma energia desprendida consciente ou inconscientemente e os caracteriza como suscetíveis de serem reconhecidas através de quatro Fatores: Tempo, Espaço, Fluxo e Peso. (LABAN, 1974).

3 A Categoria Corpo foi consideravelmente desenvolvida a partir dos estudos de Irmgard Bartenieff e explicita que a organização corporal e os padrões do movimento humano se constroem com base em esquemas conectivos desenvolvidos ao longo de nossa vida. Nesse aspecto, o trabalho com os Padrões do Desenvolvimento (*Developmental Patterning*) é esclarecedor para a percepção de quais são e como se organizam as conexões mais primitivas do corpo (BARTENIEFF, 1980).

mudanças e transformações internas em transcurso durante o próprio movimento. Ativando as conexões neuromusculares, esse conjunto de exercícios não lineares procura integrar e conectar o corpo como um todo, incluindo partes lesadas ou esquecidas (cf. Miranda, 2008) como parte da cadeia profunda que estimula e mantém vivo o movimento.

Ainda durante toda a primeira etapa do curso, o Princípio fundamentado nos Padrões do Desenvolvimento (*Developmental Patterning*) (HACKNEY, 2002) foi trabalhado através de vivências desses padrões e estágios primitivos, buscando uma re-memorização e re-identificação com cada uma delas. O reconhecimento dessas etapas no corpo permite sua integração no movimento e, nesse caso, também foram abordados como um aspecto de referência conectiva na adaptabilidade, uma vez que o corpo não mais se sustenta primordialmente por sua parte inferior, mas pela superior.

Em relação ao trabalho dos *Bartenieff Fundamentalssm* para preparar o corpo, o processo foi bastante transformador. No início das aulas, os alunos tiveram dificuldade na

realização dos exercícios que envolviam a Sensação de Peso (*Weight Sensing*), mantendo o corpo com um empurrar intencionalmente ativo, pela facilidade em unir o ativar com contração muscular e o ceder com estar relaxado e passivo, alternâncias muito usadas na acrobacia aérea. Essa mesma alternância foi identificada na dificuldade ao longo do início do trabalho com os Seis Básicos. Os corpos mantinham um ponto máximo de concentração no Nível Baixo e, depois de um tempo, os alunos começaram a olhar em volta, mudar de postura e procurar recuperações. Nesse processo com os Seis Básicos, foi incluído o trabalho de Fraseado (*Phrasing*) (HACKNEY, 2002) no chão a partir dos *Bartenieff Fundamentalssm*, o que pareceu deixar os corpos mais concentrados e calmos, buscando sua recuperação no próprio movimento. As dúvidas, que começaram sendo absolutamente classificatórias, com uma ideia de colocar o movimento em seu devido Padrão de Desenvolvimento, foram se tornando mais integradas e complexas, abordando as conexões a níveis de possibilidades de outros movimentos ou de suas várias formas de execução e percepção.

O Suporte Respiratório⁴ e o Suporte Muscular Interno foram incorporados pela movimentação dos alunos e somados à investigação pessoal, considerados principais facilitadores do movimento, potencializando a ativação dos músculos a partir de suas conexões e sequenciamentos e dispensando as excessivas contrações locais. O trabalho com os Seis Básicos e com os Padrões do Desenvolvimento pareceu clarear as Intenções Espaciais, conectando o Esforço do movimento aéreo de uma forma mais viva, o que gera uma expressividade mais autêntica e presente.

Quanto à Categoria Esforço, que foi mais profundamente trabalhada da metade ao final do curso, foram feitas algumas associações dos princípios aliados a uma preparação do corpo através dos *Bartenieff Fundamentalssm* como um ativador das percepções e das possíveis variações dos fatores de Tempo, Peso, Espaço e Fluxo. Favorecendo uma

4 O Suporte Respiratório busca vivificar o corpo, a partir do uso da respiração como principal recurso de pertencimento e troca entre o meio ambiente externo-interno, estimula a percepção das ênfases, lideranças e encadeamentos energéticos do movimento. Como o fogo necessita de oxigênio, movimentos de muito esforço e tônus muscular são estimulados mais facilmente a partir desse suporte e, por esse motivo, o Suporte da Respiração foi trabalhado pontual e profundamente durante todo o curso, em todas as fases de preparação do corpo, exploração e manutenção dos movimentos aéreos.

expressão integrada, o Esforço aborda a inversão da energia no movimento a partir de seu impulso, voluntário ou involuntário. Sua aplicação foi focalizada no conhecimento de suas dinâmicas e intensidades, encorajando os alunos a descobrir novas possibilidades do movimento de chão e nos aparelhos aéreos com relação à coordenação dinâmica dos aspectos do corpo, facilitando também o reconhecimento de suas diferenças e identificações.

Ao buscar outras qualidades para o movimento, o corpo parece optar por caminhos menos óbvios. Muitas vezes, na observação dos alunos em exercícios de criação, ao buscar um Fator de Esforço específico, não somente era comum que entrassem com outros secundários para a manutenção daquele desejado, como também pareciam buscar outros Percursos Espaciais⁵ em sua execução. Percursos geralmente Centrais tornavam-se Transversos; os Periféricos em Centrais (LABAN,1966), assim como a Kinesfera⁶ de modo geral, pareciam ser mais explorados a partir de uma mudança consciente de um ou mais Esforços. A partir daí, se pôde perceber como o uso e exploração dos Esforços vai coexistir com a interação com o Espaço.

Paralelamente, faz-se necessário reiterar que o foco deste estudo foi entender como o trabalho com os Princípios dos *Bartenieff Fundamentals*sm e os Temas labanianos podem complementar a investigação dos Esforços nos aparelhos aéreos, entendendo a complexidade do movimento como ativadora de todas as suas relações com o mundo à sua volta.

Provavelmente devido às mudanças de apoio do corpo junto à influência da gravidade, o Fator Peso foi explorado com grandes dificuldades adaptativas, porém com grandes descobertas. Por esse motivo, foi primordial o cruzamento com o trabalho sobre Enraizamento no chão e, posteriormente, no aéreo, porque ajudou na compreensão desses novos apoios em sua interação com os vetores espaciais interno-externos, ampliando as potencialidades dos impulsos necessários para cada movimento.

A questão espacial apareceu como orientadora do movimento aéreo. Contudo, o Espaço Direto muitas vezes aparece como necessário para segurar o aparelho num

5 O Suporte Muscular Interno enfatiza o uso da musculatura profunda para estabilizar e diversificar o movimento em múltiplas nuances expressivas, liberando a musculatura superficial, agindo como minimizador de esforços e otimizador da conectividade do corpo. Dessa forma, estabelece-se uma conexão dos movimentos de grande exigência muscular com uma maior consciência do Suporte Interno, a partir do uso do Suporte da Respiração, primeiramente desenvolvido. A maior dificuldade metodológica foi em como passar do uso desse Suporte no chão para o aéreo, devido ao nível de exigência muscular exigida.

6 Esse conceito foi elaborado pelo arquiteto, bailarino-coreógrafo e teórico do movimento Rudolf Laban (1879-1958) para fazer referência ao espaço que rodeia o corpo e que pode ser alcançado por ele, sem que haja uma transferência de peso e, conseqüentemente, determinado deslocamento desse mesmo espaço imaginário: "Em qualquer lugar em que o corpo está ou se move, ele ocupa espaço e está cercado por espaço. Podemos distinguir entre espaço no geral e o espaço dentro do alcance do corpo. Este último pode ser chamado de Kinesfera ou espaço pessoal. A Kinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada facilmente ao se estender os braços sem dar um passo adiante do lugar que é o ponto de suporte quando parado em um pé, que podemos chamar de 'posição'(...). Nós nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos sempre conosco, como uma aura." (LABAN, 1966, p. 10)*. *Tradução nossa para: "Wherever the body stays or moves, it occupies space and is surrounded by it. We must distinguish between space in general and the space within the reach of the body. In order to distinguish the later from general space, we shall call it personal space or 'kinesphere'. The kinesphere is the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without ateping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we shall call 'atance'. (...). We never, of course, leave our movement sphere but carry it Always with us, like an aura." (LABAN, 1966, p. 10).

caminhar aéreo, ao mesmo tempo em que o Indireto parece estar igualmente pré-estabelecido quando algum movimento de expansão é realizado. Dessa forma, pode-se dizer que houve mais conscientização sobre o uso do Fator Espaço do que realmente uma investigação desse Fator em todas suas possíveis variantes.

É muito importante, também, o trabalho sobre o Fator Tempo para a acrobacia aérea, devido ao fato dela já ter o Esforço do movimento quase que pré-estabelecido, pela questão do impulso necessário aos movimentos de fortes dinâmicas e alto nível de dificuldade, que, geralmente, necessitam de um tempo específico e preciso para que possam ser bem executados. A ideia de tempo pareceu ser utilizada como sensação geradora do movimento virtuoso, estando ligeiramente condicionada a promover uma determinada superposição do impulso pelos tempos necessários ao movimento aéreo formalmente executado. O trabalho a partir das variações de Tempo em movimentos executados quase sempre de maneira parecida foi muito esclarecedor para os alunos e, de certa forma, talvez o mais explorado.

O trabalho com o Fator Tempo no chão foi essencial para a compreensão do movimento nos aparelhos aéreos. Pelo fato dele ser muito pouco desenvolvido em termos de Fraseado (*Phrasing*), incluindo todas suas nuances, os exercícios de pesquisa de movimento no chão antes de subir no aparelho aéreo foram incrivelmente frutíferos. Abriram, assim, caminhos para percepções com os outros Fatores, promovendo impulsos não tão formalmente executados, porém íntegros e diversificados. Tanto que, durante as aulas, a questão da manutenção de um Esforço e suas necessidades de recuperação apareceu em exercícios de deslocamentos espaciais mesmo que Níveis Baixo e Médio, fora do contato com o aparelho aéreo. Quando foi vivenciada já com a abordagem do tema Ação/Recuperação (Bradley, 2009), despertou um corpo ainda mais consciente de suas necessidades.

Quanto ao Fluxo, escolheu-se não enfatizá-lo como Fator, já que para um corpo trabalhar as variações de Fluxo como Esforço na acrobacia aérea, ele tem que estar muito seguro de cada movimento, pois, se estiver realmente Livre, pode ser mais fácil perder o referencial espaço-corporal, ocasionando uma queda. Optou-se por trabalhar a ideia de fluxo como fluidez do movimento e, também, como auxiliadora dos outros Fatores de Esforço. Dentro do pouco que foi experimentado a partir do Fluxo como Esforço, o Fluxo Livre se mostrou um forte aliado, mas extremamente perigoso quando mantido durante um grande período de tempo. Em função da tendência em acelerar o Tempo do movimento em Fluxo Livre, o corpo pode facilmente vir a perder o controle do aparelho aéreo ou de seu equilíbrio. Portanto, a escolha de aprofundar a ideia do fluxo como energia intrínseca ao movimento se deu também por questões de segurança.

De uma forma geral, o aprofundamento da categoria Esforço serviu para evidenciar como as dinâmicas do movimento mudam quando são realizadas com o corpo localizado a partir de outros parâmetros espaciais. O movimento parece ser mais vivo a partir do momento em que se tem mais consciência de como se colocar em termos de Esforço. Ao mesmo tempo em que se tenta variar qualidades de movimento, o corpo se torna mais presente em relação ao que está fazendo, mantendo sua atenção para fora e para dentro, e desprende-se do que está fazendo para ter mais atenção ao como está fazendo.

A partir desses novos questionamentos, repetidamente os alunos comentaram sobre a mudança dos apoios do corpo e como isso influenciava diretamente sobre a força que deveriam desprender para cada movimento, como também suas direções. No primeiro mês, a cada Padrão do Desenvolvimento que se experimentava, surgia um novo comentário sobre como o corpo sentia a diferença em acionar essas forças com o corpo pendurado. Exigia-se mais de certas articulações e regiões do corpo, apontando novas Contratensões e realizando toda uma adaptação do movimento para que determinado padrão conectivo pudesse realmente ser vivenciado.

Em termos de observação e análise de movimento, frequentemente era necessário experimentar o movimento para compreendê-lo. Inclusive, foi percebido, em alguns momentos, como um possível recurso para a comparação dos movimentos realizados no chão e as referências de movimento que podiam ser trabalhadas para ampliar o vocabulário em cada aparelho. Constatou-se que, pelo homem ter sido acostumado a acionar seus grupos musculares com seu peso e centro do corpo em relação ao chão, também acostumou-se a pensar que certos movimentos trabalham mais certas partes do corpo, justamente, por já existir um olhar condicionado para uma memória terrestre. Porém, quando apoiado em superfícies não regulares e por partes do corpo relativamente inusitadas, esses vetores podem mudar e até chegar a inverterem-se por completo.

Nos primeiros exercícios de improviso e criação foi percebida uma importante questão metodológica que condiz com a dificuldade em investigar nos aparelhos com o mesmo ritmo cognitivo que o corpo processa quando experimenta movimentos no chão. A pesquisa do movimento da acrobacia aérea foi percebida como um processo extremamente lento e cansativo, se comparado ao ritmo da pesquisa em dança, por exemplo. Algumas vezes os exercícios de criação não foram finalizados, exigindo continuação em outras aulas, o que acabou gerando uma adaptação estrutural temporal da aula. O dia em que o tempo para o trabalho aéreo pareceu perfeito foi quando os alunos ficaram quase uma hora e meia em seus aparelhos. Muitas pausas e momentos de racionalização do movimento foram constantemente observados, explicitando a necessidade de tempo dessa adaptação interna, não somente durante os exercícios de criação. A questão das pausas e de um movimento repentinamente mais pensativo apareceu principalmente em vocabulários novos e indica um recurso possivelmente involuntário e relacionado à sensação de risco ligado à acrobacia aérea. Nesse momento é que a questão do risco torna-se mais que essencial para uma busca metodológica da dança aérea, já que os limites do corpo se fazem presentes, mesmo quando se busca desvincular o movimento virtuoso do vocabulário aéreo. Por mais que não seja primordialmente virtuoso, ainda sim será extraordinário e necessitará de mais tempo para ser experimentado de forma normal, pois provavelmente encontrará barreiras entre o que era e o que será ordinário, após um mínimo de repetição e/ou costume.

O fato de o circo estar ligado ao risco e, conseqüentemente, ao extraordinário, tem inúmeras implicações nas suas práticas e formas de produção. O que foi proposto teve a pretensão de apresentar algumas delas. O extraordinário exigido pelo público, num mundo da especialização, é algo que pode tornar-se exaustivo e, por vezes, inalcançável. Proporcionar aventuras sem limites pode ser um empreendimento arriscado em si mesmo.

A acrobacia aérea, por ser executada por um grupo social relativamente pequeno,

pode ser considerada extraordinária e de maior dificuldade motora para a maior parcela da sociedade. Pelo mesmo motivo, os acrobatas aéreos, por pertencerem a essa mesma sociedade, vão querer aprender e executar sua arte de maneira correspondente. Para isso, as metodologias da acrobacia aérea vão de encontro a essa procura e possuem, como já foi dito, estruturas muito parecidas. Os exercícios são extremamente repetitivos, treinados de forma mecânica até a exaustão do corpo e enfocados em uma perspectiva exterior do movimento. Já que o objetivo do treino é encantar os olhos do espectador, o movimento buscado também possui um aspecto visual mais relevante, abordando sua execução pela forma e esquecendo que esta mesma forma é adquirida através de um corpo em particular. Quando se esquece da conexão entre o externo e o interno do movimento, se perde o movimento em si mesmo. Não é à toa que os acrobatas aéreos, atletas e circenses de um modo geral, se lesionam tanto.

Ao trabalhar a acrobacia aérea a partir do Sistema Laban/Bartenieff, o importante Tema Função/Expressão (Bradley, 2009) apareceu não como objetivo específico, mas como consequência do que parecia necessário a cada aluno e ao contexto acrobático vivenciado neste estudo. Parece existir uma considerável demanda por encontrar a expressividade do artista-técnico acrobata em seus movimentos virtuosos, que para ele são extremamente funcionais, já que ele depende da virtuosidade para serem reconhecidos como tais. Assim como dentro da expressividade do corpo virtuoso também pode existir uma funcionalidade importantíssima, capaz de manter o corpo integrado, consciente de seus desejos e vontades. Quando é enfatizada a tridimensionalidade e os esquemas conectivos do corpo, coordenações complexas são facilmente realizadas, pois as cadeias musculares são acionadas em sequências, trabalhando juntas para dar suporte ao movimento. O trabalho de um músculo isolado, sem as possibilidades oferecidas pela tridimensionalidade do corpo, interfere em sua própria coordenação e execução, sobrecarregando a musculatura e facilitando a incidência de lesões.

Geralmente, pelo risco e pela altura, o aluno focaliza-se na parte vista como essencial na execução do movimento, esquecendo completamente que são justamente as partes não vistas como tão essenciais que vão impedir que ele se machuque e que, inclusive, vão conferir o suporte realmente necessário para uma realização plena em sua intenção. No movimento de esticar um braço estará, em sua execução consciente ou não, toda a vida de quem o executa. O braço está ligado ao ombro, que está ligado ao tronco e ao corpo todo. A gestualidade, estando sempre repleta de singularidade, pode acabar por encerrar-se em formas e padrões demasiado definidos e generalizados. Nesse aspecto, o movimento deriva do que pode ser considerado ordinário e geral, falando a linguagem clara das funções sociais. Nessa tendência generalizante da gestualidade, a singularidade pode ser absorvida pela disciplina.

Aí reside a dificuldade metodológica encontrada e, concomitantemente, sua própria solução. Ou seja, é na complexidade encontrada na execução das formas dos movimentos acrobáticos que residem soluções simples para suas realizações; e é na simplicidade do fazer acrobático que reside sua complexidade. A dificuldade encontrada ao longo do curso proposto foi encontrar formas simples de realizar movimentos complexos e abordar a complexidade em movimentos considerados simples pelos alunos. Porém, é nessa simplicidade do fazer que está a complexidade simbólica contida em cada movimento,

acrobático ou não. Aparece aqui o Tema ligado ao Princípio de Bartenieff utilizado como pilar metodológico: a Simplicidade/Complexidade (Bradley, 2009). A solução metodológica foi encontrada sob uma perspectiva de trabalhar e experimentar qualquer movimento como potente e complexo em si mesmo. Ao fazer isso, corre-se outro tipo de risco, o risco de enfrentar seus próprios costumes e hábitos de forma inovadora e original.

O risco não precisa estar necessariamente vinculado ao risco de lesão, mas também ao risco de fazer do ordinário, extraordinário. Isso pode ser feito por qualquer um e deve ser feito pelos acrobatas aéreos. Ao invés de buscarem sempre mais riscos na extraordinariedade do movimento por sua forma, por que não buscar o extraordinário dentro do que já foi assumido como ordinário? A complexidade está na abertura às mudanças e mudar pode ser extremamente arriscado. Mudar implica conhecer-se e conhecer o mundo melhor e mais intensamente. Ao descobrir o movimento a partir de seus esquemas conectivos, desperta-se a originalidade pessoal, pois cada esquema é único e manifesta-se de forma única. Os espaços ampliados através da conectividade do corpo geram criatividade. Ao encontrar-se consigo mesmo, resgata sua individualidade e expressa-se a partir dela. É o risco de escapar-se a si próprio, de ser original, de questionar e observar a si mesmo e ao mundo. Por mais que esses esquemas sejam uma base e conduzam princípios da movimentação humana, cada pessoa tem um percurso por onde se abrirá para a plenitude de seu corpo. O corpo e os acontecimentos se influenciam mutuamente. O ambiente influencia o movimento criativo se o corpo mantém-se aberto às suas possibilidades e, na medida em que nos integramos, o transformamos tanto quanto a nós mesmos.

Ao sair da experiência pessoal e ao compartilhar experiências através de descobertas em aula, as percepções tornaram-se questionamentos que puderam ser levantados neste texto. O virtuosismo e o extraordinário se fazem necessários, mas ao mesmo tempo foram abordados num contexto de inclusão do corpo que executa a acrobacia, com todas as suas particularidades.

A inserção dos *Bartenieff Fundamentalssm* mostra-se essencial para a prática que inclui a Originalidade (Bradley, 2009) no fazer e, ainda, na compreensão de uma acrobacia aérea que seja menos sofrida e dolorosa e mais eficaz em termos de Esforço. Estando mais integrado com seu próprio corpo e com sua expressão em totalidade, o acrobata aéreo poderá, portanto, percebê-lo e se adequar às suas próprias necessidades, otimizando o desgaste muscular e prevenindo lesões.

Esse impasse metodológico de prover ambas as necessidades, o trabalho funcional e o expressivo, é algo que ainda deve ser investigado. É um caminho de muitas ramificações e o que foi descrito aqui é apenas uma delas. O importante é saber que tais cruzamentos geram inúmeras possibilidades que não incluem somente a relação de aprendizado, mas também de criação e performance na acrobacia aérea. Acima de tudo, é a partir do Sistema Laban/Bartenieff e do olhar que se apresenta para o corpo e para o movimento que este estudo se fez possível e, como representado pela Fita de Moebius (cf. Miranda, 2008), sempre poderá ser revivenciado e sensibilizado por infinitas e distintas perspectivas de um mesmo trajeto.

Referências:

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, Risco e Arte Circense**: O homem em situações-limite. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body Movement**: Coping with the Enviroment. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. New York: Routledge, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Educação como Prática da Liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOLDMAN, Ellen. **The Geometry of Movement**: A Study in the Structure of Communication. New York: Second Edition, 2008.

HACKNEY, Peggy. **Making Connections**. Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals. NY: Routledge, 2002.

LABAN, Rudolf. **A Vision of Dynamic Space**. Philadelphia: The Falmer Press, Taylor & Francis Inc., 1984.

_____. **Effort**: economy in body movement. London: Macdonald and Evans Limited, 1974.

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

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo**. Trad. Eliana Rocha. São Paulo: Summus, 1993.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Klauss Vianna; em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.

Curriculum Vitae Resumido:

Julia Franca é CMA - *Certified Movement Analyst*, artista circense, bailarina contemporânea e educadora do movimento. É pós-graduada em Sistema Laban/Bartenieff pelo LIMS – *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* – NYC/USA e pela Faculdade de Dança Angel Vianna (2011), licenciada em dança contemporânea pela mesma faculdade (2007) e formada na Escola Nacional de Circo - FUNARTE (2010).

Passou na audição do **Cirque Du Soleil** (2009) e ganhou diversos prêmios, como **1º lugar no Festival de Intercâmbio de Linguagens** (2009); o **Festival Tápias** (2008); “**Revelação Feminina**” - Malabares Rio (2008), entre outros. Ao longo dos últimos 10 anos, ela vem aplicando diferentes aspectos do LMA - *Laban/Bartenieff Movement Analysis* a um estilo único de dança-acrobática, combinando pesquisas teóricas e práticas numa expansiva possibilidade de criações performáticas e metodologias específicas de ensino/aprendizagem entre coreografia, dança-teatro, circo, vídeo-danças, e colaborações interdisciplinares.