

## O CORPO DO PERFORMER NO CIRCO E NO CIRCO SOCIAL

**Fabio Dal Gallo**

*Doutor em Artes Cênicas PPGAC- UFBA (2009) e Mestre em Ciências Sociais (2005) pela Alma Mater Studiorum Universidade de Bolonha.*

Artigo Publicado em: Cadernos do GIPE-CIT, ano 13, N. 25-2010, p 63-70.

### **Resumo**

Ao criar um paralelo entre a concepção do corpo no circo e no Circo Social, esse artigo sublinha a relação entre corpo sublime e corpo grotesco recorrente no circo e mostra que no circo social é evidente um processo pedagógico que enfatiza a presença de um “corpo-aluno” e que leva a uma ressignificação do corpo do performer.

### **Palavras chaves**

Circo, Circo Social, Corpo, Pedagogia, Performer.

### **Abstract**

Creating a parallel between the conception of body in the circus and in the Social Circus, this article underline the relation between the sublime and grotesque body recurrent in the circus, and show that in the Social Circus is evident a pedagogical process which emphasize the presence of a “student-body” and conduct to a re-meaning of the performer’s body.

### **Key-words**

Circus, Social Circus, Body, Pedagogy, Performer.

### **Introdução**

Argumentando sobre o conceito de *performer* como atuante que através da própria presença desenvolve uma ação, é necessário tratar o corpo, como meio e instrumento de atuação. A fisicalidade da *performance* como “encenação do corpo” e o próprio conceito de comportamento performativo, relaciona-se à corporalidade da experiência tanto do *performer*, quanto do público, sem poder fragmentar, nessa consideração, o corpo físico-biológico o corpo sócio-antropológico e corpo emocional e sensível. Esse aspecto leva a introduzir o que no âmbito dos estudos da *performance* vem definido acordo com Sally (1996) de “embodiment”, processo através do qual as experiências são reelaboradas por um corpo vivo, que permite mudá-lo, assim como muda o ambiente no qual esta inserido. Trata-se de uma vivência-incorporação, que se relaciona a um trânsito entre o corpo e a mente, que segundo Phelan, vem carregado de “forte carga sensitiva, política e psíquica inconsciente”. (PHELAN, 2004,17) Deve-se, como consequência, tratar do corpo do *performer* como um corpo que se relaciona e procura ações em conjunto com os outros corpos, devendo ser contemplado em ação e vida. Um questionamento que surge em relação ao circo é : Como se instaura essa relação com o corpo em âmbito circense e no Circo Social?

### **Corpo no circo**

O caráter corporal das técnicas circenses leva a reconhecer de acordo com Pareyson que “A arte é necessariamente extrinsecação física” (PAREYSON, 2001, 153), e induz a questionar sobre o corpo como elemento que constitui o circo, e sobre sua relação com o desempenho do artista.

A aprendizagem das artes circenses acontece numa dinâmica processual na qual o corpo, para obter os resultados, precisa de perseverança, ritmo, força, coragem, alegria, coordenação, auto-imagem, auto-disciplina, auto-confiança e segurança; e resulta ainda mais complexa, pensado que estas são apenas algumas das qualidades que se relacionam com processos de cada indivíduo, e não com os processos coletivos.

Aprender as técnicas circenses significa aprender, envolvendo além do corpo físico, o corpo simbólico, o corpo mental, o corpo relacional, o corpo histórico; isso me leva a considerar o corpo que realiza atividade circense como um “corpo que circa” o qual desenvolve uma prática não identificável com as outras artes, apesar de ter relação com todas: com teatro por toda a concepção do espetáculo e da cena, com a dança pelo caráter corporal e o movimento que permeia o espetáculo circense, com a música pelo ritmo que constitui a base de todas as técnicas circenses, com as artes plásticas pelo conteúdo e pela construção de imagens e emoções.

Ao pensar o circo é inevitável pensar à idéia de um “corpo construído” através do treino, da repetição e da prática. Existe uma relevante interação entre os instrumentos utilizados e o ser humano e entre os artistas e os animais, que leva a reconsiderar o corpo do artista de circo. O mesmo número existe por meio da execução do artista que domina o instrumento que está utilizando, mas a relação da Forma<sup>1</sup> de movimento e a implicação são, nesse caso, biunívocas: é também o instrumento que molda o corpo do artista.

O corpo, na maioria das vezes, já expressa a técnica que desenvolve. Na acrobacia, por exemplo, o portô deve ter grande força e resistência física; o volante, diferentemente, tem necessidade de velocidade de movimentos e peso leve, mas, apesar disso, o circo sempre trabalhou pensando a subversão das partes e ao inusitado. É nesse contraste que se funda grande parte da magia do circo.

O mesmo circo baseia sua linguagem no desenvolvimento de números que são marcados pela busca em ultrapassar o que se crêem serem os limites humanos. É através do corpo demonstrando as próprias habilidades e “anormalidades” que o artista expressa emoções e constrói as imagens que compõem o espetáculo. Com tal fim, o circo nunca apresentou um corpo padronizado ou um modelo hegemônico. Existe uma inclusão na diversidade corporal, procurando incluir todos os corpos aceitando e valorizando o que é “fora dos padrões”. Essa diversidade é a que sempre deu ao circo um fértil material para novas pesquisas e fonte de renovação.

O corpo no circo baseia-se num corpo duplo. A corporalidade dos artistas transita entre corpos perfeitos e corpo imperfeitos. De acordo com Bolognesi (2003), a matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco e presença do grotesco no circo aparece também em Rodriguez quando aponta que esse corpo, “Já não é mais aquele objeto imaculadamente bem acabado e limpo de imperfeições”(RODRIGUES,1999,43), “ sobrevive hoje como estética, seja em manifestações populares ,como no circo, ou nas feiras.”(ivi, 201)

Sendo que o espetáculo de circo não se baseia num caráter ilusionista, o corpo grotesco apresentado não é um corpo ligado apenas a representação, mas exemplos clássicos do anão, a mulher com barba, o obeso e o anoréxico, e sob um ponto de vista teatral, a figura do travesti e do palhaço; inerente a esse último, existe uma diferença, porém, que merece ser aprofundada.

No momento de tratar do corpo sublime, o artista desenvolve o próprio número mostrando poder concretamente superar desafios. Poderia ser o caso do trapezista voador quando dá voltas no ar e retorna ao trapézio sem cair na rede de segurança ou o atirador de facas que consegue alcançar o alvo sem ferir o parceiro.

Do outro lado, o grotesco apresentado por um palhaço não é um grotesco que se justifica em si mesmo. Embora o palhaço mostre como ridículas a suas particularidades físicas, ele consegue executar uma boa entrada pelo fato de ter passado por uma vivência específica e um complexo processo de pesquisa do próprio eu; além de ter aperfeiçoado a técnica adequada ligada ao foco e ao uso da máscara (o nariz) e desenvolvido a capacidade de instaurar um relacionamento de cumplicidade com o público. Muitas vezes, o corpo grotesco do palhaço ressalta quando demonstra contraste com capacidades não usuais e execuções desenvolvidas com excelência, como, por exemplo, no caso dos “Musical Clown”, e dos “Acrobatic clown”

---

<sup>1</sup> Termo específico da LMA ( Laban Movement Analysis)

reportados por Bolognesi (2003). Enfim, a maioria das vezes o corpo grotesco do palhaço vem construído através de uma constante prática e pesquisa e está ligado à representação e a construção de um personagem a partir de si próprio.

O que se torna um aspecto relevante, é que no circo contemporâneo, a inclusão de corpos “fora dos padrões” e do corpo grotesco, torna-se a cada vez menos freqüente. Aparece pertinente, nesse olhar, a preocupação levantada por Bolognesi (2003), quando afirma que as tendências atuais estão levando a um esvaziamento do grotesco e a uma rejeição das “dimensões do sublime e do grotesco para se firmar na instância do belo”(BOLOGNESI, 2003,201), tendo como consequência o levar o público à passividade.

### **Corpo no Circo Social**

O Circo Social entendido como o fenômeno no qual o circo é utilizado como ferramenta pedagógica para a educação e inclusão social preferencialmente de crianças e adolescentes em risco social, torna-se uma escola de corpo. É por meio do corpo que tudo acontece: o fazer artístico circense, a educação, a formação, a profissionalização, a inclusão; enfim, toda a *performance*.

Um olhar sobre o corpo dos atendidos mostra um “corpo-aluno” em processo de aprendizagem, através o qual ele pode conhecer e se conhecer, sendo essa experiência tanto cognitiva quanto sensível, no sentido de procurar por meio das técnicas e da atividade circense sentimentos que ajudem o aluno no seu desenvolvimento. De acordo com Meyer (2000), é através do corpo que se constituem aqueles sentimentos e emoções que são uma percepção de nossos estados corporais e se tornam um elo fundamental entre o corpo e a consciência, orientando cognitivamente.

Deve-se considerar que esse corpo-aluno muda seu comportamento também pelo o fato de ser inserido num contexto de instituições, como podem ser os Projetos Sociais onde existem regras e valores, que influem, ao longo do tempo, nos comportamentos e atitudes dos atendidos. E é aqui que existe uma relação com Alexandre Lonen, quando afirma que “o processo de civilização que envolve imposições de restrições conscientes, as relações involuntárias do corpo não se tratam de um fenômeno antinatural; cada aspecto do aprendizado, seja a coordenação motora ou a compreensão intelectual, dele depende.”(LONEN, 1984,219)

O que se torna importante considerar é que os corpos dos atendidos pelo Circo Social, muitas vezes, foram alvos de algum tipo de violência ou repressão, exploração e discriminação pela situação racial ou social. Um corpo que quando chega na instituição quase não apartem ao sujeito e que se aproxima ao que Greiner (1999) define de “corpos em crise.”

O que acontece no Circo Social é a procura de uma “ressignificação do corpo” que, torna-se, de maneira gradual, produtivo, capaz, estético, em contraposições e buscando uma des-identificação com as possíveis experiências negativas anteriores. Em linha com o pensamento de Freire (1987) e Boal (1980), no Circo Social procura-se um corpo que não seja passivo e, a partir da sua relação com o ambiente, realize, organize e procure novos modelos de realidades.

A possibilidade de trabalhar dessa maneira com o corpo, não envolve a vulgarização, a banalização, a flexibilidade moral que seja contrária à ética das instituições, mas oferece formas de explorar uma corporalidade mais aberta, sem preconceitos e procurando noções que o corpo possa ajudar a estabelecer, sem se reduzir a um mero objeto.

Pensando, especialmente, no caso dos adolescentes que revelam uma maior necessidade de se exhibir, existe a possibilidade de expor o corpo de maneira mais educativa, conhecendo-o integralmente para levá-lo a uma valorização. Trabalhar com o corpo dessa forma propõe uma abordagem criativa da vida que implica novas respostas imaginativas às diversas situações em que a pessoa diariamente vê-se confrontada.

A atividade circense permite abrir possibilidades de uma construção de novos significados do corpo que acontece por meio de experiências de vida e através da aprendizagem que se desenvolve num ambiente coletivo e com um relacionamento com o próximo, baseado no respeito recíproco, procurando a integridade corporal. O que acontece no coletivo é a mudança de significado do contato corporal. Através da ajuda e do toque do instrutor ou de quem dá assistência no treinamento, através de números realizados em dupla ou

em grupo, o contato corporal que, antes podia representar violência ou erotismo, passa a sofrer uma nova relação de construção, realização e confraternização.

O circo nesse contexto torna-se um elemento transformador que através de determinados processos, consente em buscar o que é considerado impossível em um acontecimento real. Para permitir essa transformação, o artista deve transformar o próprio corpo, o seu ser e a convivência com os outros. O corpo torna-se um meio apto a um processo de desenvolvimento, concorrendo para a transformação do indivíduo e o aumento das suas capacidades, implicando a procura de um corpo que se aproxima ao que Foucault (1988) define de um corpo dócil no sentido de ser um corpo que pode ser utilizado que pode ser “transformado e aperfeiçoado”(FOUCAULT, 1998, 126). O significado do corpo dócil no Circo Social torna-se, porém contrário ao apresentado por Foucault, enquanto através do circo se procura uma libertação do indivíduo e não uma sua opressão e submissão.

Pode-se considerar que o contato e a pele fala, produz e trabalha, e segundo esse olhar, no Circo Social, o intento é conseguir constituir uma relação com o corpo para poder ser usado com uma fonte de informações. O corpo vem usado para criação de uma linguagem e, usando as palavras de Greiner, para criar “dramaturgias do corpo” (GREINER,1999,68) que permitam uma troca recíproca entre o sentimento interior do artista e o contexto exterior no qual age, seja no picadeiro ou na vida cotidiana.

O processo de ressignificação do corpo começa a desenvolver-se nas situações cotidianas das instituições, começando desde o relacionamento do corpo com as dificuldades de cada técnica, continuando no ambiente cotidiano dos alunos. O instrumento privilegiado para que isso possa acontecer é a repetição, a qual permite pequenas conquistas cotidianas, mas o momento onde esse processo provavelmente se solidifica verdadeiramente é na apresentação dos espetáculos, os quais se tornam de extrema importância nesse processo.

No Circo Social, percebe-se a criação e a estruturação de novos corpos, porém não procurando um corpo esteticamente perfeito, mas um corpo que atue e que trabalhe. No cotidiano e nos espetáculos existe, independentemente da questão estética, a presença de um corpo grotesco, que se relaciona com o quanto afirmado por Bakhtin quando evidencia que: “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.”( BAKHTIN, 1993, 26) Identifico a presença do grotesco pelo fato que, a partir de sua situação de risco e de suas experiências específicas, os corpos dos artistas do circo social estão sempre se moldando e se construindo. Trata-se de um corpo que está em contínua reafirmação, diferente do que Fernandes (2001-792) apresenta com “Corpo Estranho”, ou seja, um corpo que aceita uma fisicalidade perecível, em constante transformação degradativa.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Contexto de François Rebelais: Edunb. 1993.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP. 2003
- FERNANDES, Ciane. **Corpo Estranho. Identidade, multiplicidade e desconstrução**. MEMÓRIA ABRACE V. Anais do II congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Abrace. 2001.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. Em: **Vigiar e Punir. O nascimento da Prisão**. São Paulo. Verez. 6ª ed. 1988.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1987.
- GREINER Christine. **As Novas Dramaturgias**. Cadernos de GIPE CIT. N. 8 dezembro 1999.
- GREINER Christine. **Corpos em Crise. Uma In-tradução**. Salvador: Repertório Teatro e Dança. Ano2. n. 2. 1999.1.
- LONEN, Alexandre. **Prazer. Uma abordagem criativa da vida**. São Paulo: Summus, 1984.
- MEYER, Sandra. O corpo e as emoções. Repertório Teatro e Dança. Ano 3. n. 4. Salvador:

- PPGAC-UFBA. 2000.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo. Martins Fontes. 2001
- PHELAN, Peggy. **On seeing the invisible: Marina Abramovic's the house with the ocean View**. Art and Performance. New York: Routledge. 2004.
- RODRIGUES, Eliana. **Corpo em transformação: entre o grotesco e o mimético**. Salvador: Cadernos do Gipe-Cit. N. 7. 1999.
- SALLY, Ann Ness. **Dancing in the field: Notes from memory**. New York: Routledge. 1996.