

ESFORÇOS ORGANIZANDO DESEJOS: PROCEDIMENTOS PARA CRIAÇÃO E PERFORMANCE CIRCENSE

Alex Machado (Escola Nacional de Circo)¹; Marco Antonio Coelho Bortoleto (FEF/UNICAMP)²; Júlia Franca (Faculdade Angel Vianna)³

Resumo:

O artigo discute o processo de criação e performance de números circenses a partir dos Fatores do Movimento e princípios da Teoria dos Esforços que compõem o Sistema Laban/Bartenieff. Realizaram-se um conjunto de práticas junto a um grupo de alunos da Escola Nacional de Circo, cujos resultados são sistematizados a partir de propostas de procedimentos metodológicos que podem fornecer benefícios para a formação de artistas e para a atuação de profissionais, bem como de professores e diretores circenses, visando oferecer recursos que possam qualificar seus projetos educativos e artísticos.

Palavras-chave: Circo; Sistema Laban/Bartenieff; Atuação Circense; Formação Artística.

Abstract:

The article discusses the process of creation and performance of circus numbers from the Movement of Factors and principles of the Theory of Efforts that make up the Laban/Bartenieff system. There were a set of practices with a group of students of the National Circus School, whose results are systematized from methodological procedures for proposals can provide benefits for the training of artists and the work of professionals and teachers and circus directors in order to offer resources that can qualify their educational and artistic projects.

¹ Bacharel e Licenciado em Artes Cênicas pela Uni-Rio. Artista circense especializado em acrobacias aéreas formado pela Escola Nacional de Circo, onde atua desde 2012 como professor. Criador e diretor de números e espetáculos no Brasil e no exterior. Apresenta-se em circos de lona, espetáculos diversos, filmes e comerciais, com números e *performances* desenvolvidos especialmente para eles, além de produzir eventos.

² Professor Doutor na Faculdade de Educação Física da Unicamp, coordenador do Grupo de Estudo e Pesquisa das Artes Circenses (CIRCUS). Artista circense aposentado.

³ *Certified Movement Analyst*, artista circense, bailarina contemporânea, educadora do movimento. É mestranda em Estudo das Artes pelo PPGAC/UFF, pós-graduada em Sistema Laban/Bartenieff pelo LIMS – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies – NYC e pela Faculdade de Dança Angel Vianna, onde se licenciou em dança contemporânea, e formada pela Escola Nacional de Circo.

Keywords: Circus; System Laban/Bartenieff; Circus Performance; Artistic Training.

A produção intelectual e documental sobre o circo no Brasil cresceu vastamente nas últimas décadas (Rocha, 2010), especialmente em áreas como o registro de repertório e de aspectos pedagógicos (Duprat, 2014; Sugawara, 2014, 2010; Bortoleto, 2010, 2008; Stoppel, 2009; Silva 2014, 2009), a história do circo (Steinke e Silva, 2015; Silva 2009, 2007; Avanzi e Tamaoki 2004; Duarte, 1993); e as análises sobre o circo social (Constâncio, 2011; Dal Gallo, 2010a, 2010b). Pesquisadores acadêmicos e profissionais circenses têm levantado, organizado e sistematizado saberes constituídos empiricamente ao longo de séculos, utilizando diferentes fontes (documentais, orais, iconográficas etc.) e diversas metodologias, produzindo obras de consulta e referência, além de trabalhos que sugerem novas reflexões sobre as distintas formas, meios e objetivos da produção circense no país. Como salienta Silva (2009), esse contexto tem fomentado o diálogo entre os saberes circenses com outras áreas do conhecimento (pedagogia, história, tecnologias, saúde, psicologia), ampliando as possibilidades de trabalho e a inserção do circo em outros campos como um objeto de estudo em si.

Conforme Ontañón *et al.* (2012), já existe uma produção considerável voltada para a iniciação de algumas modalidades circenses. Contudo, sente-se agora a necessidade de avançar em outras questões que também são de suma importância para o pleno desenvolvimento do trabalho artístico e que também compõem a formação do profissional circense (Duprat, 2014): averiguam-se lacunas em fontes que ofereçam procedimentos passíveis de treinamento e experimentação para os processos de criação e *performance*⁴ de números circenses – úteis tanto nos processos de formação de novos artistas quanto para o aprimoramento de profissionais já estabelecidos no mercado.

Além dos poucos estudos sobre o tema⁵ acima comentado, as técnicas e os recursos empregados há gerações pelos artistas circenses “tradicionais”⁶

⁴ Mantém-se o termo original em inglês para aglutinar diferentes referências complementares: não apenas o desempenho do artista em cena, mas também aludindo às habilidades físicas pertinentes aos esportes e práticas corporais, assim como estéticas e procedimentos em algumas linguagens artísticas. O circense é o artista que provavelmente mais beire o limiar entre a subjetividade criadora em consonância com um intenso treinamento de capacidades físicas em prol de um resultado expressivo com excelência técnica, lidando de forma singular (em relação às demais artes) com o risco (Almeida, 2008). Ao mesmo tempo, o termo remete às propostas da *performance art*, que trazem o corpo como produto/produtor da obra de arte em si (Cohen, 2007). Traz ainda referências de manifestações cênicas identificadas por Lehman (2011) como “pós-dramáticas” e Féral (2008) como “performativas” que se valem do corpo como principal veículo de comunicação e expressão por meio de procedimentos similares aos do circo: um intenso treinamento técnico e estilístico, o artista em situações de risco e a pluralidade de linguagens em sua prática, entre outros.

⁵ Existem estudos e publicações como a revista “Ensaio geral” (2014), que traz alguns artigos voltados para essa questão. No entanto, comparados com a produção nas demais áreas

não estão suficientemente documentados nem analisados. As metodologias que cada artista ou trupe utiliza ainda não foram devidamente tratadas e, em alguns casos, estão se perdendo sem que tenham o devido registro e transmissão.

Nesse contexto, o presente artigo traz um estudo sobre elementos do Sistema Laban/Bartenieff aplicados aos processos de criação e performance circense, aqui abordado a partir da análise do movimento humano baseado na complementariedade entre aspectos funcionais e expressivos. Vale ressaltar que embora seja um sistema amplamente debatido e adaptado à outras linguagens e propostas artísticas como na dança e no teatro, é ainda pouco explorado no âmbito circense.

O estudo foi realizado a partir da aplicação dos Fatores do Movimento⁷ e elementos da Teoria dos Esforços⁸ na execução e reelaboração do repertório circense e na criação de movimentações para a composição de números de acrobacias aéreas e de solo. As práticas aqui apresentadas encontraram similaridades às propostas por Franca (2012), cujo trabalho investiga possibilidades metodológicas para preparação corporal, ensino e criação de movimentos a partir de relações propostas entre o repertório das acrobacias aéreas e o Sistema Laban/Bartenieff⁹, e nos modelos de observação/avaliação fornecidos por Fernandes (2002) e Miranda (1978). Participaram do estudo alunos da Escola Nacional de Circo (ENC) – instituição de formação técnica profissionalizante e de aperfeiçoamento de artistas circenses.

O Sistema Laban/Bartenieff e os fatores do movimento

Laban formulou princípios e métodos para analisar e otimizar a eficiência do movimento para o trabalho, assim como elaborou um sistema de treinamento e estudo sobre as capacidades e necessidades expressivas tanto de artistas cênicos quanto das pessoas no dia a dia. Conforme menciona em “*Efforts*” sobre sua obra, “é o resultado do envolvimento conjunto dos autores, por uma vida inteira, com o movimento em dois campos diferentes da atividade

citadas, averigua-se a escassez tanto na pesquisa/levantamento de dados quanto na repercussão desses trabalhos em obras produzidas no mercado.

⁶ Associa-se aqui o conceito de “tradicionais” ao de “circo família” elaborado por Silva (2009).

⁷ Ao longo do texto, adotar-se-á a sigla FdM em referência aos Fatores do Movimento.

⁸ Todos os termos pertinentes ao Sistema Laban passaram a ser empregados por seus discípulos com inicial maiúscula para identificar que tratam especificamente dos conceitos labanianos, distinguindo-os de outras conotações e usos. Por isso, neste trabalho e nas citações de publicações mais recentes, encontra-se essa vigência.

⁹ Franca baseia seu trabalho sobre os *Bartenieff Fundamentals* e a Categoria Corpo, com algumas referências sobre a Categoria Esforço. Neste estudo, utilizou-se apenas as informações relacionadas à Categoria Esforço.

humana – a saber, arte e indústria” (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 1)¹⁰. Para o autor os parâmetros de análise, treinamento e execução dos movimentos possuem aspectos funcionais e expressivos complementares:

É na indústria que o controle dos esforços se tornou uma necessidade urgente. Os resultados do estudo dos esforços para o trabalho são, no entanto, de interesse universal, porque o homem usa os mesmos esforços em todas as suas atividades, e mesmo em seus gestos expressivos. (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 7)¹¹.

Esse conceito, que entende expressividade e funcionalidade sob os mesmos parâmetros e para os mesmos fins, mostrou-se bastante correlato ao trabalho circense. Almeida também faz essa análise, ao comparar como as habilidades físicas e expressivas se nivelam de forma diferente no esporte, na guerra, na dança e no circo: “na acrobacia [circense], não existe uma hierarquia tão nítida das habilidades apresentadas, ou seja, a destreza física, o risco e a beleza parecem existir na acrobacia de forma mais equilibrada” (ALMEIDA, 2008, p. 198).

Salomon enfatiza essa relação imbricada quando apresenta o conceito de Esforço em Laban: “Esforço é a manifestação da intenção (nem sempre consciente) de quem se move”, e complementa com um argumento de Thomas Casciero “[...] seja **expressivamente ou funcionalmente**¹² e nos revela os valores e intenções que motivam o movimento” (SALOMON, 2010, p. 21).

Essa “intenção” é chamada por Laban de “atitude interna” – todo movimento surge de uma atitude interna de quem o executa:

O esforço humano é variável em suas manifestações, e é uma composição de diversos elementos misturados em um infinito número de combinações [...] Uma vez corretamente avaliado, o esforço individual pode ser alterado e melhorado pelo treinamento porque, afinal, toda a educação é baseada no treinamento dos esforços. (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 3)¹³.

¹⁰ Tradução nossa para: “is the result of the joint authors’ lifelong involvement with movement in two different fields of human activity – namely art, and industry” (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 1).

¹¹ Tradução nossa para: “it is in industry that the control of effort has become an urgent necessity. The results of the study of working efforts are, however, of universal interest because man uses the same efforts in all his activities and even in his expressive gestures” (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 7).

¹² Grifo do original.

¹³ Tradução nossa para: “Human effort is variable in its manifestations, and is a compound of several elements mixed together in an infinite number of combinations [...] Once correctly assessed, individual effort can be changed and improved by training, because in the end all education is based on effort-training.” (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 3).

Esses elementos são os FdM. Miranda descreve como os FdM podem ser identificados na análise do movimento. Assim:

Laban discerne quatro Fatores de Movimento: Peso, Espaço, Tempo e Fluxo que, qualitativamente, representam a 'atitude' do indivíduo em relação a alguma coisa. Essas 'atitudes', também chamadas 'Esforços', são discerníveis e classificáveis. (MIRANDA, 1978, p. 87).

Cada Fator apresenta-se entre duas Polaridades opostas, em uma miríade de níveis de intensidade entre uma e outra. São essas nuances que distinguem e qualificam movimentos melhor ou pior executados funcional e/ou expressivamente.

FATORES	POLARIDADES		FUNÇÃO	ATITUDE	OPERAÇÃO
	CONDENSADOS (FIGHTING)	ENTREGUES (INDULGENT)			
FLUXO	Contido ou Controlado	Livre ou Liberado	Integração; unidade corporal	Precisão	<i>Como eu faço?</i>
	CARACTERÍSTICAS				
	restrito, cuidadoso, cauteloso ou limitado	fluyente, com facilidade, descontrolado, ilimitado, derramado			
ESPAÇO	Direto ou Unifocal	Indireto ou Multifocal	Comunicação	Atenção	<i>Para onde, para quem eu faço?</i>
	CARACTERÍSTICAS				
	foco único, apontar, pontos de vistas mais definitivos, limitados	flexibilidade, atitude generosa em relação ao espaço, diferentes focos de movimento pelo corpo simultaneamente			
PESO	Forte, Firme ou Enérgico	Leve, Suave ou Relaxado	Assertividade	Intenção	<i>O que, para que, por que eu faço?</i>
	CARACTERÍSTICAS				
	sensação do peso corporal com o intuito de causar impacto, pressão, resistência	delicado, toque requintado, pouco impacto em relação à gravidade			
TEMPO	Súbito, Rápido ou Urgente	Sustentado, Lento ou Calmo	Operabilidade	Decisão	<i>Quando, em que momento eu faço?</i>
	CARACTERÍSTICAS				
	instantâneo, staccato, excitado	desacelerado, gradual, infinito, lânguido, despreocupado			

Fig. 1: Modelo explicativo fornecido aos alunos das oficinas para acesso rápido sobre os Fatores do Movimento. Adaptado pelo autor a partir de Laban e Lawrence (1974), Salomon

(2010), Fernandes (2002) e Miranda (1979). Os termos em **negrito** são os mais usuais dentro do Sistema, sendo os mais aplicados neste estudo.

Combinações entre os FdM e suas nuances de Polaridades são definidas como Ritmo do movimento. Cada pessoa tem um Ritmo pessoal, combinações de qualidades que mais a caracterizam, ou seguem Ritmos, consciente ou inconscientemente (combinados de forma mais ou menos eficaz), para a execução de ações, gestos ou movimentações específicas¹⁴. É importante apontar a definição que Laban traz sobre Ritmo, pois é distinta da ideia usual que torna similar ritmo e tempo de execução ou cadência. Assim:

Um ritmo pode consistir de um movimento forte, ágil e direto. Pessoas que são fortes, ágeis e diretas podem ser facilmente distinguidas daquelas de um toque sensível, constante reflexão e abordagem flexível para decisões e ações. Aquelas na segunda categoria aparentam e se movem diferentemente das pessoas fortes, ágeis e diretas. (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 2-3)¹⁵.

O exemplo ilustra como é possível identificar atitudes e características corporais que aludem tanto a personalidades quanto a formas de se executar movimentos; características discerníveis e, por isso, treináveis, alteráveis e aprimoráveis segundo as necessidades de um trabalho e/ou da expressão de um pensamento ou sentimento. “Obviamente, esses Esforços têm significado especial para o estudo da personalidade, já que revelam as relações entre atitude mental, emocional e movimento” (MIRANDA, 1978, p. 87).

O modo como esses Ritmos organizam-se e compõem sequências de movimentos são compreendidos no Sistema Laban/Bartenieff como Frases e Fraseados Expressivos. Franca (2012) baseia-se no conceito de Fraseado oriundo de Hackney (2002) para analisar o repertório das acrobacias aéreas e criar parâmetros para que seus alunos compreendam a estrutura desses movimentos, fazendo com que o atuante se “aproprie” do repertório circense através dos conceitos labanianos e crie movimentações baseadas na relação entre ambas as referências.

As Frases Expressivas são repetições regulares de sequências de Esforço num mesmo movimento ou conjunto de movimentos específicos que formam frases Rítmicas, reproduzíveis com precisão a partir da identificação de seus FdM (cf. Fernandes, 2002). Neste sentido, identifica-se a execução de

¹⁴ Segue-se a distinção estabelecida entre ações, gestos e movimentações feitas por Stanislavski (1994, 1995a, 1995b) e Roquet (2011).

¹⁵ Tradução nossa para: “a rhythm may consist of strong, quick and direct movement. People who are strong, quick and direct can be easily distinguished from those with sensitive fine touch, sustained consideration and a flexible approach to decisions and actions. Those in the second category look and move differently from the strong, quick and direct people” (LABAN E LAWRENCE, 1974, p. 2-3).

truques ou sequências de movimentos com fins específicos (como deslocamentos no aparelho ou transições entre truques) enquanto Frase Expressiva.

O Fraseado Expressivo trata de sequências maiores de movimentos, analisando suas composições Rítmicas e as formas de recuperação dos FdM aplicados. Se o atuante usa uma determinada combinação de Ritmos na execução de uma ação, pode buscar uma combinação de FdM compensatória¹⁶. Esse conceito, mais uma vez, também vale tanto para o aspecto funcional (recuperação motora para uma melhor execução com menor desgaste) quanto expressiva (oferecendo elementos que “compensem” a recepção da plateia de qualidades de movimentos mais presentes numa performance, oferecendo um número composto com Esforços mais ricos e diversos dentro das propostas específicas de cada artista). Sobre o aspecto expressivo, Fernandes aponta que:

As qualidades expressivas distribuem-se na Frase Expressiva conforme ênfases dadas pelo corpo ou parte do corpo nesta flutuação de Esforço e recuperação. Assim, as qualidades formam uma sequência expressiva com momentos mais ou menos intensos. [...] Esta distribuição da qualidade expressiva na frase de movimentos é denominada *Fraseado Expressivo*. (FERNANDES, 2002, p.137-138).

Assim, identificou-se o conceito de Fraseado Expressivo com os princípios e práticas mais usuais de execução e composição de um número circense ou sequências de movimentos mais extensas dentro de um mesmo número.

Metodologia

Realizou-se a pesquisa com alunos do curso de formação artística da ENC. O programa possui disciplinas complementares às aulas de circo em formato de oficinas temáticas que versam sobre recursos, técnicas e outras linguagens artísticas que contribuam nos processos de criação e performance

¹⁶ O Fraseado Expressivo trabalha efetivamente com a identificação de Estados e Impulsos Expressivos para uma composição qualitativa e compensatória de sequência de movimentos. Os Estados Expressivos são a combinação de dois FdM, enquanto os Impulsos combinam três FdM. Optou-se para este estudo tratar o Fraseado Expressivo segundo as noções fornecidas por Fernandes (2002) e de referências de Laban (1978) sobre sua organização Rítmica por ser um método mais simples de abordagem, considerando o tempo disponibilizado para as oficinas e para os números em criação.

dos alunos¹⁷. Assim, criou-se uma oficina cujos conteúdos eram as propostas objeto deste estudo.

Essa atividade tinha por objetivo, num primeiro momento, o estudo dos FdM e princípios da Teoria dos Esforços aplicados na análise e execução do repertório das acrobacias aéreas (trapézio fixo, de um ponto e duplo; corda lisa; tecido e tecido duplo; e lira) e de acrobacias de solo sem aparelhos (entendendo sua importância enquanto técnica de base para a maioria das modalidades). Buscou-se identificar quais Fatores e em quês combinações estavam presentes nos truques¹⁸ e movimentos analisados, e o que suscitavam expressivamente.

Posteriormente, foram realizadas atividades investigativas nas quais se observou como a alteração nos FdM poderia acarretar em mudanças expressivas e/ou funcionais nos movimentos originais.

Este trabalho possui muitas similaridades com o de Franca (2012), que formulou um plano de curso para sua pesquisa baseado em seis propostas. Três dessas propostas se alinhavam fortemente com os procedimentos aqui tomados:

Trabalhar com o vocabulário de movimentos aéreos do aluno em seu aparelho de escolha, criando novos usos do corpo e novos caminhos para movimentos já conhecidos e levando a ideia de Fraseado (*Phrasing*) (HACKNEY, 2002) para a investigação aérea;

Explorar as variações dos Fatores Tempo, Peso, Espaço e Fluxo da categoria Esforço, de forma a trabalhar a ideia de impulso gerador do movimento, utilizando esse conhecimento para complementar o estudo dos Fraseados (*Phrasing*) no chão e nos aparelhos aéreos;

Construir atividades e exercícios que envolvam a observação e análise de movimentos, no chão e nos aparelhos aéreos, como forma de esclarecer dúvidas e exercitar o reconhecimento ou estranhamento das diferenças, esclarecendo e recriando sua Originalidade Pessoal. (FRANCA, 2012, p. 47-48).

¹⁷ Usualmente são aulas de criação e confecção de figurinos e adereços, danças e técnicas teatrais diversas, comicidade, elaboração de projetos, direção de números circenses entre outras.

¹⁸ Truque é uma nomenclatura generalista para os movimentos tipicamente circenses. O termo é validado como conteúdo e finalidade em si no plano de curso da ENC (2014). Neste estudo, truques podem ser figuras (posições estáticas com desenhos e posturas definidos), chaves (pontos de apoio nos quais o artista tem maior liberdade de movimentos por estar preso por um nó ou engate), quedas (caídas aparadas por alguma chave, pela preensão de alguma parte do corpo – principalmente as mãos – ou aterrissando no solo), transições (passagem de um truque para outro) ou movimentos acrobáticos (salto mortal, flic-flac, etc.). Encontra-se o mesmo termo em inglês [*trick*] (DEMEY E WELLINGTON, 2010) e em espanhol (*truco*).

Uma das referências utilizadas para a análise do repertório circense sob o ponto de vista do Sistema Laban/Bartenieff foram as Folhas Codificadas para Observação apresentadas por Fernandes¹⁹ e Miranda. Ambas buscam identificar e analisar sequências de movimentos a partir das quatro Categorias do Sistema (Esforço, Espaço, Corpo e Forma) e dos princípios da *Laban Movement Analysis* (LMA).

Optou-se por selecionar destes modelos de avaliação as informações que versavam especificamente sobre a Categoria Esforço, utilizando as demais apenas para ressaltar características mais gerais ou significativas. Criou-se, então, uma Folha Codificada voltada para as especificidades da presente pesquisa.

ATUANTE: AULA N°: MODALIDADE / APARELHO: TRUQUE OU MOVIMENTO: IMPRESSÃO GERAL:
CORPO
Partes mais ativas:
Relação gesto / postura / atitude:
ESFORÇO
Qualidades predominantes (Fatores, nuances de Polaridades e Ritmos):
Possibilidades de alterações:
Expressões observadas, alusivas ou latentes (Frase original):
Expressões observadas, alusivas ou latentes (Frase após alterações nos Esforços):
Alterações funcionais notadas:
FORMA
Relacionamento (com o aparelho, com o público, entre os atuantes):
Formas totais (arredondada, agulhada, em S – entre outras):
Entrecruzamento e relação entre as Formas dos atuantes (trabalhos em duplas):
ESPAÇO
Percurso e clareza Espacial:
Alcance da Kinesfera:
Direções recorrentes:
OBSERVAÇÕES:

Fig. 2: Modelo de Folha Codificada para Observação desenvolvida para as oficinas a partir dos modelos apresentados por Fernandes (2002) e Miranda (1978).

¹⁹ Fernandes apresenta dois tipos de Folhas Codificadas: uma simplificada (para grandes sequências de movimentos, como um espetáculo) e outra detalhada (para sequências menores ou específicas). Utilizou-se aqui o modelo detalhado, por se adequar melhor às necessidades de análise de movimentos tanto em um número completo quando em truques ou sequência de movimentos.

Os dados levantados e analisados proporcionaram a elaboração de procedimentos de trabalho aplicados, posteriormente, em oito números de alunos da ENC (dois em duplas – um trapézio duplo e um tecido duplo – e seis individuais – dois de acrobacias de solo, um de lira, um de corda lisa e dois de tecido), contribuindo para a formulação final dos resultados aqui apresentados.

Sujeitos-circenses participantes

O corpo discente da ENC, composto por alunos regulares (formação), intercâmbio (alunos de escolas estrangeiras que passam um semestre na instituição) e reciclagem (aperfeiçoamento de profissionais), é heterogêneo, oriundo de diversas partes do país e do mundo com idades entre 17 e 32 anos e de diferentes esferas sócio-econômico-culturais. Alguns alunos possuem outras formações ou experiências artísticas/esportivas que podem contribuir nos processos de aprendizagem, assim como nos de criação e performance aqui abordados. Muitos entram na instituição com algum conhecimento das técnicas circenses (alguns são oriundos de “famílias tradicionais” ou já trabalham na área, buscando na ENC aprimoramento ou aprender modalidades não oferecidas em suas localidades de origem), outros têm ali um primeiro contato mais sistematizado e regular com o circo.

Avalia-se que o grupo estudado reflete processos similares vivenciados por outros indivíduos a quem esse trabalho pode trazer benefícios: alunos em formação, artistas profissionais, professores, diretores artísticos e praticantes amadores das artes circenses com fins de apresentação/vivência cênica (Silva, 2009).

Correlações possíveis entre o fazer circense e os conceitos labanianos

A partir dos conceitos labanianos que apresentam o movimento sendo composto por elementos identificáveis e treináveis para o aprimoramento de ações com fins específicos **assim como** para uma melhor e mais ampla variedade expressiva, pode-se estabelecer conexões com o trabalho circense, que busca aprimorar ao máximo técnicas corporais imbuídas de técnicas expressivas de forma complementar (Franca, 2012; Almeida, 2008).

Assim, o uso dos FdM mostra-se adequado aos processos circenses, uma vez que pode fornecer referenciais os quais os artistas podem analisar e praticar, averiguando se estão sendo aplicadas as qualidades e suas combinações mais apropriadas dentro das propostas de cada projeto artístico

Desta forma, traçaram-se correlações que possibilitaram a abordagem do trabalho de criação e performance de um número circense sob pontos de vista dos conceitos labanianos:

TERMOS, CONCEITOS E PRÁTICAS DO CIRCO	TERMINOLOGIA E CONCEITOS LABANIANOS
Cada truque ou movimento específico dentro de um número	Compostos por Fatores com nuances de intensidades específicos: Peso (Forte / Leve) Espaço (Direto / Indireto) Tempo (Súbito/ Sustentado) Fluxo (Contido / Livre)
Modo como o artista executa o truque ou movimento específicos	Ritmo
Pequena sequência de truques ou movimentos	Frase Expressiva
Grandes sequências de movimentos ou um número circense completo	Fraseado Expressivo

Fig. 3: Correlações entre elementos do trabalho circense e os conceitos labanianos.

Procedimentos levantados

Com base nos dados levantados, produzidos e analisados, elaboraram-se quatro procedimentos que se podem aplicar nos processos de criação e performance nas modalidades circenses investigadas, seja isolada ou complementarmente de acordo com as características e especificidades do número criado, dos artistas envolvidos e do projeto artístico sem si.

Procedimentos Levantados
1. O que meu número transmite considerando seu Fraseado Expressivo? <i>1.a. Análise sob o ponto de vista formal;</i> <i>1.b. Análise sob o ponto de vista dramático/narrativo;</i>
2. Seleção do repertório circense a partir dos Esforços presentes no discurso dramático/narrativo pretendido.
3. Criação de números e pesquisa de movimentação partindo dos Fatores do Movimento.
4. (Re)elaboração do repertório e (re)criação de movimentos a partir de alterações nos Fatores do Movimento. <i>4.a. Alterações de Fatores e Polaridades Absolutos</i> <i>4.b. Alterações de Fatores e Polaridades Relativos.</i>

Fig. 4: Procedimentos de trabalho levantados pela pesquisa

O que meu número transmite considerando seu Fraseado Expressivo?

Um dos procedimentos mais usuais na criação de um número circense é, primeiramente, ensaiar o repertório de truques que se pretende apresentar e, apenas posteriormente, “aplicar” o projeto expressivo na sequência de movimentos. Não raro, o discurso cênico pretendido e a sequência ensaiada não se adéquam plenamente, gerando números com problemas na construção dramática/narrativa e, por vezes, comprometendo sua plena execução funcional (cf. Wallon, 2009). Os dados aqui levantados apontam que uma das razões para isso seja a falta de congruência entre as qualidades já presentes no número e as pertinentes ao projeto expressivo pretendido.

Analisando um número completo ou uma sequência bem estruturada enquanto Fraseado Expressivo, pode-se verificar como os FdM e as nuances de suas Polaridades estão presentes e organizados Ritmicamente, buscando-se, então, perceber à que esse Fraseado remete expressivamente, averiguando indícios dramáticos/narrativos (Stanislavski, 1994, 1995a, 1995b), ou ainda, como a apreensão das e formas e Ritmos apresentados repercutem apreciativa e sensorialmente ao serem observadas.

Averiguaram-se dois tipos de abordagem:

a) Análise do Fraseado Expressivo sob o ponto de vista formal, identificando as qualidades mais marcantes que imprimem uma “identidade” de Esforços na performance.

Neste caso, aspectos mais simbólicos podem prevalecer como norteadores do processo, não impedindo que se busquem aspectos mais dramáticos/narrativos. O Fraseado será trabalhado em função de suas organizações Rítmicas funcionais mais marcantes e, a partir disso, serão levantadas Frases Expressivas (pequenas sequências de truques ou movimentos) que contribuam na recuperação dos Esforços já existentes, compondo o Fraseado de modo mais rico e variável imagetivamente.

b) Análise do Fraseado Expressivo sob o ponto de vista dramático/narrativo, percebendo quais imagens, sensações, sentimentos, esboço de personagens, circunstâncias e relações [entre outros referenciais possíveis de ambos os gêneros (Stanislavski, 1994, 1995a, 1995b)] os truques apresentados suscitam. Uma vez identificados e definidos, faz-se uma análise sobre como os FdM se manifestariam nessas referências, averiguando-se as similaridades entre estes e os já existentes na movimentação, acentuando-os ou alterando-os conforme melhor atenderem às necessidades expressivas do número, a fim de tornar o que aparece como “impressão” uma “expressão” de fato. As Frases Expressivas podem ser realocadas ou substituídas a fim de otimizar sua construção dramática/narrativa.

Aqui, aspectos mais próximos da linguagem dramática ou narrativa podem prevalecer como condutores do processo, não impedindo que também se apliquem aspectos formais como procedimento de composição.

Assim, os FdM mostram-se um recurso metodológico de criação que otimiza qualidades latente em uma performance.

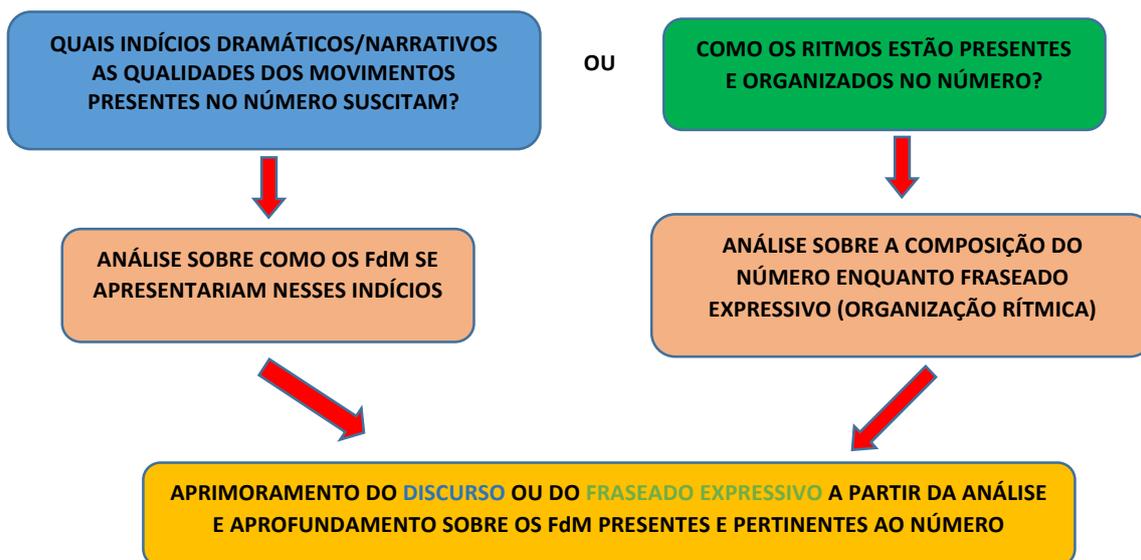


Fig. 5: Análise do Fraseado Expressivo sob o ponto de vista dramático/narrativo.

Seleção do repertório circense a partir dos Esforços presentes no discurso dramático/narrativo pretendido

Previamente à seleção do repertório, pode-se estruturar o discurso cênico que se pretende apresentar. Tendo clareza das ideias a serem transmitidas, faz-se uma análise sobre como os Esforços estão nelas presentes. Assim, identificam-se as qualidades e os Ritmos nas ações, emoções e circunstâncias pertinentes, avaliando-se como devem ser desenvolvidas cenicamente.

Feito isso, o artista pode buscar em seu repertório truques que contenham qualidades similares às presentes no discurso cênico, montado seu Fraseado Expressivo a partir de Frases/truques que possuam Ritmos similares às ideias e sentimentos que pretende transmitir e suscitar no público.

Esse procedimento auxilia não apenas na seleção do repertório mais adequado ao projeto cênico, mas também fornece parâmetros para a pesquisa e elaboração dos deslocamentos, transições entre truques e gestual para o número de acordo com os Esforços e as propostas previamente estabelecidos. Além disso, a seleção e organização do repertório, coadunado em estudo

prévio com as propostas expressivas, pode proporcionar uma melhor execução funcional, uma vez que há uma adequação estudada e treinada de antemão entre as qualidades presentes no repertório circense e no discurso cênico.

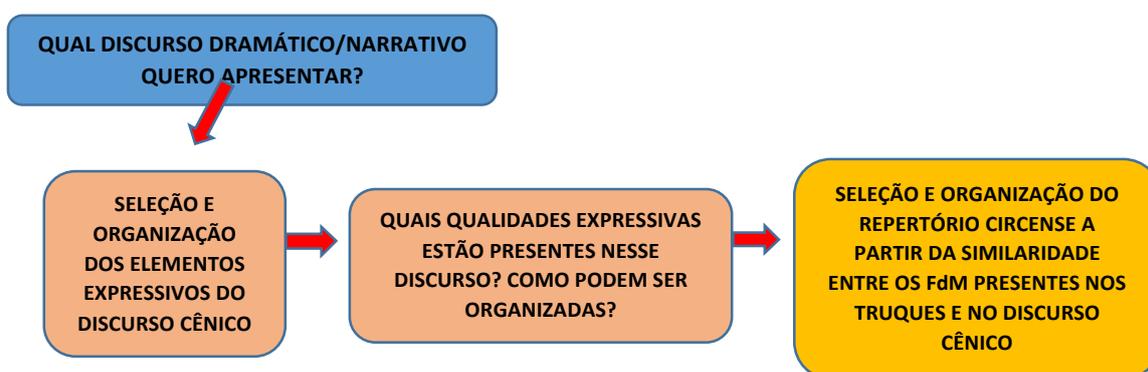


Fig. 6: Seleção do repertório circense a partir dos Esforços presentes no discurso dramático/narrativo pretendido.

Criação de números e pesquisa de movimentação partindo dos FdM

Pode-se elaborar um número partindo de uma seleção prévia das qualidades expressivas que se pretende apresentar ou experimentar em cena, conforme o exemplo a seguir, em linhas gerais: número de trapézio fixo com predominância de Fluxo Livre e Espaço Direto, com alternâncias de acentos significativos de Peso entre momentos bastante Fortes e outros bastante Leves. Nesses Ritmos predominantes o Tempo permanecerá mais para estável (sem acentos). Pontualmente, haverá dois momentos de maior recuperação entre os Ritmos predominantes com Frases essencialmente de Fluxo Contido, Tempo Sustentado e acento significativo no Espaço Indireto, com retorno aos Ritmos predominantes através de acento no Tempo Súbito.

Esse procedimento possibilita que se construa e se analise o número/Fraseado como numa planta baixa, compondo-o com as qualidades expressivas que se pretende trabalhar e, posteriormente, selecionar o repertório circense e criar movimentos em função da similaridade dos Ritmos (semelhante ao procedimento n° 2) antes de selecionar o repertório.

Por um lado, isso permite que o artista possa compor seu número em função dos Esforços que pretende **experimentar** em cena, servindo como estímulos à performance. Alguns artistas optam por elaborar seus números partindo de sensações ou dinâmicas de movimentos que gostariam de experimentar durante sua performance. Essa estimulação por meio do movimento é a base de sistemas ou técnicas de treinamento e performance

como as de Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Barba (Bonfitto, 2011). Laban (1974; 1978) também descreve a força que alguns Fatores exercem na estimulação psicofísica do artista.

Por outro lado, as sensações provocadas e experimentadas em cena podem se tornar o elemento gerador da expressividade – não sendo a transmissão um fim em si. Esse processo de construção cênica pode encontrar semelhanças com as análises feitas por Féral (2008), Almeida (2008), Cohen (2007) e Barba e Savarese (1995) sobre práticas performativas e indícios ritualísticos enquanto procedimentos de criação e construção estética para a cena, assim como para modos de recepção da performance pelos espectadores.

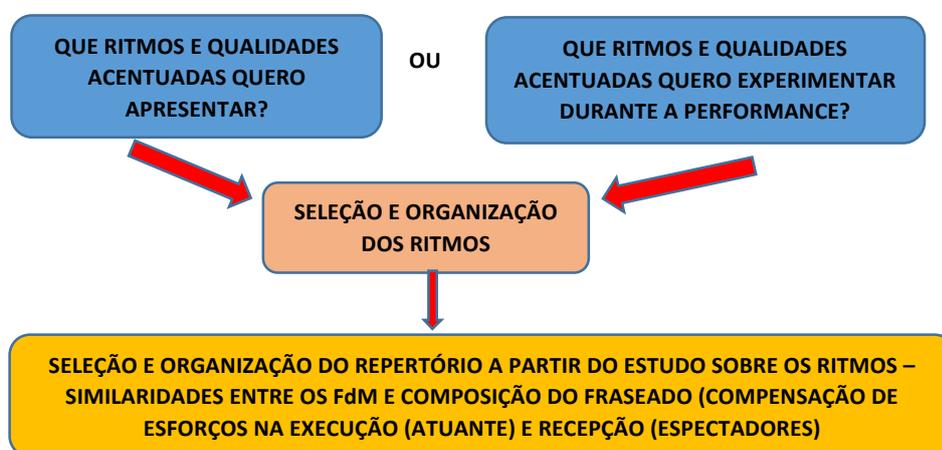


Fig. 7: Criação de números e pesquisa de movimentação partindo dos FdM.

A (re)elaboração do repertório e (re)criação de movimentos a partir de alterações nos FdM

Pode-se alterar as intensidades nas Polaridades e/ou a organização Rítmica dos FdM identificados num determinado truque de forma intencional, a fim de pesquisar o que pode acarretar funcional e expressivamente na sua execução e/ou na leitura que o espectador faça sobre os movimentos.

Observou-se que essas alterações acarretavam em mudanças significativas nos truques, fosse nas qualidades expressivas que eles possuem em si ou que remetem ao serem apreciados, seja na modificação no truque propriamente, resultando em movimentações inusitadas e distintas das originais.

A partir dessa proposta formulou-se um conceito que passou a ser utilizado nas oficinas como mais um referencial metodológico: definiu-se que cada movimento possui FdM absolutos e relativos.

FdM absolutos são aqueles os quais, se alterados, tornam a execução de determinado movimento muito mais difícil ou, às vezes, impossível. Um salto mortal grupado feito no chão saindo de posição ortostática torna-se mais difícil de se executar quanto mais Sustentado for seu Tempo de saída e de giro. O Tempo Súbito é um Fator absoluto desse movimento.

A investigação a partir deste ponto de vista proporcionou um procedimento eficaz para a pesquisa de movimentações distintas do repertório conhecido pelos alunos: averiguou-se que tais alterações podem modificar ou “descaracterizar” truques conhecidos, “desconstruindo-os” e (re)criando outros.

FdM relativos são aqueles que caracterizam determinado movimento ou são usualmente empregados por indivíduos ou grupos como marca característica de um modo possível de execução, mas alterá-los não impede sua realização nem o transfigura substancialmente. Uma chave de cintura²⁰, usualmente, é realizada com movimentos de pernas e quadril com Espaço bastante Direto e com Tempo mais para o Súbito. O praticante (principalmente o iniciante) procura o menor e mais rápido percurso para realizar o engate após se suspender pelas mãos no tecido ou corda. Propor que o praticante realize esse truque com atenção no uso das pernas com movimentos de forma mais Indireta e Sustentada, por exemplo, não modifica ou impede sua execução. No entanto, pode trazer qualidades expressivas e composições corporais diferentes das usualmente empregadas ou reconhecidas, podendo ser aprimoradas e exploradas de acordo com as características pretendidas para o número a ser criado.

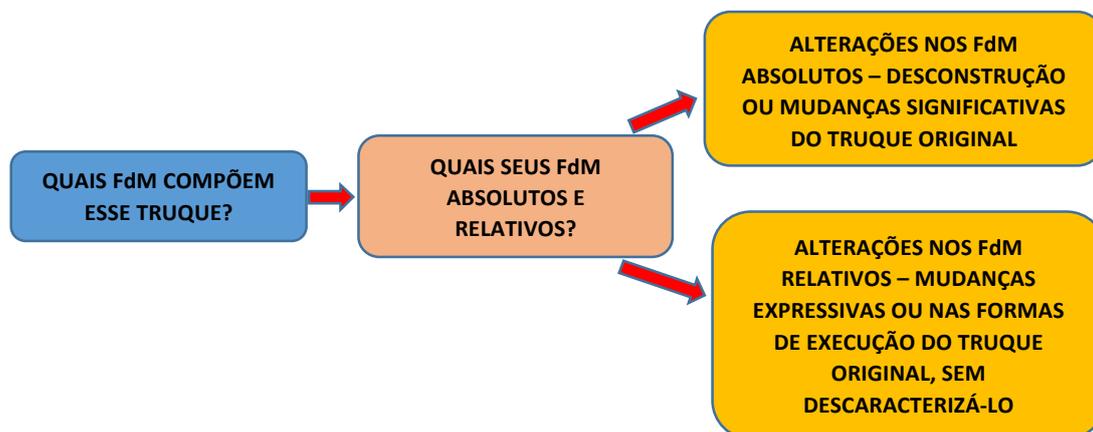


Fig. 8: (re)elaboração do repertório e (re)criação de movimentos a partir de alterações nos FdM.

²⁰Truque em que o praticante cria um apoio no tecido ou corda por meio do engate no aparelho pelas virilhas. (Sugawara, 2014, p.114-119).

Produziram-se, assim, procedimentos de trabalho, cujos possíveis beneficiados mencionados neste estudo podem utilizar para orientar seus processos de criação e performance, com progressões metodológicas nas quais torna-se possível realizar planejamentos e previsões sobre a montagem de números e atuação cênica.

Pretende-se, assim, colaborar no fomento e aprimoramento dos processos e anseios vivenciados pelos diversos sujeitos circenses que desejam experimentar recursos que concretizem seus projetos artísticos, trazendo diferenciais em suas produções.

Referências

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. **Ritual, risco e arte circense**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. **Circo Nerino**. São Paulo: Pindorama Circus/Códex, 2004.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORTOLETO, Marco Antônio Coelho (Org). **Introdução à pedagogia das atividades circenses**. vol. I e vol. II. Jundiaí: Fontoura, 2008; 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CONSTÂNCIO, Rudimar. **Circo social: a experiência da Escola Pernambucana de Circo**. Recife: Ed. do Autor, 2011.

DAL GALLO, Fábio. A renovação do circo e o circo social. In: **Repertório: teatro e dança**. Salvador: revista do PPGAC da UFBA, ano 13, nº15, 2010. p. 25-29

_____. O corpo do performer no circo e no circo social. In: **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador: publicação da UFBA, ano 13, nº 25, 2010. p 63-70

DEMEY, Sven; WELLINGTON, James. **Theory, guidance & good practice for training**. UE: FEDEC, 2010. Disponível em: www.fedec.eu

DUARTE, Regina Horta. **Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 1993.



DUPRAT, Rodrigo Mallet. **Formação do profissional circense**: perspectivas. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, 2014.

ESCOLA NACIONAL DE CIRCO. **Plano de curso técnico em artes circenses**. Rio de Janeiro: FUNARTE e Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, 2014.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**. São Paulo, n. 8, 2008. p. 191-210

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FRANCA, Julia Coelho. **Aéreo do corpo, acrobacia da vida**. Monografia (Especialização). Faculdade Angel Vianna, 2012.

HACKNEY, Peggy. **Making connections** – Total body integration through Bartenieff Fundamentals. New York: Routledge, 2002.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F.C. **Efforts** – economy of human movement. 2ª ed. Manchester: Macdonald and Evans, 1974.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac-Naif, 2011.

MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

ONTAÑÓN, T.; MALLETT, R. D.; BORTOLETO, M. A. C. Educação física e atividades circenses: o estado da arte. In: **Movimento**. Porto Alegre: UFRGS, vol. 18, p. 149-168, 2012.

REVISTA ENSAIO GERAL. **Edição especial**. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, vol. 3, n° 3, 2014.

ROCHA, Gilmar. O circo no Brasil – estado da arte. In: **BIB**. São Paulo, n° 70, 2º semestre de 2010, p. 51-70.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. In: **O percevejo** – revista de teatro, crítica e estética. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Uni-Rio: versão online, jun/jul 2011.

SALOMON, Marina. Revisão esforço e revisão harmonia espacial. In: **Apostila para o curso de pós-graduação em Sistema Laban da Faculdade Angel Vianna**. Trabalho interno do curso, não publicado. Rio de Janeiro, 2010. p. 21-25.

SILVA, Ermínia. **Circo-teatro**: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Editora Altana, 2007.

_____. **Respeitável público...** o circo em cena. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

_____. Saberes circenses: debates, permanência e transformações da formação do artista das artes do circo, no Brasil. In: **Revista ensaio geral**. Edição especial. Belém: UFP/ICA/Escola de Teatro e Dança, vol. 3, nº 3, 2014. p. 65-74

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **A criação de um papel**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STEINKE, Rosana; SILVA, Miguel Fernando Perez. **Lonas e memórias** – a história esquecida dos circos paranaenses. Maringá: Sinergia Editorial, 2015.

STOPPEL, Érika. **Trapézio fixo** – material didático. Trabalho contemplado pelo Prêmio Carequinha de Estimulo ao Circo com distribuição digital e em DVD. São Paulo: Funarte, 2010.

SUGAWARA, Carlos. **Faixas aéreas**: profilaxia e preparo corporal básico. Trabalho contemplado pelo Prêmio Carequinha de Estimulo ao Circo com distribuição digital e em DVD. São Paulo: Funarte, 2010.

_____. **Técnicas circenses aéreas**: corda lisa e tecidos. São Paulo: Phorte, 2014.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.