



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

YASMIM STELLA DOMINGUES MARCUCCI

O CORPO-LIRA:
etnografia das técnicas corporais em escola de circo

GOIÂNIA
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

YASMIM STELLA DOMINGUES MARCUCCI

3. Título do trabalho

O Corpo-lira: etnografia das técnicas corporais em escola de circo

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a)** consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;

- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Yasmim Stella Domingues Marcucci, Usuário Externo**, em 06/11/2023, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 10/11/2023, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4170108** e o código CRC **E5C99ADC**.

Referência: Processo nº 23070.017435/2023-60

SEI nº 4170108

YASMIM STELLA DOMINGUES MARCUCCI

**O CORPO-LIRA:
etnografia das técnicas corporais em escola de circo**

Dissertação apresentada como pré-requisito à obtenção do título de Mestra em Antropologia Social junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás. Linha de Pesquisa: Corpo e marcadores sociais da diferença.

Orientador: Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luis Felipe Kojima
Hirano PPGAS – UFG –
ORIENTADOR

GOIÂNIA,
27 DE ABRIL DE 2023.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Marcucci, Yasmin Stella Domingues

O corpo-lira [manuscrito] : etnografia das técnicas corporais em escola de circo / Yasmin Stella Domingues Marcucci. - 2023.

C, 100 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Luís Felipe Kojima Hirano.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2023.

Bibliografia.

1. antropologia. 2. circo. 3. técnica. 4. corpo. 5. escola. I. Hirano, Luís Felipe Kojima, orient. II. Título.

CDU 572



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 005/23-M da sessão de Defesa de Dissertação de **YASMIM STELLA DOMINGUES MARCUCCI**, que lhe confere o título de Mestra em Antropologia Social, na área de concentração Antropologia Social.

Aos vinte e sete dias do mês de abril de 2023, às 14:00 horas, via webconferência, realizou-se a sessão de julgamento da Dissertação de Mestrado de **YASMIM STELLA DOMINGUES MARCUCCI**, intitulada *O CORPO E A LIRA: ETNOGRAFIAS DAS TÉCNICAS CORPORAIS NA ESCOLA DE CIRCO*. A Banca Examinadora foi composta pelos/as seguintes Professores/as Doutores/as: Luís Felipe Kojima Hirano (PPGAS/UFG - presidente); Camila Mainardi (PPGAS/UFG - membro interno) e Prof. Dr. Alessandro Roberto de Oliveira (UnB), tendo como suplentes a Profa. Dra. Janine Helfst Leicht Collaço (PPGAS/UFG) e o José Guilherme Cantor Magnani (USP - membro externo). A candidata apresentou seu trabalho, foi arguida pela Banca e respondeu às arguições. Ao final da arguição, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, pelo qual foi atribuído à mestranda o seguinte resultado: **aprovada** pelos seus membros. Reabertos os trabalhos, o presidente proclamou os resultados e encerrou a sessão pública, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por ele e as/os demais integrantes da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

O Corpo-lira: etnografias das técnicas corporais em escolas de circo



Documento assinado eletronicamente por **Luis Felipe Kojima Hirano, Professor do Magistério Superior**, em 09/05/2023, às 19:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila Mainardi, Professor do Magistério Superior**, em 09/05/2023, às 20:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandro Roberto de Oliveira, Usuário Externo**, em 10/05/2023, às 09:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yasmim Stella Domingues Marcucci, Usuário Externo**, em 06/11/2023, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3632513** e o código CRC **0F725E38**.

RESUMO

Nesta pesquisa apresentarei através das etnografias e dos referenciais teóricos a construção do corpo do artista de circo. Este campo rico e diverso abre leques para se pensar no corpo enquanto categoria que expressa os marcadores sociais da diferença, que se articula para narrar histórias, que articulam categorias sociais presentes no mundo em que o circo está inserido. Assim, exploro o campo etnográfico nas circo escolas aliado pelas lentes teóricas, principalmente de Bourdieu (1983), Ingold (2010) e Csordas (2008) – e também outros autores

– que me proporcionam olhar não só o corpo, mas sim os capitais simbólicos, as skills adquiridas e a corporeidade. Portanto, nesta pesquisa falo de fronteiras simbólicas, *habitus*, hexis corporal, capital simbólico e cultural e descubro uma linguagem própria que o circo tem, que o corpo também adquire. Concluo que o circo possui seu próprio modo no qual se criam diferenciações e classificações dentro do próprio campo circense.

Palavras-chaves: corpo; lira; antropologia social; etnografia; escola

ABSTRACT

In this research I will present, through ethnographies and theoretical references, the construction of the body of the circus artist. This rich and diverse field opens up possibilities for thinking about the body as a category that expresses the social markers of difference, which is articulated to narrate stories, which articulate social categories present in the world in which the circus is inserted. Thus, I explore the ethnographic field in circus schools allied by theoretical lenses, mainly Bourdieu (1983), Ingold (2010) and Csordas (2008) – and also other authors – that allow me to look not only at the body, but at the symbolic capitals, acquired skills and corporeality. Therefore, in this research I talk about symbolic borders, habitus, body hexis, symbolic and cultural capital and I discover a language of its own that the circus has, that the body also acquires. I conclude that the circus has its own way in which differentiations and classifications are created within the circus field itself.

Keywords: body; lyre; social anthropology; ethnography; school

AGRADECIMENTOS

A jornada até aqui não foi fácil. Foi um tanto quanto turbulento. Iniciei o mestrado junto com a pandemia de COVID-19, sem apoio financeiro da CAPES ou qualquer outra instituição, e seguido de tempo dividido entre trabalho de tempo integral e as demandas do mestrado, mudança de cidade, diagnóstico de depressão, luto pela perda de minha mãe, pedidos de prorrogação. Foi caótico, creio que não há outra palavra para descrever. Mas ainda assim, o mestrado era um sonho que eu estava realizando. Eu procurei me dedicar de forma que não perdesse a qualidade da minha dissertação, das minhas leituras, e muito menos não queria abaixar minhas notas nas disciplinas. Eu queria aprender, eu queria ser antropóloga e aprendi muito durante o mestrado.

Por isso, meu primeiro agradecimento vão aos meus Orixás, ao Senhor do Bonfim, minha mãe Oxum e Cosme e Damião, e a toda espiritualidade que me acompanha e me protege. Foram eles que me seguraram, me deram suporte, forças, fé e não me deixaram desistir. Pude atravessar com calma as piores tempestades.

E então, eu agradeço ao circo. Foi debaixo de uma lona de circo em que cresci enquanto pessoa, enquanto artista e enquanto antropóloga. Eu tenho uma gratidão imensa pelo circo ter permeado minha vida e meus passos. Às minhas amigas e professores do circo, Katarina, Maria Clara, Mellina, Pedro. E assim como a todo universo circense, este agradecimento é coletivo. Extendo este agradecimento a toda comunidade circense que me acolheu: ao Laheto, a Escola de Circo Basileu França, a Escola de Circo Catavento.

Agradeço ao meu orientador Luis Felipe por ter embarcado nesse mestrado comigo. Ele é uma das pessoas mais importantes da minha jornada pela antropologia. Lembro bem da minha primeira aula de graduação em Ciências Sociais, em 2015. A matéria era Antropologia 1, ministrada por ele, e foi nesta primeira aula que decidi seguir dentro da antropologia. E quando finalizei o curso, em dezembro de 2018, a minha última aula da graduação também foi ministrada por ele, em Antropologia do Cinema. Agradeço imensamente por toda a ajuda, especialmente por toda paciência e empatia que teve comigo e pelos momentos que passei.

Agradeço ao Núcleo de Antropologia Urbana (NAU), da USP, que me deram a oportunidade de participar de encontros virtuais e também como apresentar o andamento do meu trabalho. A partir dessas reuniões, consegui elaborar melhor o que eu queria fazer dentro da dissertação, como também foi um intercâmbio de conhecimento muito grande.

Agradeço aos meus professores do coração que trago desde a graduação, à Camila Mainardi, Alessandro Oliveira, Izabela Tamaso e Janine Collaço. A antropologia que vocês me ensinaram e o quanto cresci com seus ensinamentos não tem preço que pague, o amor que despertei por essa área vem todo a partir de vocês.

Agradeço aos meus amigos de graduação. Larissa Neves e Marlon Henrique que estiveram comigo desde o primeiro lanche no Delícias do Campus. E ainda estamos juntos.

Agradeço ao meu avô, Sebastião, que é filósofo e jornalista, que me ensinou a ler, que pagou pelos meus estudos, que proporcionou uma biblioteca inteira para eu crescer. De Jorge Amado à Dostoiévski, viajei o mundo inteiro através dos seus livros. Te amo muito, vovô.

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação a minha mãe. Adriana Stella Domingues Camelo Marcucci é o seu nome, e seu coração parou de bater no dia 04 de abril de 2022. Infelizmente, neste plano material, ela não terá a oportunidade de ver minha defesa. Mas sei que ela me dá forças, coragem e resiliência para que eu possa continuar minha caminhada aqui. É por ela que cheguei até aqui. E é por ela, que ainda quero chegar muito mais longe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 - O CORPO LÍRICO.....	14
1.1. Os primeiros treinos.....	18
1.2. Um dia de treino.....	23
1.3. Contando as histórias no corpo.....	36
1.4. Espetáculo.....	44
CAPÍTULO 2 - ENVERGA, MAS NÃO QUEBRA.....	46
2.1. Os primeiros treinos.....	56
2.2. Um dia de treino.....	61
2.3. Contando as histórias em espetáculo no corpo envergado.....	74
CAPÍTULO 3 - O CORPO CONTA HISTÓRIA.....	79
3.1. Articular o sujeito articulado.....	80
3.2. As diferentes formas de articular o sujeito articulado.....	87
3.3. Qual o limite do corpo?.....	92
CONCLUSÃO.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	99

INTRODUÇÃO

O circo não é o único universo que tenho pesquisado na minha trajetória acadêmica, mas é meu protagonista. Fiz duas iniciações científicas (PIBIC e PROLICEN) sobre antropologia do consumo e da alimentação com a professora Janine Collaço, cujo grupo de estudos GECCA (Grupo de estudos em consumo, cultura e alimentação) ainda faço parte e produzo pesquisa, também tenho uma pesquisa em andamento sobre memória e cidade no Rio Grande do Sul.

Nessas experiências entrei em contato com aquilo que é constituinte da disciplina antropológica, qual seja: o famoso campo etnográfico, que nos atravessa a ponto de a gente procurar caminhos para produzir antropologia a partir do que encontramos. Mas, o circo para além das pesquisas anteriores, me permeou de uma forma que ganhou protagonismo nas minhas questões, que me trazem até aqui.

“O caminho até o circo” é o nome que dei ao primeiro capítulo do meu trabalho de conclusão de curso. O circo faz parte da minha caminhada pessoal e durante a graduação pensei em juntar o que eu gostava de praticar com o que eu poderia pesquisar. Na minha cabeça de graduanda isso seria como unir o útil ao agradável. Mas, sofri mais atropelamentos do que se tivesse estudado algo que não conhecia, o sentimento de estranhamento que perpetua a antropologia teria sido mais fácil. Porém isto me abriu portas para pensar em posições de pesquisadora diferente do que era nos grandes clássicos e conversar com a antropologia contemporânea.

Eu entrei no circo em 2016, enquanto aluna de um projeto de extensão de circo e dança da FEFD (Faculdade de Educação Física e Dança) na UFG (Universidade Federal de Goiás). Antes, eu não sabia nada de circo, não sabia do que se tratava e muito menos como se constituía enquanto forma de arte. Aqui eu poderia usar o clichê “foi amor à primeira vista”. Eu estava me construindo enquanto pessoa e o circo me construía enquanto artista, e eu construía o circo em mim.

À medida que eu me envolvia com o circo, haviam questões que me moviam. O estranhamento da experiência etnográfica, da qual tinha mais contato pelos textos de Malinowski do que pela vivência em si, era instigado com algumas nuances que o universo circense trazia. A primeira delas era o orgulho de que cada pessoa do circo falava sobre seu corpo, e eu nunca havia pensado sobre o corpo daquela forma.

Então pensar o corpo, naquelas aulas, era pensar o meu próprio corpo enquanto um instrumento de trabalho, uma casa no sentido de lar de meu espírito, algo que pode ser

doutrinado e educado para executar movimentos que até então eu considerava extraordinários. Enfim, eu pratiquei ballet, dança do ventre, *jazz* e *street dance* ao longo de minha vida, havia algum tipo de educação corporal em mim, que, por ser feita desde a infância, não era desafiadoras para mim.

Mas foi no circo que eu pude pensar que meu próprio corpo seria capaz de fazer coisas – acrobacias de solo e aéreas – que eu não achei que conseguiria fazer. Para estas coisas serem executadas, eu tive que me desafiar a atividades diferentes, com sensações diversas que transformaram a minha percepção sobre o corpo. Este processo instigou questões que me levaram a escolher o circo enquanto campo de pesquisa.

Em todas estas mudanças, eu sentia o meu corpo sendo construído e se modificando de uma maneira dolorosa, repetitiva, com treinos de alto rendimento e com resultados recompensadores – na medida do que é ser recompensador para um artista de circo. O meu corpo mudou, e a partir disto comecei a pensar nos processos que levam um corpo a mudar.

Meu encantamento em relação ao circo era quase que transbordante. Treinava fora das aulas, me esforçava a qualquer custo para estar nos espetáculos, e me frustrava quando não conseguia estar disponível 24 horas por dia, pois além da faculdade, eu tinha que trabalhar. Então, eu treinava no horário do almoço e comia qualquer lanche para me sustentar durante o dia. O circo era e é uma prioridade e eu lutava para permanecer nele todos os dias.

E assim passei a ser aluna também do Circo Laheto, do Circo Loninha, na escola de artes Basileu França, e do Catavento Companhia Circense, na qual permaneci até meados de 2020. A pandemia interrompeu as aulas presenciais, e tive uma nova experiência de treinar os exercícios físicos do circo em casa e sem o meu aparelho (a lira circense).

Com a pandemia do novo coronavírus que não durou pouco tempo, com a bolsa de mestrado que não chegou até mim no ano de 2020, a mensalidade da Catavento se tornou insustentável pagar, e tive que dar um intervalo nos meus treinos até a situação melhorar. E até o momento que escrevo este texto, um ano depois da pandemia de COVID-19 ter começado, não melhorou. O Brasil se afunda em um luto coletivo cada vez mais hostil.

Voltando a minha trajetória circense, meu primeiro contato com o circo foi treinar a acrobacia de solo no projeto de extensão. Tive contato com tecido acrobático e trapézio, mas meu medo de altura me impediu de dar continuidade naquela época.

No Laheto eu comecei a investigar mais os limites do meu corpo em relação a flexibilidade, a contorção – por ter outras colegas que eram contorcionistas – e assim tive um

pontapé inicial nessa modalidade. Treinava as poses básicas, alongava muito, e fazia sequências de iniciante.

Quando entrei no Basileu França para estudar circo, fiz um teste e comecei no nível II (que seria o intermediário), meu corpo estava muito avançado para o nível I por ter certa força e habilidades básicas já treinadas. Lá segue-se o conceito de circo multiartista, então, eu tinha aula de acrobacias aéreas que variam entre trapézio, lira e tecido, bem como, malabares e acrobacia de solo. A contorção não estava presente no componente curricular, mas aprendia de forma informal trocando conhecimentos com quem já tinha, e treinando nos intervalos e após as aulas.

Nesse circo, eles me exigiram força, impulso, coordenação motora e uma atenção que o meu corpo não tinha. Apesar de ter entrado no nível II meu corpo não conseguiu acompanhar o ritmo do curto, tanto que reprovei na prova final e continuei no nível dois. O meu corpo ficou deslocado e eu não consegui alcançar o nível de minha turma.

Percebi que por mais que as turmas fossem multiartísticas, todos os meus colegas tinham habilidades avançadas em pelo menos alguma modalidade. Não só porque eles treinavam muito, mas porque eles voltavam os seus corpos para uma modalidade. Eu tinha colegas que eram muito avançados no tecido acrobático e péssimos em malabares. Colegas que conseguiam saltos mais altos e suaves na acrobacia de solo, mas o corpo fazia um esforço quase que desumano para subir em um tecido.

Eu não tinha nada de avançado. O meu corpo tinha grande potencial para a contorção pela flexibilidade mais desenvolvida, mas isto nem estava nas exigências da escola. Eu sabia o básico de acrobacia de solo, tecido e trapézio. Meus estudos anteriores em circo não me permitiram avançar em nenhuma modalidade, talvez por eu começar sempre em turmas iniciantes e depois de um tempo o projeto de extensão fechar – ou a turma do Laheto encerrar. Foi difícil encontrar continuidades, e no Basileu não foi diferente. No meu primeiro semestre, quando meu corpo se acostumou a rotina de treinos e estava conseguindo alcançar níveis mais avançados na acrobacia de solo, veio uma greve.

Os professores não estavam recebendo e paralisaram, afinal ninguém deve trabalhar de graça. Mas perdi o ritmo e houve uma quebra de aprendizado no meu corpo que não consegui voltar depois que as coisas normalizaram. Já era final de semestre e eu estava mais do que cansada, devido ao trabalho e a faculdade. Havia também um cansaço mental e emocional muito grandes, além do físico. Vi que havia muitos fatores externos que interferiam no meu treino e no desempenho do meu corpo. O meu corpo não percebia os movimentos da mesma maneira,

e eu não dispunha de força para executá-los. Eu não consegui recuperar a qualidade do meu treino, e muito menos a disposição do meu corpo em treinar.

No outro ano, mais descansada, decidi que iria me dedicar mais a contorção, e assim pude terminar o semestre com um solo de contorção que se encaixava nas acrobacias de solo. Eu tinha que aprender naquele ano as habilidades mínimas exigidas para passar na prova final e ir ao nível III, último e mais avançado estágio. Então eu iria aprender o mínimo de aéreos, de malabares e acrobacia de solo. Mas, no meio do ano, os meus horários de trabalho mudaram, e tive de deixar a escola.

Por fim, em 2018 iniciei na Cia Catavento. Lá não era multiartista, as aulas continham uma modalidade e eu fazia aulas com poucos colegas de turma. Pude conhecer e me apaixonar pela lira, de forma que meu corpo a acolheu. Este acolhimento se deu de forma que eu já tinha uma educação corporal circense, eu já possuía vivências de observar e às vezes trocar experiências com lristas, que contribuíram para que o meu corpo entendesse e dialogasse melhor com o aparelho aéreo. E como foquei apenas no estudo da lira, o meu corpo pôde focar e abraçar o treino.

Como os professores sabiam do meu interesse pela contorção, voltaram as aulas também para alongamentos e movimentos na lira que necessitavam de muita flexibilidade. Irei aprofundar mais nessa passagem de escola e mudança na metodologia de educação corporal no capítulo 1.

Neste processo, eu percebia meu corpo de forma diferente, com uma educação corporal a ser apreendida a cada etapa. Então, a esta altura, eu sabia o quanto as metodologias para se trabalhar com o corpo pesavam, o quanto os fatores, que chamamos de “mentais” também interferiam, e como o corpo é construído através de inúmeros atravessamentos.

Isto foi o embrião da minha pesquisa. Assim como Wacquant em sua obra chamada *Corpo e Alma* (2002), onde conseguiu ser um aprendiz de boxe, aqui consegui ser aprendiz de circo. Para a pesquisa, criei uma hexis corporal. Isto se desdobrou de uma maneira muito fluida pois eu já tinha a prática de circo.

Ou seja, eu adquiri um habitus e um capital cultural. Nestes termos dialogo com Pierre Bourdieu (1983), o primeiro se trata de um mecanismo de inclusão e exclusão de grupo que se opera e é construído através do corpo, o "habitus corporal consiste naquilo que se vive como mais natural, aquilo sobre o que a ação consciente não tem controle" (BORDIEU, 2005, p.86), é uma segunda natureza de ordem cultural que produz uma hexis corporal.

No caso, o circo estava marcado no meu corpo, e o grupo circense me reconhecia e me legitimava dentro dele através do habitus que eu mostrava no cotidiano. O capital cultural corresponde ao conhecimento do mundo circense que eu adquiri durante as minhas vivências no circo e que passei a dominar à medida que fui me aprofundando.

Nos emaranhados entre treinar o circo, trabalhar enquanto professora para meu sustento e ser uma cientista social em formação, aliei o circo a minha vida acadêmica. O Estágio 1, que se chamava “Educação Não-Formal”, foi minha primeira pesquisa sobre o circo. Eu investiguei sobre como o circo transmitia conhecimento fora dos padrões tradicionais da escola formal. Tirei nota 10, um reforço positivo.

No Estágio 2, a famosa e ineficiente “Educação Formal” foi minha segunda pesquisa sobre o circo. Aqui, eu queria entender, no caso da escola Basileu França, como sistematizar conhecimentos circenses para dentro de moldes da educação formal – divisão de turma por nível, avaliação, faltas, aulas, conteúdos, disciplina etc.

Em Teoria Social e Educação 2 fui muito feliz com a Profa. Dr^a Camila Mainardi em escrever um ensaio final sobre o circo. Aqui, tinha explorado tantas coisas maravilhosas sobre antropologia da criança, sobre pesquisas em escolas de arte que os horizontes foram se abrindo para mim.

Tudo isso me levou ao meu trabalho de conclusão de curso onde pesquisei o que tornava um artista circense um artista. Orientado pela querida Camila Mainardi, no qual para ser honesta foi um grande recorte de vários pontos que havia pesquisado, uma junção de diversas perspectivas de dois anos de campo, somadas a teoria antropológica, e mais um ano de campo etnográfico.

Aqui, o “romantismo” ainda permeava minha escrita. O encantamento me colocou numa posição que me distanciava de pesquisadora. Recebi as primeiras críticas da banca examinadora dizendo que meu trabalho estava muito "romântico". Tive que voltar aos clássicos, a pensar no ofício do antropólogo, onde retomei uma das características principais: o estranhamento. Recorria a Malinowski e Evans Pritchard, relia Magnani, explorava Gilberto Velho, Roberto Da Matta etc. e o que estes clássicos queriam dizer através do termo “estranhamento”. O olhar distanciado? Eu oscilava entre aluna do circo e aluna de ciências sociais. Eu me confundia várias vezes na posição de pesquisadora.

E estas críticas foram me perseguindo desde o Trabalho Final de Curso até as provas orais do processo seletivo deste mestrado.

Por algum motivo eu ainda não entendia o que era estranhar nas categorias que o circo me colocara o tempo inteiro. Afinal, um universo que já estava corporificado em mim me confundia. Este foi um dos atropelamentos. Mas foi o melhor atropelamento que eu poderia levar.

É diferente de ser Malinowski e ir para “tão, tão distante”. O estranhamento do que é novo percorre um processo distinto do que é o estranhamento do que é familiar. Distanciar o que está perto é um exercício do qual me recorro constantemente, e aprender de maneira muito mais profunda do que etnografar o “exótico”. Se há algum tipo de qualidade na minha etnografia, é devido a este esforço, é através dele que me construo enquanto antropóloga. Isto me marcou de forma tão profunda, que quando notei eu estava etnografando minha própria casa e estranhando meus próprios pais.

Dos marcadores sociais da diferença (como raça, religião, região, gênero e classe), que coloco aqui nos termos de Lilia Schwarcz enquanto "categorias classificatórias compreendidas como construções particulares (e referidas a determinados contextos específicos) [...] uma vez que permitem a produção de identidades coletivas e também de hierarquias, bem como toda sorte de discriminações sociais” (SCHWARCZ, 2019, p. 16) faço uso enquanto formas de análises dessas categorias “que busca pensar a relação entre gênero, sexualidade, classe, raça/cor, entre outras categorias, contextualmente.” (MACHADO e ACUÑA e HIRANO, 2019, p. 22).

Para mim, os marcadores se tornaram tão explícitos quanto às cores. Assim, eu me construí enquanto antropóloga em uma relação de movimento recíproco com o meu campo de pesquisa: ele me moldava e eu o etnografava. E aqui estou, pesquisando o circo novamente. Agora mais madura, mais atenta e mais antropóloga.

CAPÍTULO 1 - O CORPO LÍRICO

Falar sobre história do circo é complexo. Na maior parte que este assunto veio ao meu campo, senti como se estivesse falando sobre lendas urbanas: você nunca sabe o que realmente aconteceu, e são inseridas nas conversas instigantes especulações sobre as faces que o circo já assumiu.

Eu não procurei dentro da historiografia, da história oficial ou fiz uma pesquisa exploratória em bibliografias específicas sobre o assunto as narrativas e trajetórias dos circos que já existiram ou os tipos de circo, busquei a história do circo que meus interlocutores contam, a que permeia seus discursos, o conhecimento oral que constrói a memória circense e que também relacionam com o interesse que cada nativo do meu campo tem com o circo.

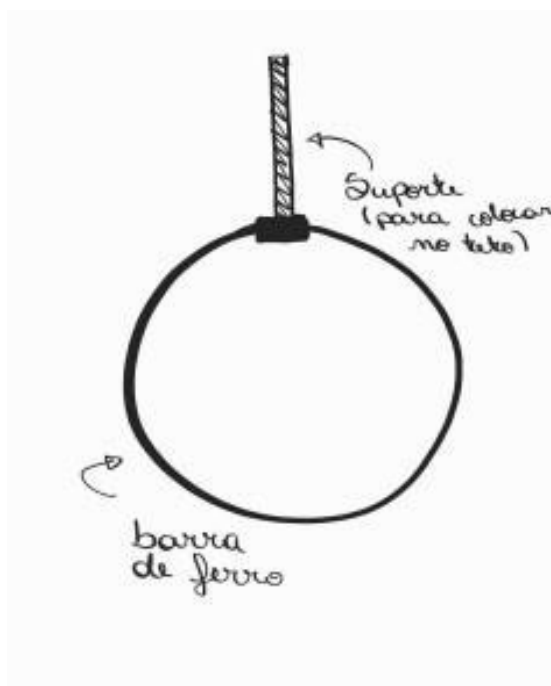
O que se sabe é que o circo tradicional era fechado, reservado apenas às famílias de circo que permaneciam por gerações levantando sua lona, de caráter itinerante, e que se abria apenas para o público que pagava o ingresso. Os artistas de circo viviam e faziam parte das famílias circenses. Comiam, bebiam, dormiam, treinavam e socializavam entre si, de tempos em tempos, em cidades diferentes, para públicos diferentes.

Não havia escola de circo formalizada e institucionalizada. O conhecimento circulava entre as pessoas do próprio circo e de modo informal. Educar o corpo, como fazê-lo, quais são as maneiras corretas e erradas; não havia num livro para explicar na teoria o que fazer, ou alguma associação dedicada a ensinar os saberes circenses, mas eles estavam gravados nas experiências que cada um tinha.

Quando pergunto para meus interlocutores sobre a história do circo, poucos sabem algo oficializado pela historiografia, e admitem que sabem pouco. Dizem que o circo é milenar, muitos falam que veio da China Imperial, outros contam que se originou a partir de trupes de artistas que migravam de cidade em cidade na Europa pós-medieval; durante as conversas que tive, um dos meus interlocutores perguntou ao *google* “origem do circo” e vieram vários sites que datam circos no mundo Europeu na Idade Antiga (Império Romano, Grécia Antiga etc.). Logo não há um consenso oficial, existem várias memórias esparsas.

Quando pergunto sobre o aparelho aéreo “lira circense”, em específico, há especulações.

Figura 1: Lira circense



Fonte: desenvolvido pela autora.

Kat, cujo nome é Katarina e é minha colega de turma¹, me conta que uma vez o professor Pedro, que me deu a primeira aula na Catavento e é um dos fundadores, comentou que a lira vem de algum país asiático, que seu formato inicialmente se refere ao instrumento musical, os movimentos acrobáticos ditos como aéreos se originaram na China com a fuga de prisioneiros das prisões chinesas, e a habilidade de subir em alturas foi visada na época (não me contaram em que época especificamente). A lira, segundo o Felipe², é um desdobramento do trapézio, e este é o aparelho mais antigo conhecido na história do circo, que surgiu no período do Renascimento.

Depois dessas respostas, fiquei me perguntando como a lira – que surgiu na China em tempos antigos – pôde vir do trapézio se o trapézio é um aparelho europeu do Renascimento. Qual era o encontro cultural, espacial e temporal que faltava? São perguntas que mostram que à história do circo, meus interlocutores não dão tanta importância. A prática, para eles, é mais importante, e neste momento a história do circo era apenas um problema para mim.

E desta ausência de certezas sobre a história do circo, percebo que o que é importante em seus discursos não são datas oficiais, como os aparelhos se moldaram ou como as técnicas

¹ Adiante irei falar mais sobre ela.

² Fundador, dono, professor e coordenador da Cia Catavento. Não tive aula com ele, mas ele estava sempre presente na escola nos dias que eu ia, e foi muito receptivo quando falei da pesquisa.

foram descobertas, mas é preciso olhar que nos diferentes caminhos que o circo tomou, as formas de fazer circo foram ressignificadas também. E estas configurações de circo que existem hoje dizem muito sobre o corpo, performance, política, arte, narrativas, subjetividades, contextos, poder e tensiona todos estes conceitos³ na construção do que é o corpo do/no circo.

Os vínculos estabelecidos com as comunidades por onde passavam eram construídos com uma finalidade maior, que é conhecer o público – aqueles que julgarão o espetáculo e garantirão a renda do circo. Como Magnani (2003) explorou em suas pesquisas com o circo, para cada lugar havia uma discussão diferente a ser introduzida em seus espetáculos, pois esta arte é dialogal. Dominar a linguagem e as sociabilidades da região, para que cada performance⁴ pudesse conversar diretamente com a realidade do público fazia com que o circo prolongasse sua estadia, e também sua renda.

Eu vejo que a Cia Catavento produz sociabilidades diferentes, que colocam a linguagem do circo para falar do mundo no qual se insere. Por isto, consigo vê-la a partir de duas perspectivas, dependendo da atividade que ela se propõe a desenvolver: itinerante e tradicional, ou seja, ao mesmo tempo institucional e fixa.

A Cia Catavento resgata da memória do circo itinerante, o mais antigo da história do circo lembrado pelos meus interlocutores, e está aliado a uma nova fase da história do circo que se constrói contemporaneamente. Como coloca a historiadora Ermínia Silva, os artistas de circo, o circense, devem ser entendidos como "uma estrutura, a princípio entendida como um núcleo fixo, com redes de atualização, envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação" (SILVA, 1996, p. 25).

Ainda em diálogo com Ermínia, cuja qual houve uma ruptura que distingue o circo tradicional e as novas formas de se fazer circo, a autora entende a transmissão dos saberes em uma transformação que se deu de forma diversa, o que acabou por criar tipos de circo. Mas que não havia uma preocupação do circo tradicional deixar registros escritos, que a herança de conhecimento importante eles passariam para a próxima geração circense. Então, na década de 70 já havia preocupação em transmitir os saberes circenses de forma que não fosse somente para os grupos tradicionais de circo, e assim surgiram as escolas circenses.

³ O circo vê o corpo enquanto instrumento de trabalho e algo que pode ser transformado para realizar uma performance. Esta performance pode narrar questões políticas, pode dialogar com outras áreas da arte, pode exteriorizar uma subjetividade do artista, através destas performances se pode manifestar questões de poder e contextuais também.

⁴ No circo, o significado de performance é um número artístico. No momento em que o artista está no palco, executando uma sequência de movimentos (que podem falar sobre algo ou não) é uma performance.

A Cia Catavento assume um caráter itinerante para oferecer *workshops* e espetáculos. Felipe viaja para oferecer seu método de ensino em dinâmica de aéreos, já houve projetos aprovados em editais de fomento que levaram o circo para outras partes da cidade, com propostas de intervenções urbanas, atividades em escolas e espetáculos. E também assume um caráter tradicional, pois a Cia Catavento é uma família de circo, a Marina e o Felipe são os fundadores e donos do circo, foram casados (atualmente estão separados) e têm uma filha, Helena. O que garante o sustento da família é o circo. Vejo como um circo tradicional em formação, pois Felipe e Marina não são filhos e netos de circenses. Eles são a primeira geração.

Simultaneamente, é o circo institucional e fixo que a Catavento propõe construir se abre para fora de sua família, e acolhe pessoas de outras famílias - mas não entra necessariamente para família de circo. Ele tem uma “residência fixa” onde ocorrem as aulas, que se assemelham a academias de crossfit e não é um cenário de lonas coloridas com estrelas, trailers, e animais enjaulados, como muitos podem imaginar.

Na institucionalização do circo, existem turmas de níveis diferentes, com metodologia estudada e desenvolvida especialmente para professores de acrobacias aéreas aplicarem a seus alunos. Há um projeto pedagógico a ser cumprido, com processos seletivos e financiamentos por editais de fomento.

Por esta via, o circo está do lado de fora do lar, do trabalho e do círculo social de cada aluno. Segundo o que captei em campo, quando ele é colocado como prioridade pelas alunas, o circo passa a estar como uma base, um pilar, uma força motora para que a vida no lar, no trabalho e no círculo social possam funcionar de uma maneira menos conflituosa.

A primeira vez que percebi isto foi em uma aula de Andriw Araújo, quando eu ainda estava no projeto de extensão de circo e dança da FEFD-UFG. Ele levou os alunos para a sala de dança, projetou um vídeo de uma performance circense e depois nos sentamos em círculo para discutir esse vídeo.

A performance era de um homem, trajado formalmente de terno, com maleta e chapéu, que remetia a um trabalhador nos tempos modernos. Ele corria em um cenário formado por relógios, cobranças de trabalho e dinheiro. Nesta corrida, no qual ele realiza técnicas de acrobacia de solo, ele ganhava ascensão social e status ao mesmo tempo que perdia sua saúde, sua família e seu bem-estar.

A discussão entre os alunos, onde cada um tinha uma interpretação do vídeo era sobre como damos muita importância a coisas da vida que são necessárias (o trabalho) mas que essas coisas não podem representar tudo pelo o qual vivemos; que deixamos de cuidar de nós mesmos

e daqueles que nos amam; que perdemos muito da vida tentando ganhar ela; que através da arte a gente pode olhar para si mesmo e refletir sobre isto.

E foi muito reforçado a ideia de que o circo, os encontros que tínhamos nas aulas, não servem somente para aprender a dar cambalhota, mas também para nos mudar. Lembro até hoje da frase que o professor falou: vocês lutam tanto para adquirirem flexibilidade, mas do que ela adianta se não aprender a ser flexível na vida?

Reflexões dessa forma, que faziam parte do planejamento da aula, não vi acontecer nos outros circos dos quais participei. Mas aconteciam de outra forma, principalmente nos diálogos entre um exercício e outro, quando uma aluna chegava chorando e a turma a acolhia, ou nas entrevistas quando eu perguntava o que o circo significava para cada nativo. Então o circo promove um autocuidado na subjetividade do aprendiz circense, que não fazia parte da casa e nem do trabalho deste.

Apesar de não haver um consenso entre meus interlocutores sobre a história oficial do circo, noto que é enfatizado a memória romântica de um circo acolhedor: o circo que sempre deu lar para quem não se encaixava em um modelo de corpo e de pessoa nas sociedades (no âmbito da sexualidade, de cor, de deformidades e anomalias no corpo, de comportamento etc.). Este sentimento de lar é ressignificado na Catavento, quando a motivação de permanência no circo se torna algo próximo do acolhimento. Não pelos alunos serem pessoas excluídas e a margem da sociedade (porque, neste caso, não são) mas por uma questão de autoconhecimento e reforma íntima que o circo proporciona⁵.

É neste sentido que este primeiro capítulo refaz os passos do lirista. Os passos minuciosos que o corpo dá para percorrer a barra de ferro circular, e as relações que estes movimentos produzem com a lira e com o próprio corpo, são narrados e explorados.

1.1. Os primeiros treinos

Creio que inicialmente é importante colocar que minha etnografia tem uma proposta inspirada em Wacquant (2006), que pesquisou boxe no subúrbio de Chicago de forma que ele também fazia as aulas e também participava. Assim, o corpo como objeto de estudo e instrumento de pesquisa. A etnografia é uma prática e experiência (Magnani, 2009), que tem suas metodologias próprias de coletas de dados, e sim uma prática da educação (INGOLD, 2018), a observação participante, que me permitiu prestar atenção e responder ao que os meus interlocutores fazem e falam. Esta é uma relação recíproca.

⁵ Desenvolvo melhor esta questão no final do capítulo

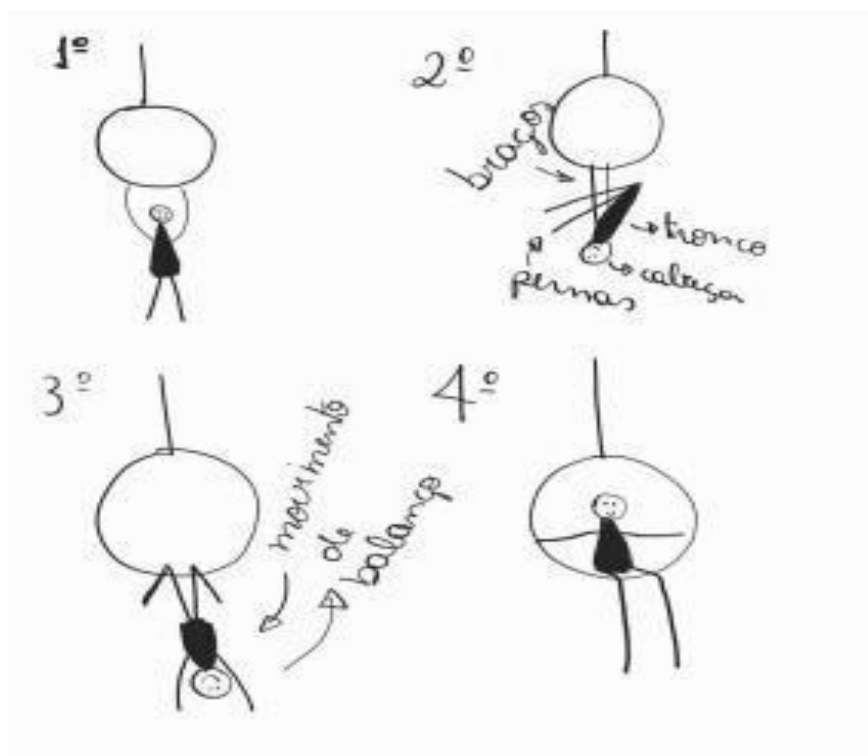
Começarei contando os primeiros passos que dei dentro do meu recorte no campo de pesquisa. No Basileu França eu tive apenas uma aula de lira, e esse foi o meu primeiro contato com o aparelho – e foi traumática.

Havia uns vinte alunos, uma lira apenas, uma professora – que posteriormente descobri que meus interlocutores da Catavento consideravam errado – para ter o máximo de aproveitamento durante o tempo da aula, e que houvesse uma qualidade no ensino e aprendizagem, seria três alunos para cada lira no máximo, e que tenha sempre mais de um professor ou profissional de apoio para supervisionar e conduzir as aulas.

A professora (que era coordenadora do curso de circo na época), nem um pouco didática (a meu ver), elogiava os que sabiam subir, mas tinha preguiça e má vontade em ensinar os que não sabiam. A falta de paciência dela comigo me constrangia de forma que me fazia sentir incapaz.

Para subir na lira é necessário ficar em pé embaixo dela. Estender os braços para cima, pegar na barra de ferro inferior e fechar as mãos, de maneira firme. Assim, você eleva seu quadril, de forma que ele cruze seus braços, e você fique de cabeça para baixo. As pernas estendidas passam rente ao braço, costumam dizer que é uma pose semelhante ao do homem aranha com as pernas estendidas – essa pose é chamada de esquadro. Logo, você colocará a curva do seu joelho na barra de ferro e apertará com força de forma que você possa soltar a mão e ficar pendurado de cabeça para baixo apenas pela perna. Assim é necessário fazer um balanço de tronco, com os braços estendidos em direção ao chão. Neste balanço, você vai para cima e para baixo, o movimento lembra o balanço de parquinho infantil. A intenção é pegar impulso para que o tronco consiga subir, os braços pegarem nas barras de ferro laterais e puxar o corpo pra frente, de forma que consiga soltar a curva do joelho na barra e se sentar na barra de ferro inferior.

Figura 2: Sequência de movimentos para subir na lira.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Eu não tinha força de braço e nem força de abdômen para virar sozinha na posição “esquadro”. O meu corpo não conhecia o “esquadro”, o meu braço não sabia qual músculo usar para pendurar meu corpo, meu abdômen não ficava contraído e as pernas soltas. Depois do esquadro, eu tinha que colocar a curva do meu joelho na barra de ferro (que doeu exageradamente na primeira vez) e apertá-la com a minha perna, depois balançar o tronco de cabeça para baixo, pegar na parte de cima do arco da lira, puxar meu corpo para a frente até a barra estar perto dos glúteos.

Subir na lira era um enredo enorme para quem não estava acostumado, com início, meio e fim. Ficar de cabeça para baixo e saber onde está cada parte do seu corpo é literalmente reaprender a se localizar a partir de outra perspectiva. Cansava muito subir. O caminho inverso, descer, também cansava muito. Neste dia, tentei uma vez, depois, ao tomar coragem para tentar de novo me deparei com o olhar cínico e debochado da professora, então ela disfarçou rapidamente e chamou a turma para preparação física; e assim ela não se daria ao trabalho de ter que repetir para mim todos os comandos de uma maneira que eu entendesse de cabeça para baixo.

A dificuldade que meu corpo sentia em relação aos aéreos parecia um conjunto de habilidades que eu não conseguia ter. Eu tinha medo de altura e perdia muito fácil a atenção e

foco no exercício quando estava no alto, não tinha força no braço e nem no abdômen. O que desenvolvi posteriormente na acrobacia de solo durante meu tempo no Basileu, digo que em grande parte, foi devido aos profissionais qualificados (que têm uma formação no circo e uma trajetória artística de qualidade) e didáticos (que sabem ensinar o que aprenderam) para construir um aprendizado no corpo do aluno, além da disposição mental de atenção, foco e confiança que o aluno deve desenvolver de maneira simultânea com as técnicas circenses. A professora que dirigiu esta aula que narrei é uma profissional qualificada, mas sem didática. No Basileu, vi que este era o caso de muitos professores que não deveriam ser professores na época. Muitos professores do Basileu tiveram alguma formação de circo no Laheto, alguns começaram a aprender circo lá, outros fizeram cursos, oficinas, parcerias de espetáculos etc. No Laheto tinha menos professores, mas como é uma instituição que desde seu início aliou a educação e o circo como forma de transformação social, a didática do profissional era um fator indispensável em suas aulas. Pela minha experiência em campo, os professores do Laheto tinham mais paciência com os erros dos alunos e mais recursos didáticos para ensinar, sem perder o nível de exigência.

Aqui vi que meu corpo também sentia emoções, e era fortemente regido pelas relações de professor e aluno. Então, em relação às práticas de acrobacia aérea, meu corpo se sentia exausto e incapaz. Eu sentia medo, minha musculatura contraía e a respiração ficava ofegante, no mesmo momento que eu me sentia incapaz em termos de consciência.

Como Ingold (2020) fala da concepção de mente, e Gregory Bateson no *The Perception of the Environment*, não se trata de distinguir com natureza e mente, mas a mente está aberta ao mundo enquanto um processo de revelação. A habilidade, a *skill*, é construída de forma que não é do corpo humano individual enquanto corpo biológico, mas sim um conjunto de relações externas na presença da pessoa, corpo e mente são indissolúveis. As estruturas externas e ambientais me afetaram, e o Basileu gerou-me um bloqueio.

Eu não acreditei que esta seria a ideia do circo. Meu corpo não se encaixava neste circo, por isto procurei outro. Nesta procura encontrei a Catavento, lá encontrei muitos alunos do Basileu que também sentiram o mesmo que eu, que havia um desconforto em relação aos professores, a quantidade de modalidades exigidas, que nos impedia de concentrar e desenvolver profundamente em uma modalidade circense.

Quando fiz as entrevistas ao longo das pesquisas sobre circo no Basileu, no Laheto e na Cia Catavento, perguntei “o que é o circo?”, e meus interlocutores tinham uma resposta padrão

de apontar vários corpos funcionando como um corpo maior, que o princípio básico é o ser coletivo a ser construído a partir das relações, onde ajudar o desenvolvimento do corpo do colega é essencial.

Certa vez um palhaço do Laheto me contou que o circo é como trabalho de formiguinha, que sempre uma precisa do outro para construir algo maior, e que todos precisam contribuir. Ou seja, precisa de um movimento harmônico entre todas as formiguinhas, todos precisam estar bem e estar em sintonia, este era o ideal e também norte para se construir o circo para o Laheto. Minha experiência tanto etnográfica quanto como aluna no circo do Basileu França evidencia várias desarmonias entre as “formigas”. Os motivos podem ser os mais variados, desde sucateamento da escola que o governo vem fazendo, até intrigas nas relações pessoais das “formiguinhas”. Assim, eu via como o circo se estruturava em busca de um ideal harmônico que não correspondia com a realidade, mas que de alguma forma as discussões, as formas de lidar com as intrigas, as reuniões que davam espaço para todos falarem, mostram a procura pelo ideal harmônico. De alguma forma, os conflitos existentes davam potência a esta busca.

Mudei de escola de circo, para a Catavento Cia Circense, que é de fato o meu campo de pesquisa, esta escola que tinha em sua perspectiva circense uma companhia de circo independente movida pela inquietação que ocupa o vazio de cada um de nós, com a ideia de que nos movemos com os dilemas e desafios que atravessam nossos tempos, buscamos significados, olhares e formas capazes de estabelecer comunicação e diálogo com o público.

Numa busca incessante pela reflexão através da sensibilidade, ora denso ora vaporoso, provocamos o público a não ser apenas espectador, mas sujeito, assim como nossa arte: uma grande manifestação política, cultural e social para desafiar os paradigmas e questionar o cotidiano (CATAVENTO, 2021). Aqui a arte é contextual. Ela fala sobre o mundo com quem assiste e vive – interage – nele. Esta sensibilidade é um dos pontos de partida para as aulas construídas na Cia Catavento. É importante mencionar aqui que acompanhei e fiz campo na turma de jovens e adultos, na prática de lira acrobática.

Existe outra turma, chamada NUFAAC (Núcleo De Formação Ampliada Para O Artista De Circo), que é voltada para a preparação de artistas que já tem uma trajetória dentro do circo, ou seja, que já são artistas.

O eixo principal da formação na Catavento é a preparação artística norteadas pela busca de alto nível técnico, amparada pela construção de uma sensibilidade que permita ao artista de circo perceber, transformar e criar a partir do universo que o cerca, buscando estabelecer

comunicações através de uma abordagem transversal das linguagens artísticas (CATAVENTO, 2021).

Há um processo seletivo com prova física para entrar, com uma banca examinadora formada por artistas e profissionais da Catavento. A rotina é composta por treinos e aulas todos os dias no turno da manhã, exceto finais de semana. Quando lançou a primeira turma NUFAAC, em 2018, lembro que a intenção era oferecer aos artistas formações profissionais de qualidade de forma que não precisassem de um deslocamento (uma forma de descentralização) para os eixos RJ-SP. A primeira turma foi contemplada com um edital de lei de incentivo à cultura, portanto, os alunos não pagavam mensalidade. Já na segunda turma, a Cia Catavento passou no edital de lei de fomento, mas acabou não recebendo o dinheiro, e para não deixar de existir, a turma NUFAAC passou a cobrar mensalidade.

Também existe a categoria Circo Kids, que cobra mensalidade, cujo público são crianças de cinco a dez anos de idade. Aqui não tem pretensão de formar crianças artistas de circo profissionais, mas sim oferecer experiências e vivências lúdicas dentro do circo que desenvolvam aptidões físicas como coordenação motora, e aptidões emocionais como paciência, respeitar os limites do corpo, coragem etc.

Mas devido a minha forma de inserção na escola e ao recorte da minha pesquisa, a turma de jovens e adultos foi o meu campo de pesquisa, é uma turma que cobra mensalidade, que não tem o objetivo nos treinos de profissionalização e atende um público com idades diversas. O que eles dizem no site é a seguinte descrição:

A Catavento Companhia Circense oferece também aulas para jovens e adultos a partir de 11 anos de idade, sem idade limite para começar a trilhar um caminho no mundo do circo.

Nas nossas aulas, mostramos para nossos alunos e alunas que a acrobacia aérea é uma prática circense destinada a qualquer pessoa que tenha paciência e persistência em aprender, independentemente da idade e forma física. Respeitamos o tempo de aprendizagem de cada aluno e aluna, assim como os limites corporais. Vamos superando cada desafio e nos alegrando juntamente com as conquistas dos nossos alunos e alunas!

Além de buscarmos trabalhar o lado artístico e criativo dos nossos alunos e alunas, buscamos também trabalhar o corpo de maneira global. Dessa forma, além de aprender as movimentações artísticas nos equipamentos circenses, nas nossas aulas os alunos e alunas realizam uma preparação física que dá suporte para realizar as movimentações acrobáticas, além de tonificar o corpo e estimular a sua criatividade, concentração, força e equilíbrio.

Oferecemos aulas de tecido acrobático, trapézio (fixo e de balanço), lira, corda lisa e uma infinidade de outros aparelhos. (CATAVENTO, 2021).

1.2. Um dia de treino

As aulas têm duração de 1h40min e ocorrem idealmente duas vezes por semana, com o aluno podendo escolher quantos dias na semana ele quer praticar, de acordo com a mensalidade.

Os participantes são estudantes e profissionais de diversas áreas (algumas se relacionam ao circo por atuarem em áreas da educação física ou das artes, mas outras não se relacionam de forma explícita). Cada turma tem no máximo 15 alunos, mas a média é cerca de cinco ou sete alunos. Sendo que as aulas de tecido, lira e trapézio muitas vezes ocorrem juntas. Cada aluno no seu aparelho, e cada professor conta com monitores para auxiliar na aula.

Nas turmas de sábado de manhã estavam a Kat e a Maria. Kat tinha 19 anos quando a conheci, estudava engenharia elétrica, e no meio da semana fazia duas aulas de tecido acrobático. A Maria tinha 20 anos, morava em Anápolis durante a semana (onde estuda medicina), aos finais de semana ia a Goiânia ficar com a família e fazia aula de lira. Conheci mais tarde nesta turma Aline, ela estudava dança na UFG e já tinha uma trajetória longa no mundo das artes.

Durante os meus quase três anos de campo, tive vários colegas que tinham um perfil classe média, jovem e universitária. No meio da semana eu ia nos horários do almoço e lá tinham mulheres mais velhas que eu – visualmente mais de trinta anos – com profissões e carreiras já estabelecidas e estáveis, também de classe média, maioria brancas. Elas também utilizavam o horário do almoço para a aula, comiam alguma coisa rápida na lanchonete da escola e voltavam ao trabalho.

Procurei ir pelo menos duas vezes em cada horário diferente dos disponíveis para que eu pudesse traçar um perfil de possíveis marcadores sociais da diferença dos alunos. Procurei aqui observar a quantidade de alunos negros e indígenas que havia nas turmas, a idade, o gênero, a classe social, a profissão e o grau de escolaridade.

Partindo do pressuposto que há vários tipos de circo, e que suas funções mudam de acordo com o público que atendem, ou as motivações pela qual as pessoas procuram o circo, observo que o circo como *hobbie* tinha uma outra finalidade que não era a "inclusão" - na perspectiva do que os meus interlocutores conceituavam "inclusão".

Apesar de ter ouvido durante toda a minha trajetória no circo sobre a sua “inclusão”⁶, sobre a sua essência em acolher pessoas marginalizadas pela sociedade, os corpos dos alunos da Catavento em sua grande maioria eram corpos magros, brancos, femininos, cis e jovens.

Eu ouvia as alunas que tinham corpos gordos comentarem com o professor que estavam ali porque queriam emagrecer também, mas eram a minoria. Poucos eram os homens que estavam treinando ali, e dos poucos homens, nenhum era heterossexual - nas entrevistas ou

⁶ Pelo que eu entendi dos meus interlocutores, “inclusão” no circo seria que as minorias sociais teriam espaço e voz para expressarem suas dores, angústias e demais subjetividades através da arte circense nos espetáculos e, que também durante as aulas de circo seriam acolhidos e não sofreriam preconceito.

conversas informais eu perguntei a orientação sexual dos interlocutores. Boa parte das mulheres eram bissexuais ou lésbicas, mas não chegava a ser metade. Negros também eram minorias entre os alunos de circo, conheci no máximo cinco (entre mais de cinquenta alunos). A inclusão que observo aqui era apenas em termos de orientação sexual não heteronormativa.

As aulas costumam começar pontualmente. Professor Pedro, ou professora Mellina, chamavam as alunas⁷, estas se reúnem em círculo no piso coberto de linóleo, e ali já começam a movimentar o corpo entre a chamada até todas estarem reunidas.

Essa movimentação inicial de corpo é o que muitas colocam como “destravar”. Colocam os pés no chão como base. Encaixam e desencaixam o quadril. Esticam e estendem os braços para cima. Tentam encostar as mãos nos pés, encurvando a coluna para frente, depois tentam encostar as mãos no chão. É rápido. E uma vez Tati disse “estou aquecendo para aquecer”.

Interpreto isto como uma forma de preparar o corpo para a preparação física (a primeira parte das aulas). Lá chegam alunas com corpos diferentes, que estavam exercendo profissões diferentes. Ora estavam sentadas em um escritório – mexendo os braços e mãos para digitar, para ler – ora estavam dando aulas de educação física – em que o corpo tinha que demonstrar exercícios e estar atento ao corpo dos alunos – ora estavam sentadas em uma sala de aula – estudando ou assistindo a uma aula, ou até lecionando. Os corpos chegavam a partir de outras perspectivas de movimento, para outros fins que geralmente seriam o mundo do trabalho.

Agora o corpo se prepara para uma perspectiva do movimento circense, que é a parte do dia em que o corpo desfruta de lazer, se educa para o lazer. O lazer sendo oposição ao trabalho por ser regido por outras lógicas que não as capitalistas e que detém certa criatividade, segundo Magnani (1994), que também coloca que para entender a profundidade e importância o lazer precisa ser entendido pelo seu contexto, deve ser considerado a partir da ótica de quem o usufrui. Assim, o momento de lazer é aquele em que há "oportunidade do encontro, do estabelecimento de laços, do reforço dos vínculos de lealdade e reciprocidade, da construção das diferenciações" (MAGNANI, 1994, p. 39).

Pensando nessa perspectiva, o circo ocupando um tempo livre, o corpo se construindo de outra forma em um tempo destinado a tudo que não é trabalho (remunerado), gera um momento de lazer.

Então, a preparação física começa e ela trabalha as partes do corpo que serão usadas na lira. Ela prepara o corpo para a lira, para o instrumento.

⁷ Coloco no feminino pois não era frequente homens na turma.

Os exercícios que vou descrever geralmente possuem terminologias que os alunos já sabem o que devem fazer depois de alguns meses de aula. No início de semestre, onde existem muitos alunos novos, o professor sempre demonstra, depois os alunos se familiarizam; quando o exercício sobre variações ou se há dúvidas por parte dos alunos, o professor demonstra novamente. Para construir a minha hexis corporal e devido à grande repetição dos exercícios na rotina das aulas, me familiarizei com as terminologias, meu corpo já obedecia os comandos sem necessidade de demonstrações repetidas.

Nas aulas de Mellina, aos sábados, antes de começar todos os exercícios, tínhamos que correr por cinco minutos. Este tempo geralmente é tratado como pouco, mas meu corpo sentia como uma eternidade, e não acabava.

Iniciava com exercícios de dificuldade leve, para “soltar o corpo”. Colocar a mão no chão, com os pés fixos e pernas esticadas, caminhar com a mão até o corpo estar rente ao chão sustentado pelas mãos e pelos pés, e depois voltar caminhando com as mãos até os pés e subir o corpo. De pé, abrir os braços e girá-los em círculos pequenos, em velocidade lenta, média e rápida. Esticar os braços para cima e soltá-los de uma vez. Levantar e descer o ombro.

Para o tronco são feitas séries de abdominais. Descrevo as mais usadas nas aulas: o tradicional, chamado abdominal curto, em que os alunos se deitam no chão, joelho flexionado, pés alinhados e com toda a sola dos pés no chão, mãos atrás da cabeça, deve se levantar o tronco até contrair o músculo do abdômen e voltar; o abdominal “tesourinha”, em que o tronco estava no chão, as mãos rentes ao corpo, as pernas para cima e esticadas, assim os pés cruzam e descruzam um com o outro; o abdominal carpado ou “canivete”, em que as pernas e braços ficam esticados deitados, e o objetivo era que eles se encontrassem em cima e esticados. Este último era o mais difícil de ser executado enquanto aluna.

Havia a prancha abdominal, em que colocava os cotovelos e braços apoiados no chão, tronco reto e rente ao chão, pernas esticadas encostando somente os pés em meia ponta no chão, e tinha que se manter assim de um a cinco minutos – este é um dos exercícios que faziam pouco tempo se tornar uma eternidade.

Para os braços, os exercícios na barra. Acima da sua altura, esticar os braços, pegar na barra de ferro na horizontal, puxar o corpo de forma que a região do peito fique acima da barra. Repetir isto até dez vezes, ou puxar o corpo de forma que apenas encaixe e desencaixe o ombro. Para as pernas, haviam os agachamentos e os exercícios combinados com os abdominais. No agachamento, colocava uma perna à frente e, com o tronco ereto, descia flexionando o joelho de forma que o joelho de trás quase encostasse no chão e subisse.

Quando

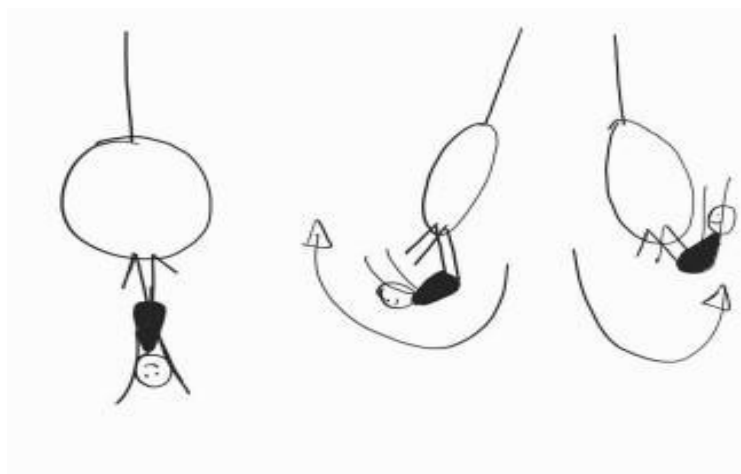
combinado com os abdominais, faziam-se os abdominais descritos, mas em um dado momento fazia elevação de perna, variava-se a direção, intensidade e peso. Feita a preparação física que trabalha o conjunto de pernas, abdômen e braços, chega a hora de ir para o aparelho circense: a lira. Então havia uma preparação física no aparelho.

Nesta preparação, faz-se exercícios de força, com repetição, para ativar as partes do corpo necessárias para a execução de movimento. Como citei anteriormente, a subida na lira é complexa. O corpo precisa de forças específicas e para isto necessita preparar especificamente certos músculos do corpo.

Os dois exercícios que sempre estavam nas aulas eram: subida de esquadro e força de curva. Esta última consiste em subir na lira até a etapa de colocar a curva do joelho e, assim, abrir um pouco a curva e depois fechar, contrair e descontraír a panturrilha, para que o lirista fique de cabeça para baixo através da curva do joelho com segurança. A subida de esquadro é fazer o movimento de esquadro repetidas vezes, subir e descer.

À medida que avança, é feito também exercício de balanço. Consiste em estar na curva de joelho e balançar o tronco como se fosse literalmente um balanço.

Figura 3: Movimento de balanço.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Aprender a subir na lira para os alunos iniciantes é o maior desafio durante a trajetória. Katarina e Maria avançavam em outros movimentos que eram feitos já estando em cima da lira, mas eu enfrentava dificuldade para subir. Esta identifiquei como a falta de força física, do músculo. O corpo entendia o movimento que deveria ser feito, mas não tinha a resistência e força para que o executasse de maneira suave.

Kat narra o que sentiu em seu corpo durante e após a sua primeira aula de lira: “durante a aula, por conta da lira ser de ferro maciço, a curva dos meus joelhos doeram bastante e minha mão sofreu muito com os calos”.

Em alguns momentos eu até deixava de subir por conta disso. E depois da aula não foi muito diferente, meu corpo ficou bastante dolorido, porque eu tinha experimentado movimentos e posições que meu corpo nunca tinha enfrentado, mesmo no tecido acrobático. Se tem uma coisa que a gente nunca deixa de sentir, são as dores durante e pós aulas dos equipamentos aéreos. Já a contorção, foi muito mais tranquila para mim, até porque sentir dor não é normal. Senti alguns desconfortos durante a aula, por conta da máxima amplitude que meu corpo estava ganhando, mas nada insuportável. E no pós aula, algumas poucas vezes eu sentia meu músculo mais rígido, mas no geral, era como se nada tivesse acontecido.

Maria também conta como foi:

[...] durante a aula, eu tentava levar meu corpo ao máximo esforço, sentia-me no limite do que consegui fazer. O impacto dos movimentos por desaceleração brusca, o constante uso das mãos e o treinamento de flexibilidade é o que me causavam mais dor durante a aula. Após a aula, havia uma sensação muito boa e marcante de bem-estar e satisfação, causada pela liberação de endorfina. Sentia também uma grande sensibilidade nas mãos, em região da articulação metacarpo falangeana, causada pelo atrito da lira com a pele e dores musculares quando movimentos de força eram mais praticados.

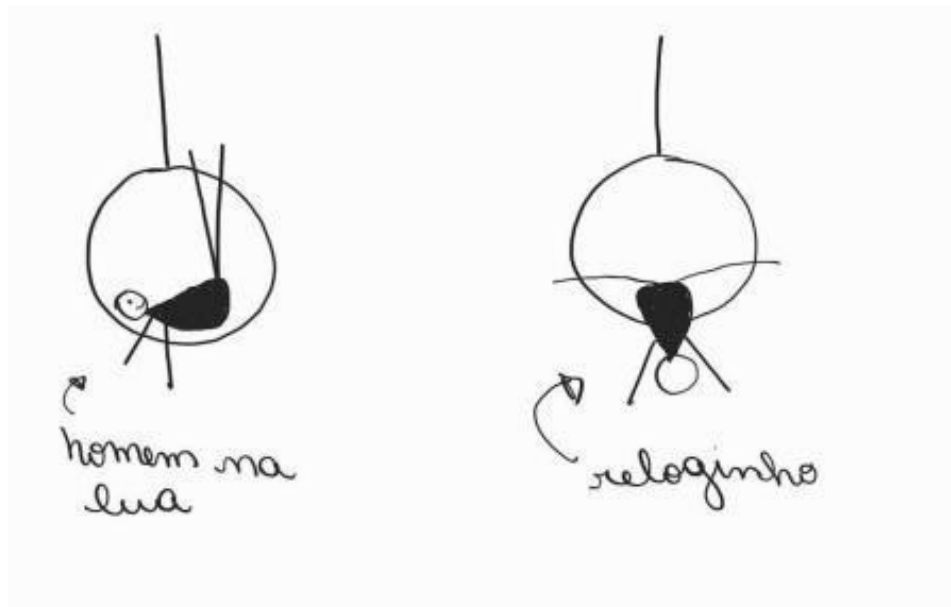
Após a preparação física na lira, a professora ensinava poses (que é ficar parado no aparelho de uma maneira específica) ou o que chamam de “dinâmicos” que se refere as formas que o corpo se movimenta no aparelho. Para iniciantes, começam com as poses, depois avança para poses mais complexas que exigem mais flexibilidade, força, e depois são introduzidos os dinâmicos.

Cada pose tem uma sequência de movimentos para chegar até ela. Pedro ensinava o “homem na lua” e “reloginho” para as iniciantes. O homem na lua é colocar o tronco no formato circular da lira (na parte interna e de baixo), as pernas esticadas e com os pés cruzados na barra de cima. Para chegar nessa posição, tinha que sentar-se na lira de forma lateral, e curvar o tronco deitando-se no arco da lira, com as mãos presas acima da cabeça, levantar as pernas devagar sentindo o equilíbrio e peso do corpo, até que chegasse o homem na lua.

O relógio, também é chamado de rim (pois a parte das costas onde se localiza o rim é o que mais dói quando se está aprendendo), consiste em ficar pendurado na barra inferior através da lombar e abrir as pernas de forma que alcancem a lateral da lira e façam peso contra a barra. Chegar nela implica em sentar-se na lira e ir deslizando o corpo (com as mãos nas barras

laterais) até a lombar, então abrir as pernas e jogar o peso do tronco para baixo. Então, há uma relação de peso e contrapeso para atingir o equilíbrio.

Figura 4: Poses na lira.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

A diferença entre uma iniciante e uma aluna avançada é a velocidade em que as poses são executadas, pois o avançado já conhece seu corpo – ou vice-versa – já conhece a lira e já sabe interagir com ela. Como argumenta Ingold (2010), é uma educação da atenção do ferro da lira interagindo com os braços, as pernas, e principalmente o abdômen (que é a parte do corpo que determina a qualidade de movimento).

“Eu demorei um tempo até conseguir me adaptar à lira, visto que eu só fazia uma vez por semana. Mas, foi nesse processo um pouco lento que eu fui me acostumando, os roxos foram sumindo e eu fui ganhando cada vez mais intimidade com o aparelho” conta Kat.

O objetivo é executar com naturalidade, para parecer um movimento natural do corpo como se fosse uma segunda natureza. Naturalidade, para meus interlocutores, é uma categoria que significa executar um movimento como se fosse fácil, como se fosse inato, como se fosse algo que pudesse ser feito a qualquer momento pois já se nasceria sabendo fazer.

Eram nestas horas que o processo de aprendizado se mostrava difícil, era necessário o auxílio constante da professora para saber se o movimento seguia aquilo que elas chamavam de um movimento natural. Ouvia comentários do tipo “parece um saco de batata”, “olha que jaca desengonçada”, mas as professoras não abriam mão da repetição do movimento, sempre

corrigindo. O movimento desengonçado, e parecer um “saco de batata” é uma etapa do processo de aprendizado. Começa-se feio, para todo e qualquer movimento novo que estiver aprendendo na lira, e é através da repetição que o corpo aprende as direções, os pesos do corpo e do aparelho, aprende a ativar os músculos certos nas horas certas, cria-se a força e resistência necessária para a execução do movimento.

Mellina narra sua trajetória com a lira sendo construída a partir de “bastante dor física, nada muito romântico. Até que com a prática meu corpo se acostumou com o atrito com a barra. Hoje ainda sinto dor quando faço algum movimento da forma errada [...]” e quando questiono como o corpo se adaptou, ela continua “Prática... e teimosia também. Sofri algumas lesões no começo porque obrigava meu corpo a se adaptar sem deixar que ele se adaptasse naturalmente, mas hoje levo isso de forma bem mais tranquila”.

Da mesma forma que se aprende a executar o movimento certo, aprende-se a “roubar”. Ou seja, fazer o movimento, mas não dar sequência correta⁸, usando força de outras partes do corpo. Então subir na lira roubando é não fazer o esquadro. Subir diretamente com o pé e colocar a curva. Segundo os professores, os “roubos” deixam o movimento “mais sujo”, esteticamente feio e executado de uma maneira não suave, apesar de que algumas vezes, aos meus olhos eu não achasse mais feio ou não. Mas, o roubar podia virar um vício de movimento difícil de corrigir depois, a via correta era criar força e resistência, e não roubar. A questão parece ser mais pedagógica do que estética, roubar o movimento poderia criar problemas mais à frente, ou melhor, a estética não é apenas um movimento suave, mas carrega em sua definição nativa uma base pedagógica.

Repetir, repetir, repetir. “De novo”, “mais uma vez”, eram as palavras de Pedro que ecoavam nos ouvidos dos alunos durante a aula. Mellina uma vez disse que quando acertamos o jeito certo de fazer o movimento temos que tentar mais duas vezes, para garantir que “não foi sorte” e o sinalizar corporalmente de que realmente aprendeu o movimento ocorre “quando o mesmo movimento é repetido três vezes seguidas sem erros”.

Mas entre começar a ver o movimento e o aprender, há uma longa trajetória. Nessa parte da aula que se treina com a lira, a parte mais confusa para os alunos é começar um movimento, ver ele e saber como ele se constrói. Ver um movimento em apresentações e performances costuma ser muito fácil, porém nas aulas de lira você o olha de outra maneira. O aluno precisa

⁸ O que faz uma sequência ser correta é o conhecimento prático do corpo, em que ouvimos, visualizamos e sentimos ao fazer ou ao ver alguém fazendo e comentando. Não há, ou pelo menos não identifiquei, documentos escritos que dizem qual a forma correta de executar um movimento, mas os professores indicam o correto de acordo com as suas formações em circo

ver onde o lirista colocou o pé, como segurou na barra, como desviou o braço, onde está se apoiando, como fez a força etc. É necessário seguir à risca cada detalhe observado. Então, aprender lira é um processo de aprender a observar o corpo do outro. Muitos erros que eu e minhas colegas cometemos neste contexto foi por não observar direito. Deixamos passar um movimento da mão, uma perna que se prendeu na barra de determinada forma, um equilíbrio do tronco que não reparamos.

As professoras demonstram os exercícios e as poses na lira para nós antes de começarmos, e uma vez não era o suficiente. Eles faziam, os alunos tentavam e erravam, eles davam os comandos durante a nossa execução e na lira tínhamos outros referenciais de “cima, baixo, dentro, fora, curva, solta a mão, lado”. Pedíamos para repetir, para ver de novo, olhamos mais atentamente e focamos nos detalhes que nosso corpo não absorveu ainda. Isso não se resolvia em uma aula, a maioria dos movimentos dinâmicos eu aprendi ao longo de muitas semanas. Mas Kat e Maria aprenderam em menor tempo. Havia alguns giros na barra que Maria aprendeu em duas aulas apenas. As poses eu aprendia mais rápido, meu corpo absorvia mais rápido, Kat e Maria aprenderam as mesmas poses em meses.

Os nossos corpos tinham trajetórias diferentes, eu tenho um metro e meio de altura, corpo magro, vinha da área da dança, estava em contato com o circo há mais tempo e o meu corpo já conhecia alguns movimentos base da lira. A Kat, com cerca de um metro e sessenta de altura, corpo magro, já praticava tecido acrobático há algum tempo, onde os movimentos são mais dinâmicos e Maria, mais alta que eu e Kat, corpo magro, sempre praticou academia.

Mas mesmo com similaridades na trajetória de educação dos nossos corpos, o processo é sempre individual. As professoras sempre reiteram que cada um tem seu próprio tempo de aprendizado, em que cada aluno absorve o conhecimento no corpo de maneira singular e individualmente.

Muitas alunas abordam o professor com o celular em mãos mostrando alguma foto e dizem “quero aprender isso aqui”, e logo quebra-se a ideia de que o professor de circo tem um corpo “super-humano”, pois muitas poses ou sequências dinâmicas ele não sabe fazer, não por falta de preparação física ou experiência didática, mas porque ele não sabe a sequência de movimentos. Pedro estudou muitos movimentos que ao longo do meu campo quis experimentar e assim que ele entendeu os micropassos e detalhes do corpo para executar, me passava para que eu pudesse incorporá-los.

Atenção e repetição. Observar e incorporar. Ingold critica a ideia de transmissão, “o processo de aprendizado por redescobrimto dirigido é transmitido mais corretamente pela

noção de mostrar”, informa Ingold (2010, p. 20), cujo processo acontece por meio da habilitação de indivíduos, com uma educação da atenção e um redescobrimto direcionado. Estas são as palavras chaves que encontro no meu campo para falar sobre construir o corpo enquanto lirista. Não é apenas repetição mais variação. O corpo para Ingold não aprende por inculcação, mas afinando a sua percepção para aprender a variação em diferentes estados e ambientes. O que dialoga diretamente com o fundador e proprietário da Catavento, Felipe Nicking, quando diz:

É preciso ficar repetindo os exercícios? Sim! Mas é preciso repetir baseado nas correções e com as informações corretas para colocar teu corpo em sintonia com os fundamentos e princípios do movimento. O processo de incorporação da técnica é longo e gradual e você precisa disso para teu corpo responder aos comandos com rapidez e qualidade. Então você precisa repetir os fundamentos, treinamento de base técnica, repetir os truques, repetir os truques em diferentes possibilidades de combinações, e por aí vai...

Ainda durante esta parte da aula, é importante ressaltar que existem descansos. Nas partes de preparação física os intervalos entre um exercício e outro são curtos, de um minuto apenas, o tempo de beber água, respirar e se posicionar para o próximo. Na parte de treino com a lira não, para quem está iniciando, o simples (que não é simples) subir e descer da lira já deixa a pessoa ofegante. As mãos ardem, a curva do joelho dói. Não é exigido de imediato que a pessoa suba de novo, ela pode se sentar, tomar água, respirar, esperar as dores corporais passarem, depois, volta à lira para mais uma sequência que a cansa cada vez mais. Entre uma sequência e outra existem períodos de descanso.

Uma vez perguntei à Larissa (professora de educação física, ela exerce atividade física durante o dia todo) o porquê ficava (ela e as colegas de turma dela) tanto tempo paradas. Ela respondeu que precisa mais do que tudo desse descanso, e quando eu fui fazer as sequências na lira, entendi. O corpo precisa de um tempo para entender o que acabou de fazer, de reagir às dores, de se realinhar, de voltar aos sentidos de estar no chão e não no ar, e precisa deste tempo para observar o corpo dos outros colegas, de rever o que fez de errado e o que pode melhorar.

O tempo de intervalo costuma variar de um aluno para outro, depende da resistência de cada um. Quando eu fiz as primeiras aulas, logo cansava, a mão ardia a ponto de não conseguir encostar na barra de ferro, o corpo tinha a sensação de ter sido desmontado. Entre uma subida e outra, eu descansava uns vinte minutos. Mas, a resistência é trabalhada e este tempo vai diminuindo, assim já fica possível colocar mais movimentos, poses e dinâmicas em uma mesma sequência, ou juntar uma sequência e outra.

Isto não quer dizer que artistas profissionais e alunos extremamente avançados não vão precisar do descanso, eles precisam. O descanso é parte do treino. O que muda é o seu tempo

de descanso e de quanto em quantos movimentos o praticante precisará dar uma pausa. Quanto menos pausas, mais o corpo mostra-se resistente para os movimentos da lira.

Fiz algumas aulas no sábado de manhã com a professora Ravana. E ela colocava um “descanso ativo” para ser feito. Este descanso não era descansar de forma estática. Entre uma sequência e outra descansava-se alongando, ou fazendo abdominais mais leves, ou seja, o corpo em movimento, não parava. Descansava uma parte do corpo, enquanto a outra ficava em movimento.

A parte final da aula, os últimos trinta minutos, consistiam em preparação física e alongamento. Esta parte da preparação física realiza quase todos os mesmos movimentos que descrevi na parte inicial, mas a diferença é que a intensidade e a cobrança são maiores. Uma vez perguntei ao Pedro porque faz-se preparação física quando estamos já tão cansados e com o corpo esgotado do treino com a lira, ele respondeu que cria-se resistência quando se tenta manter um rendimento físico quando se está cansado e que isto é essencial para apresentações de circo, tendo em vista o tempo que consegue se manter na lira executando movimentos.

Os alongamentos para se ganhar flexibilidade não estão na parte inicial, pois o corpo precisa estar “aquecido” para evitar lesões. Na contorção, como explicarei em outro capítulo, existem os mesmos exercícios, mas a intencionalidade, sequência de exercícios, acompanhamento do professor e nível de cobrança são diferentes.

Eram feitos exercícios para realizar espacates laterais e frontais. Um deles era abrir as pernas para as laterais e deixar o corpo descer – o peso faz as pernas abrirem cada vez mais – e se manter assim por quase um minuto. Mellina costuma dizer que quinze segundos na posição são suficientes para alongar, e mais de quarenta e cinco segundos é o tempo para ganhar flexibilidade. Com muita atenção, o aluno sente suas articulações abrirem, era a parte mais dolorida da aula, os alunos gritavam para extravasar sua dor ou faziam caretas, mas sempre tentavam ir até o limite.

Para o espacate frontal, abria uma perna para frente e a outra para trás, e descia. Deixava o peso do corpo agir sobre as pernas – importante apontar que as pernas devem estar relaxadas, contrair esses músculos durante esses exercícios é perigoso, e corre risco de lesão.

Também havia outras formas de treinar as aberturas. Em dupla, uma pessoa (1) sentada abre as pernas para as laterais, outra pessoa (2) sentada em frente estende suas pernas de forma que os pés fixem no joelho da pessoa 1. A pessoa 2 empurra as pernas na pessoa 1, até o máximo que ela conseguir abrir. Quando estiver confortável a abertura, a pessoa 2 puxa os braços da pessoa 1, de forma que ela deite seu tronco para frente e para baixo.

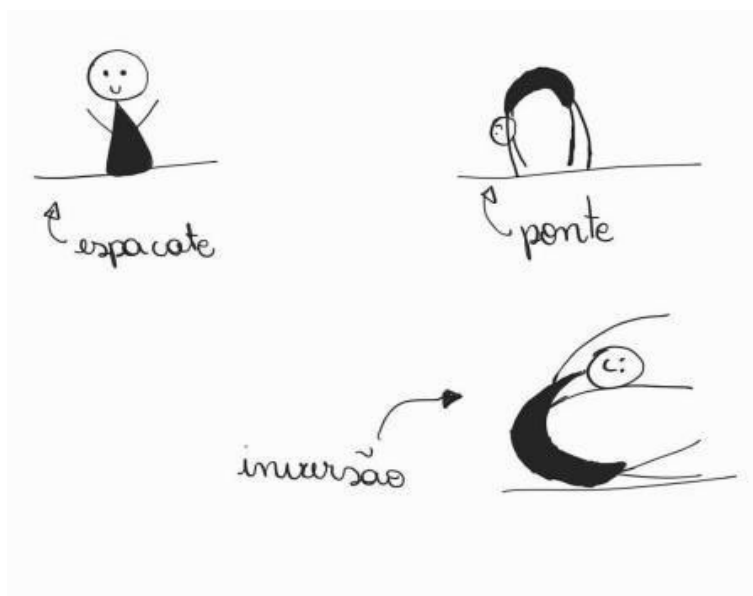
Segundo Mellina, para alongamento de coluna a ponte é o exercício que é o mais completo, pois trabalha várias partes do corpo simultaneamente. Na ponte a pessoa começa deitada de barriga para cima, coloca os braços para trás flexionando os cotovelos e coloca a palma da mão no chão. Os joelhos também se flexionam de forma que o pé fique inteiro no chão, e então ela sobe o corpo. A coluna faz uma curva de forma que fica apoiado as mãos e os pés no chão. A intenção é encostar a cabeça nos glúteos, juntar os pés com as mãos, esta seria a etapa final dos alongamentos de ponte. Mas, isso não acontece com a maioria dos alunos, pois não é o foco, é apenas uma maneira de facilitar as poses que exigem flexibilidade na lira acrobática.

Ficar na ponte é muito difícil, se manter estável nela por muito tempo requer treinos longos e demorados. O punho dói quando se apoia demais nos braços, a força para se manter deve ser na curvatura da coluna e dos quadris, o braço deve ser só um apoio. Mas para atingir a flexibilidade de curvatura na coluna necessária para aliviar o peso dos braços, demora um pouco a depender do aluno, pois também dói muito. Os ombros neste movimento são uma parte importante que vi poucos alunos darem atenção. Quanto mais alongado o ombro, mais correto é a ponte, pois os braços devem ir à frente da cabeça em direção aos pés. Para quem não tem essa flexibilidade, o braço fica muito distante dos pés. Para sair dessa pose devagar, deita-se no chão. Mellina e Pedro em suas aulas corrigem a postura de cada aluno na ponte, somos desafiados a ficar até um minuto nela. Quando descemos, ficamos na posição fetal para “compensar a coluna”, e nessa posição rolamos para frente e para trás massageando as costas no chão. Este movimento alivia todo o desconforto que a ponte causa.

Outro movimento de coluna, chamado de “inversão”, pode ser feito em dupla. Uma pessoa (1) deita-se, estica os braços e as pernas, outra pessoa (2) fica em pé em cima da pessoa deitada, os pés dessa pessoa ficam ao lado dos quadris da pessoa 1. A pessoa 2 puxará os braços da pessoa 1, de forma que esta levante o tronco e vá curvando a coluna para trás, os braços em direção aos pés, a cabeça em direção aos glúteos.

O que aprendi nas minhas observações de campo é que para a flexibilidade não é necessário apenas ser flexível, mas existe uma força de resistência para se manter na posição, para o corpo não desmoronar no chão.

Figura 5: Poses no alongamento.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Assim, o corpo responde ao que é colocado. Maria explica:

O corpo responde muito bem a novos estímulos, buscando sempre se adaptar à situação. Com o aparelho circense não é diferente. No início, senti muita dificuldade em tudo que iria treinar, mas principalmente ao treinar força, e havia muita dor muscular no dia seguinte. Além disso, as mãos e a região poplíteia ficam muito machucadas por sustentarem o peso do corpo na lira de ferro. Depois de duas semanas, o corpo já responde melhor e há menos dor. Com um mês de treinos, houve uma adaptação completa a esse estímulo doloroso que ocorre em todas as aulas, com maior resistência a ele e também resistência muscular.

Por fim, descrevi minuciosamente o cotidiano e a rotina de treinos que o meu campo etnográfico me colocou. Participar como aluna e deixar ser afetada pelo campo, direcionada pelas palavras de Favret Saada (2005), “entre pessoas igualmente afetadas por estarem ocupando tais lugares, acontecem coisas as quais jamais é dado a um etnógrafo assistir” (SAADA, 2005, p.13). Estar ali afetada significa entrar em uma profundidade do campo que não é visível aos olhos de telespectadores, as camadas se tornam mais densas e a comunicação etnográfica mais sensível.

Entendi que entender o circo não é somente observar, mas sim participar. Isto abriu camadas mais profundas para entender o que é educar junto a uma barra de ferro, principalmente as dimensões que tive de cavar que envolve este processo de aprendizado. O meu corpo se propôs ao aprendizado, junto de outros corpos que formaram um corpo único circense, e pude abstrair os conceitos, representações e significados que não chegam ao público dos espetáculos de circo, mas são conceitos, representações e significados que se emaranham e produzem sociabilidade.

Esta é produzida a partir das malhas de relações que são criadas dentro do circo, pois se passa a ter uma vivência, rotina, a conversar com pessoas que têm estas vivências em comum, passa a frequentar lugares que também terão esta rotina. Retomando o que Magnani (1994) diz sobre lazer ser o momento dos encontros, o lazer promove o “pedaço” neste sentido. Este reconhece quem é de fora e quem é de dentro, que tem uma dinâmica espacial e social, onde as pessoas pertencentes ao pedaço usam e têm domínio das mesmas linguagens.

O circo escola cria um – novo – pedaço.

1.3. Contando as histórias no corpo

De início, caleja-se muito, como muitos relatos afirmam. A execução do movimento machuca – principalmente as mãos – a barra, por ser de ferro, causa muito ardor nos primeiros treinos. O pó de magnésio é utilizado nas mãos para não escorregar com o suor, e também para diminuir a dor. Com o passar do tempo, e da prática, a mão vai criando calos, fica grossa e a barra de ferro já não dói mais.

Minha amiga, Lays, do Basileu uma vez disse: "para que ter mãos de princesa se pode ter mãos de aerialista?". E quanto mais calos, mais bonito era. Pedro costumava dizer que era o circo entrando no corpo, e eu sentia isso.

Os roxos na curva do joelho eram mais fortes quando comecei a treinar, mas ao longo do tempo, o corpo fortalecia essa região e ficar pendurado de cabeça para baixo pela curva do joelho já não machucava. Todavia, sempre que eu tinha que aprender um movimento novo, eu esperava que alguma parte do meu corpo sairia roxa das próximas aulas.

Nos intervalos, antes e após começar as aulas, tínhamos os momentos de socialização. Nos almoços depois da aula, que eram realizados na cafeteria dentro da escola, sempre se conversava sobre os machucados, onde, quando e como lesionou, e principalmente sobre as marcas que ficaram. Nada disso era tratado com pesar, na verdade as falas eram cheias de orgulho, nas suas narrativas de estarem tentando algo novo e o corpo ficou marcado. É quase heroico uma marca resultante de um movimento do circo, ela representa esforço, compromisso e treino.

A dor corporal se torna uma parte necessária do processo e alunos têm anseios em senti- las. Analisar a dor como forma de sentir o corpo, na qual a sensação de adrenalina depois do treino se torna fundamental, nos remete a forma de sentir o corpo no cotidiano. Nestes não sentimos nosso corpo devido a automatização do dia a dia, e por estarmos mais centrados na

visão e na audição. As dores do circo nos fazem voltar ao corpo, voltar a senti-lo de uma forma que não percebemos rotineiramente.

Os alunos mais avançados contavam para os iniciantes suas histórias fabulosas de tentativas que o levaram a alguma lesão e isto os legitimava como experientes, bons artistas e até mesmo bons profissionais circenses. Os iniciantes ficavam assustados em ouvir, faziam caretas, e tentavam comparar as lesões que os circenses de longa data com as que eles já tiveram em poucas aulas. Os avançados davam dicas, que eram bem recebidas por quem estava ouvindo, seus conselhos eram legítimos.

Também se falava sobre os músculos definidos, sobre a panturrilha que ficava “durinha”, a flexibilidade que ganhou. Mas o protagonista no assunto, circo e corpo, eram os machucados. Percebi que a dor tinha outro significado aqui.

Uma vez Pedro me contou que para engrossar a mão mais rápido, muitos colegas dele faziam xixi na mão, pois a urina tem um componente químico que poderia ajudar a deixar a palma mais resistente. O espanto das alunas era evidente, mas a curiosidade e a aceitação desta prática também.

Minha antiga professora de ballet, que também fazia aulas de circo, tinha os joelhos lesionados, e para que a dor das lesões cessassem, ela passava uma pomada indicada para lesões de cavalo, e que o alívio era imediato.

Quando um aluno machucava na aula, os professores e os alunos mais avançados já sabiam muitas vezes dar um diagnóstico, pois os anos de experiência e vendo pessoas se machucando quase todos os dias fornecia uma carga de conhecimento. Contudo, sempre as palavras finais eram “deve ser isto, mas você precisa ir ao médico para averiguar direito”.

Quanto mais machucados, mais história você tem. No circo, que é um campo no qual o conhecimento é passado de maneira oral, conta muito você deter histórias. Quem detém histórias, detém poder, detém conhecimento legítimo. Tratam-se, assim, de histórias literalmente corporificadas, os machucados e cicatrizes compõem uma estética corporal. Logo, quem nunca machucou, nunca fez circo. Isto é uma forma de diferenciação dentro do circo que mede o quão lirista você é, a quanto tempo você está na prática.

Inclusive há uma tensão entre conhecimentos: a medicina ocidental e o artista de circo. Mellina me contou de suas lesões, dos seus machucados, das vezes que precisou fazer repouso. Mas, havia uma inconformidade e até mesmo insatisfação quando se tratava de ir ao médico. Como ela me relata, os médicos sempre indicam como solução para algum problema relacionado a lesões que parassem de fazer a atividade. Esta atividade, no entanto, era sua

profissão. Diz ela: “ainda falta muito da medicina que adeque os tratamentos às realidades das pessoas que possuem um treino de alto rendimento, que trabalhem com o corpo. Não se muda de profissão de um dia para o outro”.

Muitas vezes tratamentos alternativos à ortopedistas eram procurados. A massoterapia, pilates e a osteopatia eram sempre citados, com muitas recomendações.

Escutar e conversar sobre circo nas sociabilidades era conhecer nome de ossos, articulações, músculos, funções do corpo e muitos termos biológicos que eram evocados naqueles momentos. Constrói-se um arsenal de conhecimento sobre o corpo que a vivência ensinou.

Mas não é só sobre o corpo que se aprende, o aluno de lira apreende o seu corpo em movimento. Este movimento não se trata necessariamente dos movimentos que se fazem na lira, e sim das transformações que o corpo torna, que está a tornar, e que tem potência para se tornar. O corpo em aprendizado é um movimento contínuo, nem sempre fluido, de acordo com Mauss (2003), "é o primeiro e mais natural instrumento do homem [...], primeiro e mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, o meio técnico do homem é seu corpo”.

Na primeira conversa que tive com Felipe, em 2018, ele aponta que aprender circo tem como princípios fundamentais a organização do corpo, a direção e sentido do movimento, energia e acento, capacidade de manter o corpo organizado. Isto define as qualidades do movimento. A rotina da Catavento é construída entre estes princípios para “lapidar o corpo”, com a finalidade de que este execute os movimentos seguindo os princípios.

Ao longo do tempo, alguns movimentos corporais imperceptíveis podem perceber coisas novas em ambientes familiares (no mesmo circo e na mesma lira), e isto desenvolve o corpo lirista. Ao observar isso, aliado a base teórica de Ingold (2010), é possível considerar esse fenômeno como algo positivo, pois segundo o autor, a cópia e a prática na educação nunca será igual, a reprodução acompanha algo do próprio indivíduo que copia e a partir disso que desenvolve habilidades. Ainda, copiar o que o outro faz “trata-se de conhecimento que eu mesmo construí seguindo os mesmos caminhos dos meus predecessores e orientado por eles.” (INGOLD, 2010, p.19) isso faz com que a “contribuição dada por cada geração às suas sucessoras se revela como uma educação da atenção” (INGOLD, 2010, p. 19).

E o proprietário da Catavento continua, “eu me sinto todos os dias num grande laboratório do corpo. É aqui que minuciosamente vou lapidando o corpo no movimento baseado na qualidade técnica, no aproveitamento de energia, na segurança e no que cada um tem de melhor”.

Isto se relaciona diretamente com o que Ingold (2002) coloca sobre as dimensões que apreciar uma habilidade técnica implica, na qual aprender uma atividade prática pressupõe um engajamento ativo e perceptivo do aprendiz, com intencionalidade de movimento.

A atividade prática envolve quem a pratica. A lira (o material) carrega memória da manipulação pelo corpo, os movimentos circenses estão na barra de ferro. Nisto é transformado pelo instrumento, no caso a lira, e a transforma também em uma extensão de seu corpo. O que Ingold (2015) chama de “ações corporificadas”, que se produzem:

[...] na passagem das gerações humanas, a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto-independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação. (INGOLD, 2015, 21)

Enquanto Mauss (2003) diz que a primeira ferramenta do homem é seu corpo, que nenhum corpo é natural e que são produzidos, Ingold (2015) diz que não há separação entre corpo e mente, portanto, seria necessário superar essa dicotomia, partindo do pressuposto de que mente e corpo fazem parte de um sistema de relações em movimento. Mais do que isso, a mente não se restringe ao cérebro. O aprendizado se dá em movimento, e vejo que o circo enxerga o corpo enquanto movimento, que a *skill* a ser aprendida requer habilidade, destreza, apreciação, cresce junto com as pessoas – é passado de geração em geração – mas não como uma transmissão. O que se passa é uma forma de engajamento no ambiente, uma forma de afinar a atenção do corpo e da percepção para se mover de tal modo.

Portanto, é possível apontar que o corpo do circo pode ser visto a partir de duas perspectivas. A primeira é que em um espetáculo de circo - cenas construídas com cenários, jogos de luzes, figurinos – em que vários corpos performam na sua modalidade circense, quem está assistindo vê uma totalidade se mexendo organicamente, de forma harmônica, coreografado. Esta totalidade seria o corpo maior.

A segunda perspectiva é olhar individualmente cada corpo que está compondo o corpo coletivo. Cada corpo ali passou por processos de aprendizado como estes que descrevi acima. Cada processo tem suas particularidades, apesar de seguirem um roteiro fechado de movimentos para se cumprir durante um treino.

O corpo individual aqui sente emoções, como a realização quando acerta um movimento, a frustração e bloqueio nas dificuldades de executar uma sequência, entre outros

como confiança, coragem, sensibilidade e dor. O corpo é sinestésico e subjetivo, e a partir dele é possível narrar histórias e as emoções que sente⁹.

Mas construir este corpo parte de diversas vontades individuais. O fazer circo, principalmente, decorre do processo de uso do corpo, dos instrumentos e do material, já que os “praticantes se engajam com o material que eles trabalham e há um engajamento ativo, do que apenas um mero acoplamento mecânico” (INGOLD, 2002b, p. 354).

Percebi que os alunos que estão nesta turma de circo que pesquiso, em sua maioria está lá por lazer, em uma espécie de “fuga do cotidiano corrido e atordoante”. Pessoas que nunca tiveram contato com o universo circense puderam dar seus primeiros passos nesta turma. Portanto, não há inicialmente um compromisso de tais alunos em seguir carreiras profissionais de artistas de circo com treinos pesados de alto rendimento, mas existem aqueles que estão lá para complementar e melhorar suas atividades e treinos de outras áreas.

Conheci uma professora de pilates que faz aulas de tecido acrobático para complementar seu treino. Também conheci uma *personal trainer* que trabalha em academias com equipamentos de peso e faz aula de tecido acrobático como complemento. Outra aluna, estudante de dança e artes cênicas, estava ali para dialogar mais entre as modalidades de arte.

Com o início da pandemia e o fechamento por tempo indeterminado da ENC (Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro), outra aluna chegou à turma. Ela morava em Goiânia com a família e foi minha colega no Basileu e na Catavento, foi aprovada na ENC e mudou de cidade, com a pandemia voltou a Goiânia e começou a treinar na Catavento.

Segundo as respostas que tive em conversas com pessoas que não trabalham na área de educação física ou artes, muitas estavam lá por precisarem fazer uma atividade física por questões de saúde, para produzir um corpo dentro de uma estética forte e magro. O professor Pedro me contou de uma aluna, que depois de um tempo sendo aluna na Catavento, falou que se olhou no espelho e não viu uma estria, que elas haviam sumido, e que isto foi uma realização pessoal para ela, da mesma forma como muitas pessoas que conseguem emagrecer através da rotina que o circo impõe ao corpo.

Outra resposta que se repetiu muito foi a insatisfação com a academia tradicional, com exercícios repetitivos e que entram em uma “mesmice desgostosa”. O que me intrigou bastante, pois o circo é repetição. As aulas de lira são muito repetitivas, os mesmos movimentos são

⁹ A narração através do corpo circense performando é o que irei explorar adiante.

executados inúmeras vezes. Então questionei que lazer é este que se assemelha ao motivo de não gostarem de academias tradicionais, mas que é o motivo de paixão e continuidade.

O que me contam é que o circo não é só aprender uma técnica do exercício. Meus interlocutores usam o termo “ganha algo a mais, um aprendizado na vida da gente, sabe?”, e que isso se transforma em arte. Ou seja, levantar pesos na academia com três séries de quinze repetições, três vezes na semana, trabalha o tônus muscular, fortalece e muda sua aparência. O que é acessível a várias pessoas.

Mas, levantar o peso do corpo na barra da lira acrobática, estender a perna em abertura prendendo cada perna em um lado da barra, estar de cabeça para baixo pendurada pela curva do joelho numa barra de ferro, traz perspectivas e sensações diferentes que o corpo pode estar. O circo testa as limitações do que o corpo é capaz de fazer e, por motivos que vão desde saúde, estética até a busca por conhecimento circense, o circo enquanto lazer coloca desafios que são considerados interessantes e atraentes. “Em suma, o aumento do conhecimento na história de vida de uma pessoa não é um resultado de transmissão de informação, mas sim de redescoberta orientada.” (INGOLD, 2010, p. 19).

Então, a minha questão sobre como as pessoas encontram no lazer¹⁰ um significado na sua vida que não encontram no trabalho diz muito sobre o que o circo muda no corpo que tem a capacidade de sentir.

Uma colega – quarenta anos, casada, com dois filhos crianças, professora universitária – comentou comigo que aprender circo foi estimulante para dar energia para conseguir fazer as atividades ao longo do dia, a deixou fisicamente mais disposta e menos cansada. Então, o circo era necessário para a sua rotina.

Outra colega – vinte e poucos anos, universitária, morava com os pais – colocou que sofria de ansiedade. Essa ansiedade atropelava os seus processos, não a deixava descansar e a adoecia. Com a inclusão das atividades do circo, ela aprendeu que seu corpo para executar um movimento necessitava de adquirir força, flexibilidade e equilíbrio. Para isto era necessário repetição de movimento, de um mesmo exercício, até conseguir. Aprender a ser paciente com o tempo de aprendizado do corpo, a ajudou a controlar melhor a sua ansiedade, pois ela trabalha a paciência em outras questões da sua vida também.

¹⁰ Aqui, utilizo o conceito de lazer de Magnani, em que ele coloca que o lazer nos centros urbanos não é mais visto apenas como algo em oposição ao mundo do trabalho. O lazer pode ser rentável também. Em alguns lugares é um luxo, em outros é um direito a ser conquistado. As pessoas articulam suas identidades dentro do lazer (MAGNANI, 2003).

A mesma colega também narra sobre a falta de limites que muitas pessoas ultrapassam na sua vida pessoal e isto afetava sua saúde mental e que muitas vezes também não respeitava os limites de si própria em função dos outros. Ela diz que no circo ela sentia os limites que seu corpo impunha, que não era possível ganhar força fazendo quinhentos abdominais pois isto levaria a fadiga muscular, câimbra e lesões. Se ganha força respeitando os limites diários de treino do corpo, com uma constância mesmo que pequena. A lirista criou um paralelo com a sua vida pessoal e passou a (tentar) respeitar mais os limites dela.

“No circo a gente aprende muito sobre flexibilidade, mas você é flexível no seu trabalho, na sua casa, com sua família?”, o professor comentou isso na aula uma vez.

Aqui o circo é colocado como lazer, como forma de terapia também, que é a “fuga do trabalho” segundo meus interlocutores, que transporta e desloca os “valores” que o circo aciona com o corpo para outras áreas da vida. O corpo do circo, ao olhar individualmente, circula no seu cotidiano em diversas esferas, e este corpo é construído com a finalidade de contar narrativas.

Pergunto aos interlocutores: “Quais histórias seu corpo pode contar através da lira? Isto é, quando você vai construir um número, o que você pode/quer contar?”. Mellina responde que

Acho que essa é a crise de todo mundo. Acho que a gente nunca sabe qual história pode contar, a gente simplesmente conta a parte dela que dá conta. Quando vou construir alguma coisa, qualquer coisa, minha prioridade é me divertir fazendo. Estar na lira é o que eu mais gosto de fazer, então tento aproveitar meu tempo nela. Na lira a criação é como se fosse em conjunto. Já na contorção sofro uma pouco mais porque ainda fico um pouco tímida de criar e apresentar sozinha. Ainda quero me soltar mais.

Mellina associa criação à crise, e nesta crise se produz algo que é a narrativa com o corpo. Mas o processo de criação, como Mellina aponta, é divertido, é “se soltar”, ou seja, as pessoas se encontram subjetivamente em suas narrativas e constroem as formas que serão narradas.

Já Maria comenta que

Dependendo de como é montada, a sequência de movimentos, combinada a música, causa uma impressão específica e previsível na plateia. A montagem de um número deve levar isso em consideração. O que queremos expressar deve ser diretamente interligado a sequência de movimentos. Os mesmos movimentos, mas em sequência e com pano musical diferente, causará outra reação em quem assiste. Deve-se levar em conta a sequência em si, a música (seu timbre, intensidade, altura), a velocidade da execução da movimentação, o figurino, as luzes, a posição de cada participante do número etc.

Maria passa a ver a parte técnica, uma malha de relações entre elementos que vão compor o cenário – é o corpo e o ambiente que se cria com ele, interagindo, que vão contar algo.

Kat diz
que

acredito que um dos pontos mais importante que meu corpo pode contar é sobre como o processo na lira/contorção não é linear. Em como eu estou a todo tempo dando dois passos pra trás, pra depois dar um à frente. E como isso influencia no meu processo de aprendizado. Não apenas fisicamente falando, mas também a consciência e o conhecimento que a gente adquire ao fazer isso. Até porque tudo se torna mais fácil quando a gente entende o motivo de um encaixe, de uma ponta de pé, de um joelho esticado ou flexionado.

Conhecer que seu processo não será uma escala programada e cronometrada é um dos passos mais importantes para o aprendizado da lira, segundo Kat, e isso alia superar a dicotomia entre corpo e mente, vê-los juntos ao perceber os próprios movimentos do corpo.

Já Cauê acha que “qualquer coisa, qualquer história ou sentimento. O céu é o limite”.

Todas essas falas envolvem um tipo de autoconhecimento que é promovido no processo de se tornar lirista.

O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. O percepto é isso. É um conjunto de sensações e percepções que vai além daquele que a sente. Vou dar alguns exemplos. Há páginas de Tolstoi que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. Ou páginas de Tchekov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu. Tolstoi também descreve atmosferas. As grandes páginas de Faulkner! Os grandes romancistas conseguem chegar a isso (DELEUZE, 1998, p. 56)

Ou seja, o corpo conta histórias, dialoga com o mundo e carrega este papel de explorar as sensações que, para Deleuze e Guattari (1992), frente ao infinito que os fluxos da vida se apresentam, a velocidade se intensifica e tudo se transforma, a arte e o artista se encarregam de buscar expressar essa sensação.

“O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 216). Aqui vejo que o circo enquanto uma arte dialógica busca muito sobre narrar o mundo, mas não da mesma forma que um jornalista narra fatos, e sim de narrar sensações. Uma vez minha colega de circo, Marília, colocou que “o que tem mais poder de provocar empatia no outro do que a arte?”.

A arte produz o poder de sentir. Permite ao outro sentir o que não viveu, “a obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.212), é sempre uma criação que se faz com as sensações sentidas pelo artista. Diante do caos, que é assustador, a capacidade de criar se manifesta, e partir do momento em que se cria, a sensação não é mais a mesma, ela ganha outras camadas e outros sentidos. Por mais que a sensação esteja

no corpo, ela não é mais a mesma pois o corpo e as sensações passam pela transformação do processo de criação.

Nesse sentido é possível ver os espetáculos autorais da Catavento como um processo de criação onde se cria um percepto das sensações. Partindo da ideia de que o caos é uma velocidade, coloca em xeque aquilo que acreditava ser ordenado, confrontar com mundos que nos afetem (DELEUZE e GUATTARI, 1992), a Catavento escolhe um tema dentro do caos, desacelera a partir de uma pesquisa profunda e constroem um roteiro para o percepto, para expressar sensações.

1.4. Espetáculo

Na Catavento acompanhei a preparação de dois espetáculos. O primeiro, em 2018, “Almanaque dos anos 80”. E o segundo em 2019, “Domingo pede cachimbo”. Ambos ocorreram no final do ano, em dezembro.

Segundo as mídias sociais da Catavento, estes espetáculos são uma oportunidade para que os alunos possam se “sentir artistas”, por mais que não tenham objetivos primeiros de profissionalização, no espetáculo os alunos conseguem narrar histórias e esta capacidade criativa de narração é o “sentir artista”. Outro objetivo seria que os temas atuais fazem as pessoas refletirem sobre o que são e o que fazem. A finalidade desta construção seria as pessoas se emocionarem através da “magia e encantamento que somente o circo pode oferecer” (CATAVENTO, 2019).

O “Hoje é Domingo Pede Cachimbo” reúne os quatro elementos da natureza, tem uma temática indígena, e segundo os alunos seria a “história do mundo pelo olhar indígena”. É interessante ver como eles pensam o indígena. Apesar do espetáculo exaltar a “cultura indígena”, buscar a valorização dos povos originários, narrar seus contos e mitos, reverenciar o folclore brasileiro; ainda vejo que o índio ainda é pensado com uma falta de pluralidade cultural, como se fosse um só homogêneo, com figurinos compostos pelo estereótipo repleto de penas de aves, pinturas genéricas, cores da natureza que remetem aos seus elementos.

Porém é interessante ver o que este grupo social do circo, que estudaram para construir o roteiro, para narrar o outro olhar. A arte criou as sensações indígenas¹¹ em seus folclores, em uma cosmologia diferente, a intenção era que o público telespectador se transportasse para outro universo e sentisse as sensações.

¹¹ ¹² a partir do que eles acham que é indígena e no mundo que o envolve.

O mesmo com o “Almanaque anos 80”, que a Catavento “traz aos palcos o delicioso saudosismo dessa época” (CATAVENTO, 2018). Então o roteiro, figurino e cenário reverencia os programas de TV, as bandas, os brinquedos, as guloseimas, e uma crítica à ditadura militar.

Aqui eles criam as sensações que a experiência dos anos 80 trouxe. Seria a mesma para quem viveu esta época? Eu não consigo responder pelos efeitos causados no público, mas posso afirmar que toda a preparação do espetáculo (que dura mais de seis meses) se volta para isto.

Uma vez no Laheto, dentro das variedades de circo que existem e no meu campo de pesquisa circo escola, o palhaço Batatão me coloca que a finalidade do circo é o espetáculo. Mas, pensar sobre circo é desembaraçar as anterioridades, sobre o processo que entrega um produto final enquanto narrativa de um caos.

Por fim, creio que entender o corpo do circo, as percepções e sensações que estas relações constroem dentro do universo circense, é debruçar-se nas dissonâncias que o processo de construir o corpo do circo implica.

São vestígios do corpo que é deixado na barra da lira, e a lira que marca o corpo. Uma relação recíproca, dolorosa, dinâmica e que produz algo. Este algo é o que se chama de arte no circo, é a essência do que faz o circo ser o circo, ainda que a arte circense assume variadas formas.

CAPÍTULO 2 - ENVERGA, MAS NÃO QUEBRA

Como no capítulo anterior coloquei, a história do circo não tem um consenso detalhado ou uma narrativa com início, meio e fim. Mas a história da contorção me parece mais antiga que a lira.

Enquanto na lira escutei dos meus interlocutores sobre uma trajetória de adaptação e variação do aparelho aéreo chamado trapézio, com a contorção ouço sobre habilidades “extraordinárias” que o próprio corpo faz por si só, sem aparelho. Ravana¹² me conta que no circo a história das modalidades é uma guerra, cada um diz que é de um lugar. E ainda acrescenta que na verdade as pessoas vão construindo coisas similares em lugares diferentes, em sociedades diferentes, em épocas diferentes que coincidem e depois ninguém sabe dizer qual a verdade

Pipoca¹³, aluna do Laheto e Basileu França, fala que o contorcionismo não tem uma data próxima ou certa, ou exatidão de onde veio, mas é uma prática milenar com registros dos orientais que realizavam as práticas de contorção. Ela usa o termo “pessoas molinhas” que brincavam com seus corpos, às vezes era mais difícil e ficava mais voltado às crianças com mais facilidade. Ainda conta que sempre houve artistas, independente do que fazem na sociedade, mesmo sendo desvalorizados.

Isabela Leles¹⁴ que foi aluna do Basileu, do Laheto e da Catavento, onde se dedicou a contorção, me conta que o que ela sabe sobre a história da contorção é que se trata de uma arte milenar que se originou na Mongólia, Egito e China. Era também praticada nos circos romanos. Usavam contorcionismo como parte do treinamento do exército chinês. É uma modalidade que já esteve presente no Circo dos Horrores (*freak shows*) na antiguidade, por ser uma prática com movimentos "animalescos". Na Mongólia as mulheres contorcionistas ainda são bastante respeitadas e dignificadas por praticarem essa arte.

Um consenso: a contorção é apontada como arte milenar, estava presente nos povos antigos, principalmente no Oriente, mas por ser uma prática com o menor número de praticantes, ouvia-se menos sobre ela do que as histórias da lira (que havia um número maior de praticantes nas circo escolas).

¹² Professora de circo, formada pela ENC e bacharel em Dança pela UFBA, que conheci dando aula na Catavento de Lira e me auxiliava na contorção. Jovem, negra (única professora de circo negra que conheci).

¹³ Pipoca é o seu nome artístico, se dedicou a contorção por muitos anos na escola do Basileu e no Laheto, estuda licenciatura em Dança na UFG, jovem, branca.

¹⁴ Mulher, jovem, branca, universitária e hoje está na Escola Superior de Artes Circenses na Bélgica.

Com certeza havia muito mais alunos nos aéreos do que nas turmas de flexibilidade nas aulas de sexta-feira, na Cia Catavento. Nas outras escolas de circo pelas quais passei, poucas eram as pessoas que dominavam a contorção, todas mulheres, jovens (entre 15 e 28 anos no máximo), maioria brancas, corpo magro, todas universitárias ou já formadas em um curso superior – este é o perfil das minhas interlocutoras. Existem homens dentro do contorcionismo, mas eu os conheci apenas em espetáculos de companhias circenses grandes, ou em vídeos do Youtube, ainda assim eram pouquíssimos.

Pelo que percebi no meu campo, poucos eram os dispostos a enfrentar uma dedicação corporal à contorção. Os treinos de contorção são conhecidos por serem extremamente doloridos, meus interlocutores não contorcionistas relatam que preferem as dores e machucados de um treino de aéreos ou fazer mil abdominais do que alongamento.

Notei pelas falas de meus interlocutores que enquanto os treinos de acrobacia aérea podiam ser para todos – havia um discurso universalizante de que quem treinava aprendia – na contorção ocorria de outra forma. Quem treinava aprendia contorção, mas quando eu perguntava para quem não treinava o porquê não gostaria de aprender a modalidade me respondiam quase sempre que precisa ser flexível demais, como se essa flexibilidade já nascesse com a pessoa e não fosse adquirida.

Uma vez Melina me contou que se pudesse escolher gostaria muito de ser forte, mas que nasceu com facilidade para ser flexível. Ravana usa as frases “a pessoa é molinha”, ou seja, ela não está molinha, ela é. Como se a flexibilidade fosse intrínseca ao corpo dela. É comum ouvir “você está forte”, porém eu não ouvi uma vez a frase “você está flexível”, mas ouvi muito “você é flexível”. Inclusive ouvi uma professora de ballet e outra de contorção no Circo Laheto falando que existe um hormônio que faz a pessoa ficar mais flexível, ele é muito liberado na gravidez e as asiáticas têm mais potencial para a contorção pois a produção deste hormônio é de sua genética – infelizmente não pude confirmar tais afirmações.

Entre o ser e o estar há uma diferença que forma uma fronteira simbólica – utilizando o conceito de Bourdieu cujos limites não são físicos, são estabelecidos por aqueles que dominam a linguagem do “pedaço”, por aqueles que já possuem o capital simbólico e cultural, possuem o habitus e determinam quem faz parte e quem não faz parte – que a contorção não é para todo mundo, precisa de um corpo já propício para isso pois o corpo da contorcionista é diferente, aqui ele é naturalizado, como se uma parte considerável de suas *skills* fossem inatas.

Aqui faço uma ponte com Ingold onde ele diz que “todos os seres humanos começam (biologicamente) iguais e terminam (culturalmente) muito diferentes” (INGOLD, 2011). Mas

uma questão que levanto é: para meus interlocutores, os seres humanos já nascem biologicamente diferentes com as pré-disposições genéticas que uma pessoa pode ter para ganho de força e/ou flexibilidade, e culturalmente no circo, os corpos tentam terminar (ao menos performar) de maneira semelhante ao treinar repetidamente os movimentos para performance.

Mas e a importância do treino? O treino aqui, pelos meus interlocutores, vem como um aperfeiçoamento da flexibilidade que já nasceu com a pessoa ou que foi introduzida no corpo desde a fase da infância.

Ainda existe uma diferença entre alongamento, flexibilidade e contorção. Entre ter flexibilidade e ser contorcionista há uma trajetória a ser seguida. Para ser contorcionista é necessário trabalhar corporalmente uma flexibilidade, mas não necessariamente quem é dotado de flexibilidade é contorcionista.

Meus interlocutores me contam que a contorção não depende apenas da flexibilidade, que tem como ser avançado sem chegar a uma flexibilidade extrema como “colocar o bumbum na cabeça”. Ginastas e bailarinas são extremamente flexíveis e não são contorcionistas, elas continuam sendo ginastas. Pipoca elucida que a contorção faz parte do circo e se trata de trabalhar flexibilidade e trabalhar truques do circo, por isso que outras pessoas flexíveis que trabalham com outras modalidades de atividade física não são necessariamente contorcionistas. Ravana me explica que alongamento é referente ao músculo, o quanto o músculo pode estender e relaxar, contrário da contração, pois o músculo pode contrair e fazer o relaxamento. Quando amplia esse relaxamento é o alongamento, a flexibilidade é referente a articulação, ao ganho de mobilidade articular. O alongamento quando leve, não está indo na maior amplitude. No trabalho de flexibilidade existe o alongamento para evitar contusões musculares, e existe uma diferença mais técnica entre os termos, que Ravana ainda acrescenta.

O alongamento enquanto referente principalmente aos músculos, mas também envolve outros tecidos como tendões e ligamentos. Os músculos realizam contração e relaxamento. O alongamento é a capacidade elástica do músculo, o quanto as suas fibras esticam. Os tendões e ligamentos possuem uma elasticidade bem mais restrita que os músculos, mas também são “alongáveis”.

A flexibilidade é referente às articulações. Cada articulação realiza movimentos ou conjunto de movimentos específicos. Por exemplo: o joelho faz flexão, extensão e uma leve rotação medial (para dentro) e lateral (para fora); já a coluna vertebral realiza flexão, extensão,

lateralização (direita/esquerda), rotação e circundução. A flexibilidade é a capacidade máxima de mobilidade das articulações.

Assim, flexibilidade e alongamento não se dissociam, o alongamento dos músculos, tendões, ligamentos promove maior mobilidade articular. Não existe aumento de mobilidade articular sem alongamento, pois os músculos estão envolvidos no movimento.

No circo mais comumente chamamos “aula ou treino de flexibilidade” o que se trata de um trabalho mais intenso que visa chegar na máxima amplitude articular possível de cada pessoa. Enquanto “alongamento” seria um trabalho menos intenso, sem a necessidade de “forçar” as articulações e que geralmente vai preceder uma atividade.

Finalmente, o contorcionismo é uma técnica circense que tem como princípio a habilidade de flexibilidade extrema e incomum do corpo humano. Envolve truques com dobras, torções e deslocamentos. Um número de contorção pode ser apresentado individualmente ou em coletivos, no solo ou em aparelhos, também pode ser associado à outra técnica circense.

Ainda há uma diferença entre flexibilidade ativa e passiva que meus interlocutores utilizam muito. A flexibilidade ativa é executar movimentos com maior amplitude utilizando apenas a contração dos músculos, ou seja, para levantar a perna e a manter alta se utiliza a força da própria perna. A flexibilidade passiva é executar o movimento utilizando forças externas, que não são do próprio corpo, como pesos de areia que colocam nos tornozelos, outra pessoa que lhe puxa durante o exercício, acessórios etc.

Por fim, o que diferencia flexibilidade e contorção, no meu campo, é que a contorção se encaixa dentro da categoria de arte. É uma arte que necessita da técnica e que passa uma mensagem. Como dito no capítulo anterior, é a sequência de técnicas que narram histórias. Tem movimentos, truques e transições com o corpo que é necessário a incorporação de uma *skill*, o corpo precisa ser educado para isto.

Ainda, reforço aqui o conceito de *skill* que possui cinco dimensões. Em resumo, *skill* é sobre habilidades que moram no campo de ações cuja prática é uma forma de uso dos corpos, com intencionalidade e funcionalidade, com relações com o meio no qual está inserido, como resultado também da relação entre organismo-pessoa; com percepções, intencionalidade e ações que são intrínsecas ao processo de executar um gesto.

Até aqui, dentro do que Ingold conceitua sobre *skill*, digo que a flexibilidade é uma *skill* decisiva para um indivíduo poder escolher seguir um caminho de contorcionista ou não. E percebi pelos alunos que quem não tem flexibilidade, não se aventura por este caminho. Segundo os meus interlocutores, quem é contorcionista necessita de uma facilidade para

adquirir a flexibilidade para que o processo de educação corporal para a contorção seja possível e realizável. Então faço uma ponte do conceito de *skill* para o conceito de habitus e hexis corporal que se adquire nesse processo.

No meu caso, entrei no circo sem possuir treinos de flexibilidade anteriores. Não sabia nada sobre e nunca tinha feito sequer uma abertura. A minha *skill* corporal adquirida da dança nunca havia sido voltada para flexibilidade, mas a minha facilidade em ganhar flexibilidade aconteceu por eu possuir frouxidão ligamentar (que é uma característica fisiológica que causa hipermobilidade das articulações) e isto é uma condição inata de meu corpo cujo outros corpos flexíveis também possuem.

O mesmo acontece no caso de Gabi¹⁵, que me conta sua história dentro do contorcionismo:

Eu desde pequena sempre fui muito 'elástica', estava sempre a fazer espacates e pontes a brincar. Estive em muitos esportes e em muitas artes durante minha vida, mas só me envolvi realmente com o contorcionismo na arte circense, onde a contorção realmente é algo mais admirado e solo. Ali eu aprendi a ir mais além e a amar o que fazia

Ou seja, durante sua trajetória de vida, adquiriu flexibilidade por outros esportes e modalidades de artes. Durante o seu crescimento, seu corpo foi moldado dentro da flexibilidade, o capital cultural atuou posteriormente como uma facilidade de aptidão física na contorção.

Quero dizer que com a facilidade de aptidão inata que, no meu caso, se eu treino com certa frequência durante um período e outra pessoa sem facilidade treinar da mesma forma que eu, na mesma quantidade, a minha “evolução”, ou seja, a *skill* que eu desenvolverei será mais avançada do que a pessoa sem facilidade.

Assim identifiquei vários tipos de facilidades com aptidões inatas, que nem sempre tem comprovações científicas e não busquei pesquisar confirmações pela visão das ciências médicas. Uma delas – segundo meus interlocutores – seria ser asiática, pois os asiáticos produzem em maior quantidade do que os não asiáticos um tipo de hormônio (que não foi mencionado do nome) que deixa as articulações mais flexíveis. Uma colega que era professora de ballet e tinha tido uma filha recentemente comentou que na gravidez o corpo produz mais desse hormônio e ela se sentiu muito flexível neste período.

Outra aptidão era a frouxidão ligamentar, que eu possuo, em que pode ser em maior ou menor grau. Esta condição não garante a pessoa nascer contorcionista, e sim uma maior facilidade para desenvolver a flexibilidade e aprender a contorção. A professora Ravana me conta que, como o contorcionismo exige uma flexibilidade extrema, ele requer um corpo

¹⁵ Aluna de artes circenses do Basileu França, treinava contorção e me ensinou muitas coisas. Na época ela tinha 17 anos, branca, fazia ensino médio.

específico. São contorcionistas pessoas com uma predisposição genética que lhes causam hipermobilidade articular, o fator genético associado a um treino que se inicia na infância é o que garante o alto rendimento exigido pela técnica.

A terceira aptidão que identifiquei foi a herança de um capital cultural, que seria a familiaridade adquirida e/ou domínio de uma linguagem de um grupo, que pelas lentes de Bourdieu, é trabalhado e desenvolvido desde a infância. São os casos das bailarinas e das ginastas que começaram a desenvolver a flexibilidade e educar o corpo desde crianças, e na fase adulta entraram no circo para treinar contorção. A aptidão seria a marca deixada no corpo em crescimento

Uma outra aptidão (que não é propriamente corporal) que notei através das falas de meus interlocutores era a disposição de tempo para treinar. Enquanto a turma de lira acontecia duas vezes por semana e o aluno poderia escolher ir de uma vez a três vezes por semana, a contorção exige mais tempo de dedicação.

Em uma das minhas aulas de contorção durante a pandemia (que começaria a treinar sem um acompanhamento direto da professora) recebi um cronograma de treinos diários e acompanhei alguns colegas da contorção na sua rotina de treinos. De segunda a sexta, seria necessário dispor de no mínimo duas horas por dia para dedicar apenas a contorção e acesso a um espaço¹⁶ adequado para treinar. Também não são duas horas em que se pode escolher arbitrariamente durante o dia, são horas que é necessário estar disposto, com o corpo bem, sem sono, sem fome, sem estar com o estômago cheio, sem muitas dores que atrapalhem o desenvolvimento do treino.

Fora a recomendação de complementar esses treinos com os trabalhos de força e outras atividades físicas durante a semana. Logo, essa aptidão se mostrou ser bastante sobre possuir tempo e acesso a espaço com materiais, o que explicita um indicador de classe social, que em maioria não são as classes mais pobres que possuem.

Como Bourdieu coloca que a relação entre corpo e mundo é regida pela reciprocidade, esta relação cria o *habitus* e a *hexis* corporal. Sendo assim, o corpo da contorcionista no mundo circense é o *locus* do *habitus* que é criado pelas facilidades de aptidões e pelo treino. A relação entre prática da contorção no mundo do circo e uma relação que o social (a infância, a genética, o tempo disposto para treinos etc.) se impõe no corpo, visto que existem aptidões que são altamente excludentes para muitos corpos se encaixarem em um.

¹⁶ Um espaço adequado para treino de contorção é um local arejado, com tatames ou tapetes de Yoga que não te leve a um contato direto com o chão.

É importante discutir também o que o termo “genética” significa para os meus interlocutores, que é diferente do que Ingold (2011) coloca. Para os circenses, a genética é algo fisiológico, que vem de sua família, inata, que não pode ser mudado ao longo da vida, o indivíduo sempre vai carregar a sua genética. Inclusive isso pode moldar as formas de seu corpo, de como ganhará ou não a força e a flexibilidade.

Mas Ingold (2011) coloca que os genes precisam ser desenvolvidos dentro de um sistema de desenvolvimento, portanto o gene diz muito pouco sobre como a pessoa vai ser, pois o gene é uma proteína dentro de uma célula, dentro de um ambiente. O código genético para aflorar depende desse meio no qual está inserido. Nesta visão, uma predisposição genética à flexibilidade não torna a pessoa flexível e muito menos é o suficiente para torná-la contorcionista.

De qualquer forma, essas aptidões, em maior ou menor escala, segundo meus interlocutores, estão reunidas nas melhores contorcionistas do mundo. Elas possuem frouxidão ligamentar, treinam desde crianças e geralmente são asiáticas. Durante a pesquisa me perguntava se a contorção era para todos, se qualquer um poderia ser contorcionista igual eles pregam que os aéreos eram para todos, bastava treinar e adquirir a *skill*... creio que não. Nenhum interlocutor respondeu que a contorção era universal, sempre havia fatores de dificuldades enormes.

Na minha própria dinâmica de treino, nos momentos em que eu ganhava peso, a gordura corporal atrapalhava a amplitude de quase todos os movimentos. Os corpos de contorcionistas são majoritariamente magros, e isso já é um fator excludente.

Quem não possui as facilidades de aptidões, em que o capital cultural adquirido através de anos e a noção de que a idade “endurece” as articulações permeadas no imaginário, colocam inúmeras dificuldades para pessoas já na fase adulta.

Já li através de posts no instagram de uma professora de contorção, chamada Georgia Bergamin¹⁷, que a contorção era para todos e apesar das dificuldades serem maiores de iniciar a incorporação da *skill* na fase adulta, era “super possível”. No caso, ela estaria vendendo suas aulas de contorção, e desmistificar as facilidades de aptidões poderia fazer com que ela alcance um público maior – tornar a contorção possível pode ampliar as pessoas que topam passar pela trajetória de adquirir um corpo *skilled* – mas ainda assim ela pontuava as mesmas dificuldades: o processo seria mais lento e até mais doloroso para quem não tem as aptidões e facilidades, exigiria mais tempo e dedicação.

¹⁷ Do Rio de Janeiro e com formação na Escola Nacional de Circo

Pergunto a Maria, que faz medicina e desenvolveu sua flexibilidade durante os treinos que compartilhou comigo, se é possível alguém se tornar contorcionista, sem facilidades, e começar a *skill* do início na fase adulta. Ela me conta que é possível se o indivíduo não tiver nenhuma doença orgânica ligada aos ossos e articulações, mas tem que ter uma disposição muito grande pois as dificuldades serão enormes devido à inúmeras questões que o corpo já na fase adulta oferece, uma delas é o encurtamento muscular que os adultos têm.

Mesmo que a resposta seja que sim, que a contorção pode ser para todos, vejo que as dificuldades que os corpos sem facilidade de aptidão enfrentam são fatores altamente excludentes, e que exigem uma devoção que é complicada de se cumprir. A facilidade de aptidão pode ser vista como um capital cultural, como a construção de um *habitus* que serve como mecanismo de especialização. No caso das contorcionistas, é mais especializado.

Por isso, retomo ao ponto dito anteriormente que há uma trajetória entre ter as facilidades de aptidões e ser contorcionista, são dois níveis diferentes de uma *skill*. O que está entre eles é o treino para adquirir essa *skill* e os capitais culturais necessários para adquirir estas *skills* nem sempre estão só no circo, elas vêm de outros lugares desde a infância e da disposição orgânica do corpo.

Ingold (2011) nos conta que o social não antecede o biológico e nem o biológico antecede o social, mas que elas emergem conjuntamente. Dessa forma, ele diz que de uma certa maneira, o pensamento ocidental estabelece que a linguagem e a fala é algo inato, enquanto a escrita e a leitura seriam adquiridas uma vez que a maioria dos povos do mundo são orais. Mas as culturas dominantes são as culturas escritas, portanto é necessário um sistema de desenvolvimento para ensinar a criança a escrever. Logo, do ponto de vista de Ingold, para a contorção acontecer é necessário um sistema de desenvolvimento de ensino, esse fenômeno não é inato. Porque para o sistema de desenvolvimento, não somente social, é necessário entender o desenvolvimento biológico e anatômico das pessoas.

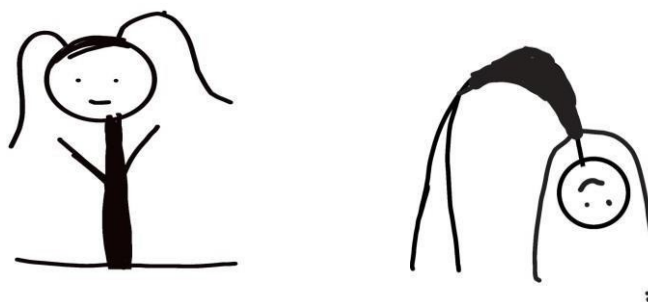
O desenvolvimento da contorcionista tem uma certa herança de DNA, e este tem uma mensagem, essa mensagem é aleatória, ela ganha uma ordenação no corpo, sem o ambiente estruturado, essa mensagem do DNA não se desenvolve. A mensagem da flexibilidade ganha uma ordenação nos treinos de contorção, aprende a fazer anatomicamente determinados movimentos do corpo, desde criança domina determinadas habilidades que precisam surgir em um momento.

Portanto, para ser contorcionista devem ser geradas dentro dos sistemas de desenvolvimento de onde emergiriam as contorcionistas. Isto depende de um capital cultural, pois as pessoas não partem do mesmo lugar e não têm os mesmos acessos.

A devoção que identifiquei no meu campo que atua de forma integrativa com outras áreas da vida, na contorção acontece em maior grau do que na lira. A continuidade dos treinos associada a alimentação considerada saudável, a hidratação do corpo, suplementação com colágeno e descanso englobam a parte de cuidar do corpo. Mas o emocional também é chamado para ser cuidado em prol dos treinos, como cuidar da saúde mental. Por vezes até um lado espiritual é convocado em práticas que meus interlocutores colocam como “se proteger de energias negativas”. Tudo isto envolve a finalidade: o corpo estar bem e apto a desenvolver a *skill*.

Esta *skill* promove novas formas de perceber o corpo, que leva a novas formas de perceber o mundo. Como a teoria fenomenológica de Merleau Ponty nos conta, a percepção começa no corpo a partir de uma intencionalidade, logo a contorção cria intencionalidades de movimento e de funções – como a torção do tronco, a abertura das pernas, a curvatura da coluna que não são intencionalidades cotidianas.

Figura 6: espacate na abertura de pernas e ponte na curvatura da coluna.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Objetificar o mundo da contorção e dar nome às novas sensações, dores, ângulos de visão que é estar no processo de aprender e a executar movimentos de contorção me levou a identificar a palavra “fisgar” para uma sensação muscular, a onomatopeia “crec” para um barulho durante o alongamento, nomes de movimento como “queixinho, escorpião, peixinho, ponte, ponte invertida”; “ta puxando?” como uma pergunta recorrente para verificar se o exercício de alongamento está funcionando. Isto são estruturas simbólicas que movem o mundo da contorção.

Isto leva a outros modos de lidar com o corpo a partir da percepção que temos no processo de aprendizado para se tornar contorcionista, ou seja, a corporeidade chamada por Tomas Csordas (2008) enquanto processo de construção do corpo, que vejo como a possibilidade de construir um corpo através da contorção nos leva a pensar sobre as maneiras de existir deste corpo que são infinitas, e o que irá definir isto dentro do circo são os *habitus* e capitais culturais adquiridos, a *skill* adquirida, a forma de dar nome e significado a fenômenos através da percepção.

Mas ainda, este conceito de corporeidade é mais complexo, em termos de constituição conceitual, a corporeidade busca superar as dicotomias sujeito-objeto/humano-corpo/mente-corpo, no caso de Merleau Ponty por meio do conceito de percepção e Bourdieu ao cunhar o conceito de *habitus*.

A corporeidade seria composta da relação corpo-mundo (estruturas elementares da agência), diferença sexual e corporalidade. Elas estabelecem as dimensões – comprimento, largura e profundidade – da corporeidade. A corporeidade é o envolvimento no mundo em que corpo e mente, ser e corpo, pessoa e corpo são uma coisa só.

Perceber o corpo enquanto sua cabeça encosta no bumbum cria uma sensação que é difícil explicar e nomear para os não contorcionistas. Ficar de cabeça para baixo e ver os seus pés diante dos seus olhos é assustador no começo. Aprender a respirar durante exercícios que a dor é extremamente aguda requer acostumar-se com a dor de forma que consiga desfocar dela, e a professora falar “respira” para que você lembre de respirar, que dá a sensação de um mundo novo. Formar uma bolinha com o corpo em que se dobra a coluna para trás e girar é bem diferente do que dar uma cambalhota comum. Mas todas estas sensações e novas percepções estão aqui nesta pesquisa na tentativa de objetificá-las e nomeá-las a partir do meu corpo enquanto aprendiz contorcionista e pesquisadora, e a partir de outros corpos de outras contorcionistas/aprendizes de contorção.

Figura 7: primeira posição é a bolinha, e a segunda é uma das variações do escorpião.

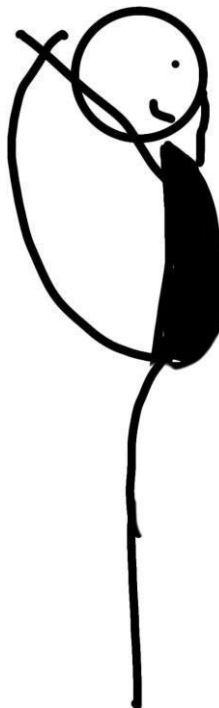


Fonte: Desenvolvido pela autora.

2.1. Os primeiros treinos

Perceber o corpo de novas forma é passar por um processo. A corporeidade da contorção se desenvolve desde a primeira aula, pois são novas tentativas de desdobramentos corporais que o aluno experimenta.

Meu primeiro movimento de contorção foi em 2016, ainda no projeto de extensão de circo da UFG, uma pose chamada “*needle*” que levava o pé à cabeça, pelas costas. Ficava em pé apoiada em apenas uma perna enquanto a outra era elevada até a cabeça, quanto mais o joelho estica maior a flexibilidade. Não havia a modalidade de contorção para aprender, mas algumas meninas (que já eram da faculdade de dança e possuíam conhecimento sobre) notaram meu desenvolvimento nos alongamentos e um possível potencial em mim.

Figura 8: a pose do *needle*.

Fonte: Desenvolvido pela autora.

Mas aprender *needle* em um contexto de contorção não era o mesmo que eu forçar uma abertura no momento de alongamento da aula. A primeira sensação foi de estranhamento de todo o meu corpo. Minhas amigas me davam apoio para eu ficar de pé em uma perna só e realizar o movimento, ainda não tinha conseguido equilíbrio. Mas mesmo elas dando comandos sobre o que era para eu fazer, eu não fazia ideia do que era para fazer. Perdi o norte de onde estava a minha perna atrás e em que direção eu deveria levá-la. Faltava força para manter a perna na intencionalidade que o movimento pedia.

Elas tiveram que me ajudar a manter a perna e fazer força para direcioná-la, pois o meu corpo sozinho não o fazia. Doía uma parte da minha lombar que nunca havia sentido antes, e vendo isto através das lentes de Csords, o meu corpo se percebeu de outra forma, eu ativei outros músculos, com outras intencionalidades corporais.

Então meu processo dentro da contorção não foi só o treino de desenvolver a flexibilidade – este fazia parte da minha rotina diária, pois existe flexibilidade sem contorção, mas não existe contorção sem flexibilidade. Durante o aprendizado de movimentos de contorção, o objetivo era explorar outras intencionalidades e amplitudes articulares que o corpo poderia fazer.

A corporeidade aqui é um movimento constante de explorar corporalidades, no sentido que esta última irá dividir as várias dimensões do corpo como os sentidos, como a mobilidade, como o volume, e temporalidade – e iniciar no mundo da contorção é desenvolver uma nova corporeidade.

Com isso, o que descobri nos meus primeiros passos como aprendiz de contorcionista é o encaixe e desencaixe de articulações (especialmente o quadril) e alinhamento corporal. Por mais que eu já tivesse a facilidade para adquirir flexibilidade, esses termos vagavam abstratamente pela minha cabeça.

Na contorção, desenvolver a *skill*, nos termos de Ingold, não era somente imitar, treinos a base de ver o movimento e repetição dele, havia sim uma professora explicando os movimentos, mas nem sempre ela executava, na maior parte do tempo ela dava comandos. “Leva o tronco a frente com o umbigo encostado no chão”, “coloque os braços rente aos ombros”, “encaixe o quadril e alinhe o joelho”, “RESPIRAAAAAA!!!”, eram frases bem comuns de serem ouvidas no treino. Pelos movimentos da contorção não poderem ser executados espontaneamente, grande parte das professoras não realizavam ele primeiro para os alunos repetirem. Quero dizer que para fazer uma ponte, um escorpião ou um espacate, não é simplesmente torcer a coluna ou abrir as pernas, é necessário um aquecimento, um trabalho e atenção específica com as articulações que irão participar do movimento, exercícios de alongamento prévios que deixarão o corpo preparado para a realização da pose de contorção.

Inclusive, eu me lesionei algumas vezes por ter feito espacate sem preparar o corpo previamente. Isso resultou em sessões de fisioterapia, consultas com o ortopedista, dor muscular e um tempo sem exercício para recuperação. Consequentemente eu perdi um pouco da amplitude do alongamento.

Nas aulas de Melina, ela sempre usava um aluno mais experiente ou com mais aptidão para realizar os movimentos para passar para os outros alunos, enquanto ela instruía verbalmente a turma com apontamentos do tipo “olhe o pé dela”, “prestem atenção nesta parte da coluna”, “cuidado para não fazerem isso” e indicando as partes do corpo para voltarmos atenção.

A *skill* se constrói também através da repetição, a repetição de cada movimento até incorporar a *skill*. Porém, a corporeidade se explora também em redescobrir e expandir as capacidades de movimento que o corpo pode fazer ou seja, novas formas de moldar, construir, sentir e perceber o corpo.

Percebendo meu novo corpo eu descobri também que nosso corpo não é simétrico. As contorcionistas colocam que existe o lado bom e o lado ruim (o lado bom seria a perna que tem mais amplitude, e o lado ruim seria a perna que tem menos amplitude de movimento).

Descobri que o corpo não define qual lado seria bom e ruim para sempre. Pelas minhas lesões que alternaram entre cada perna, os lados bons e ruins também se alternaram dependendo de qual período eu estava treinando. É muito comum alguém lhe perguntar qual seu lado bom, e ouvir histórias de como os lados se modificaram.

Kat me conta que percebeu seu corpo na contorção principalmente através do desconforto que “dói realmente, causa desconforto no seu corpo. Mas não é doloroso como todo mundo fala, pois antes de fazer uma pose há uma preparação do corpo, aquecimento, trabalhar as partes específicas que serão alongadas”, e ainda enfatiza muito sobre a preparação prévia para realização de qualquer pose de contorção.

A dor na contorção é uma das dores mais famosas no universo circense. Ainda concordando com Marcel Mauss de que nenhum corpo é natural, o corpo da contorcionista é visto pelo público como uma anomalia. Essa, por vezes, realmente é a intenção. O corpo extraordinário que dobra e desdobra no qual vejo muita gente fechando os olhos e fazendo careta ao assistir um número de contorção (inclusive dos próprios circenses que praticam outras modalidades), a dor de parecer quebrar as articulações no meio e a dor da trajetória que a contorcionista abraça.

A parte dos alongamentos nos treinos de acrobacias de solo ou aéreas é a parte que mais reclamam – ouvia mais reclamações durante as puxadas de pernas e colunas do que na preparação física – porém, as meninas com mais flexibilidade pareciam ter mais resistência à dor também. Avançar na amplitude do alongamento doía, mas (a maioria) permanece sem reclamar, quando muito, disfarça uma expressão facial que representa dor, enquanto as pessoas que não tinham adquirido uma flexibilidade maior, gritavam, reclamavam, faziam caras e bocas durante todo o tempo que permaneciam na posição. Ter que passar por todo esse processo, perceber o corpo de forma dolorida para quem não tem facilidade e aptidões até colocar-se numa posição de amplitude maior, representa grandes obstáculos que são – como já disse anteriormente – excludentes.

Perceber o corpo pela dor dos exercícios de alongamento, para mim, era mais suportável do que a dor de impacto nas acrobacias de solo, ou a dor para adquirir força muscular. Era quase a minha zona de conforto – nem um pouco confortável.

De início a respiração trava – eu saía dos exercícios de alongamento com a face roxa, pois involuntariamente prendia a respiração. A dor concentrava toda a atenção e percepção corporal, do corpo como um todo e do entorno, mas o corpo também vai percebendo a dor com mais profundidade, os sentidos da dor. A cada vez que ela se repete é como se sua percepção fosse capaz de isolá-la na área que está doendo e realizar outras atividades como respirar, conversar ou mexer no celular enquanto está na pose de alongamento.

Existem os alinhamentos do corpo que são necessários para não causar lesões: joelho, ombro, tornozelo, quadril, são as articulações que menos “te obedecem”. É necessário fixar um determinado alinhamento, ou seja, posição da articulação, e é comum – para aliviar a dor – deixar o joelho menos alinhado ou desencaixar o quadril. Isso é algo corrigido pelas professoras todas as aulas, e ao longo do tempo os alunos criam a percepção de si mesmo, do seu próprio alinhamento corporal.

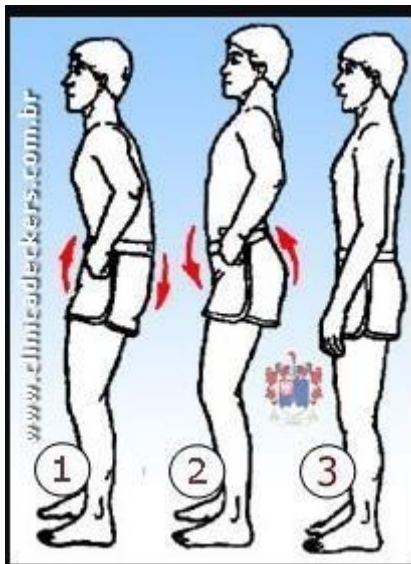
O desenvolvimento dessa corporalidade é criar resistência à dor, encarar e normalizar a dor como parte do processo. Quando interrogo minhas interlocutoras sobre quem pode ser contorcionista a dor é colocada sempre como um dos obstáculos, a contorcionista ressignifica a corporalidade da dor.

Outra percepção importante que capto no desenvolvimento do corpo da contorção é a força. Nas conversas paralelas entre os circenses há um senso comum, principalmente de quem não pratica a contorção, de que flexibilidade e força são opostas – ou, se tem muito um, não se pode ter muito do outro. Logo, na contorção, se teria flexibilidade em maior proporção do que se teria força, mas em minha experiência, percebi o contrário, a contorção exige muita força muscular.

A força na contorção não deixará seu corpo musculoso e definido, o propósito do trabalho não é esse. À força da contorcionista, meus interlocutores chamaram de “interna” ou “ficar firme na posição”, pois é uma força que se expressa ao sustentar uma perna no alto, ao se manter em uma pose sem o corpo se deslocar ou entortar, ao manter o alinhamento. É uma força que surge através das novas percepções do corpo, e isto fará com que seja possível o controle de áreas do corpo que no cotidiano não estamos acostumados a sentir, perceber ou controlar.

O encaixe e o desencaixe de quadril era algo quase que incontrolável para mim. Entender o que é um quadril encaixado, um movimento com o quadril encaixado e manter ele encaixado foi um processo trabalhoso. Eu não conseguia perceber o quadril e ele foi o motivo das professoras me chamarem atenção inúmeras vezes.

Figura 9: encaixe e desencaixe de quadril.



Fonte: www.clinicadeckers.com.br

Mas ao longo da repetição de exercícios, de ver demonstrações de quadris, de as professoras me guiarem em um processo de percepção corporal dentro da contorção, a minha corporeidade foi construída. A sensação era ter um corpo novo, com novas perspectivas de movimento e experiências sensoriais.

2.2. Um dia de treino

Treinar contorção requer uma constância e preparo físico que integra outras partes da vida, ou seja, construir uma rotina voltada para isto é considerado essencial para que o corpo se adapte aos novos processos de percepções corporais, não sofra com dores, tenha um rendimento e eficiência maior no treino.

Melina, que veio da área da dança, me conta que o treino é dividido de acordo com a necessidade, intenção e áreas do corpo, “faz perna e coluna ou uma coisa ou outra”.

Gabi, que treinou ginástica rítmica durante toda sua vida e foi o que trouxe seu capital cultural para a contorção, divide o seu treino por partes corporais, desde as mais utilizadas como coluna e abertura, até aos punhos, pescoço, entre todos os outros. Ela me conta que todo o nosso corpo tem que ser trabalhado tanto para o sucesso de uma boa contorção, quanto para a nossa segurança. Ela acrescenta que para além de se alongar ao extremo, precisamos de muita força

no contorcionismo para conseguir forçar mais o alongamento e para ficar firmes, como no escorpião por exemplo.

Pipoca, que também veio da área da dança, detalha seu treino para começar com um aquecimento (corridinha parada, dançando, aeróbico) movimentando o corpo para aquecer. Fazer alongamento ativo, fortalecimento e flexibilidade ativa – que é aquele em que o corpo se força a se manter em uma posição de alongamento – depois fazer o alongamento passivo – que é aquele alongamento em que você recebe uma força externa, por exemplo, uma pessoa te ajudando ou colocar pesos em cima das pernas.

O treino é bem dinâmico, e sempre é feito o revezamento da parte do corpo trabalhada. Quando ela (Pipoca) treina a coluna, treina anterior e posterior de coxa pois consegue intercalar, quando treina só perna, treina a abertura frontal (*middle split*) e lateral. Dentro deste processo ela vai se movimentando e fazendo coisas para movimentar o corpo, como alongar o ombro e etc.

Mas também há uma diferença em pensar em montar um treino para passar para os alunos e fazer um treino do seu próprio corpo. Isabela Leles, que também é professora me diz que:

Na minha rotina de treino de contorção eu divido dependendo da quantidade de horas que tenho para treinar, mas geralmente treino um dia coluna e outro dia flexibilidade de pernas (aberturas etc). Quando treino coluna tento fazer o aquecimento passando por todas as partes complexas da coluna (pescoço, torácica, lombar e o sacro), utilizo exercícios ativos principalmente para aquecer o corpo e depois me permito forçar mais a flexibilidade passiva da coluna, pra depois tentar os truques em si, por último compenso a coluna com diversos abdominais, para preservar a saúde da coluna no dia seguinte. Nos dias que treino perna faço da mesma forma, começo com batidas de pernas (exercícios dinâmicos de explosão e potência), faço exercícios básicas e simples de mobilidade articular e depois forço a flexibilidade usando exercícios passivos com a gravidade ao meu favor; geralmente eu escolho uma abertura para trabalhar no treino, ou frontal ou lateral, porque sinto que sobrecarrega meu corpo treinar as duas no mesmo dia.

E para dar aula ela coloca que:

Quando se trata de compartilhar o conhecimento, dando uma aula, oficina ou workshop, também depende do tempo que tenho para trabalhar. Nessas ocasiões passo pelo corpo todo, trabalho membros superiores (coluna) e inferiores (pernas). Começo com um aquecimento geral do corpo com exercícios bem comuns e básicos (como polichinelo, corrida estacionária, ou até mesmo dançando de forma mais ativa). Geralmente uso mais exercícios ativos no início, que trabalham força e explosão, pra também otimizar meu tempo e conseguir deixar um tempo maior no final para forçar a flexibilidade passiva. Também peço para a turma trabalhar em duplas para se ajudarem.

Até esse momento, o principal que percebi é a necessidade de treinar sempre no mesmo horário – a constância vem de treinar todos os dias, ou alternar os dias – também treinar todas

as partes do corpo pelo menos uma vez por semana – é péssimo para o rendimento e eficiência no progresso da contorcionista passar mais de uma semana sem alongar uma parte do corpo, a sensação é de retrain a musculatura depois que volta ao treinar essa determinada parte. Alternar as partes do corpo entre os dias (treinar a mesma parte do corpo todo dia pode causar lesão muscular). Respeitar os limites do corpo e, portanto, não o forçar ao extremo. No mínimo trinta minutos por dia para se alongar, mas combinar com exercícios de fortalecimento muscular e mobilidade.

As aulas de flexibilidade da Melina, na Cia Catavento, não eram diferentes do que minhas interlocutoras descreveram, começava com o aquecimento, e depois especificava para as partes do corpo. Participei das aulas presenciais e das aulas online de flexibilidade que ocorreram devido a pandemia.

Para além das aulas, que ocorriam de uma a duas vezes por semana, eu tinha um cronograma de treino que Melina fez para mim.

Figura 10: cronograma de treino.

seg	ter	quar	quin	sex
abertura de 1ª + coluna	abertura de 2ª + pés + força	coluna	abertura de 2ª + pés + força	abertura de 1ª + coluna

Fonte: Desenvolvido pela autora.

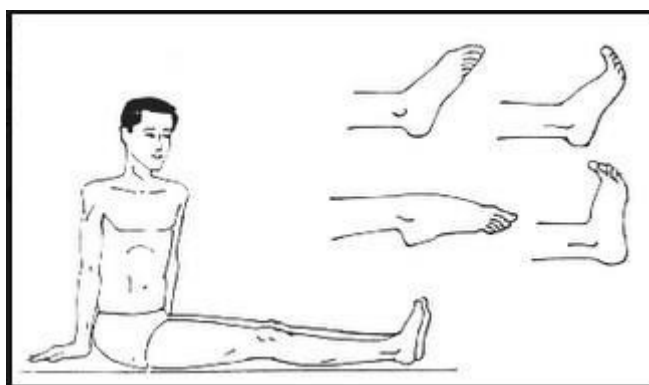
A cada dia da semana eu precisava treinar estas partes específicas, e meu treino durava cerca de uma hora e meia. Para este cronograma eu não tinha um acompanhamento, treinava em casa ou na academia, de manhã bem cedo, no mesmo horário, também tinha aulas de flexibilidade e força à noite durante a pandemia.

Antes da pandemia eu associava os dias que eu ia para a aula de Lira com o treino de flexibilidade, após as aulas de Lira eu treinava flexibilidade e às sextas fazia a aula presencial com a Melina na parte da noite.

O aquecimento muitas vezes era correr por cinco minutos em círculos, exercícios aeróbicos, como polichinelos. O corpo aquecia, a sensação era de queimar por dentro, e a partir disso ir soltando a musculatura aos poucos.

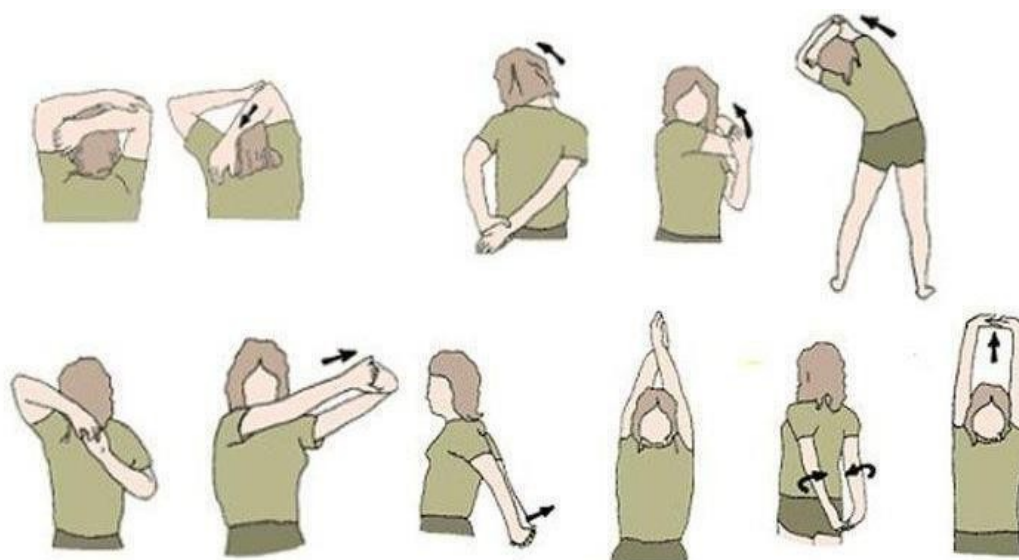
Eu gostava de começar pelos pés. Rotacionando os calcanhares, fazendo os movimentos de ponta e flex do pé, alongando os quadris, balançando a bacia de um lado para o outro. Depois alongava os ombros puxando os cotovelos para a direita e esquerda rente ao tórax, depois dobrava os cotovelos atrás da cabeça e puxava o cotovelo para o lado contrário. Essa era a minha preparação depois do aquecimento, que consiste nesse sentir de algumas articulações, um preparo prévio.

Figura 10: movimento de ponta e *flex* do pé.



Fonte: Google Images.

Figura 11: Alongamento de ombros.



Fonte: <https://www.brasilmergulho.com/desenvolvimento-da-flexibilidade-da-articulacao-dos-ombros>

Figura 12: As posições dos pés que davam os nomes aos alongamentos de

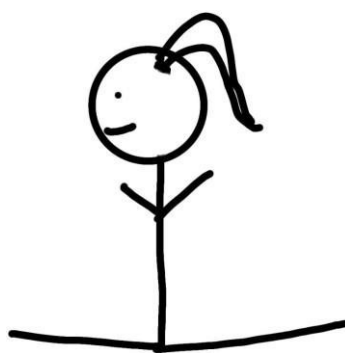


perna.

Fonte: Foto compartilhada pelo perfil de Sara Brandão na plataforma Pinterest.

A abertura de quarta (ela se chama assim pois no ballet existe a quarta posição) é conhecida como espacate, no qual consiste abrir as pernas de forma que a intenção é colocar uma perna na frente do tronco e outra atrás e fazer uma descida até o chão para que a abertura realize no mínimo um ângulo de 180°.

Figura 13: Espacate (abertura de quarta)

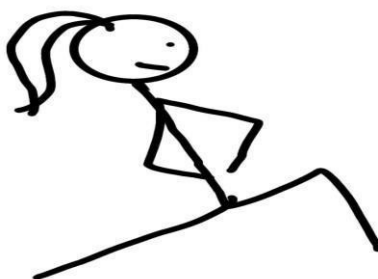


Fonte: Desenvolvido pela autora.

Começar a preparar os músculos para esta abertura consiste em exercícios de alongar e preparar a virilha. Posicionar o joelho dobrado com o pé no chão fazendo 90° e esticar o joelho

de trás para trás, e então forçar a virilha para baixo. Primeiro com a perna direita para frente e depois com a perna esquerda para frente. Após isso, pegamos com a mão direita o joelho esquerdo de trás, e vice e versa.

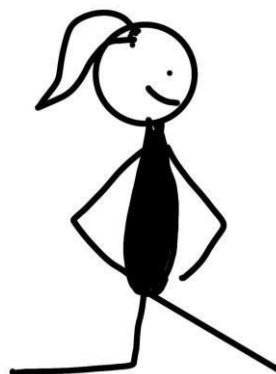
Figura 14: exercício preparatório para abertura.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Outro alongamento é colocar o joelho de trás em 90°, no chão, e alongar a perna da frente esticando à frente.

Figura 15: exercício preparatório para a abertura



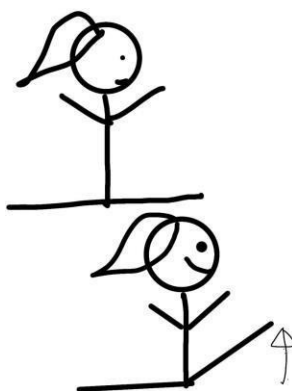
Fonte: Desenvolvido pela autora.

Depois dessa prévia, já pode descer com abertura total no chão. É necessário prestar atenção (no sentido de que é necessário observar o que o corpo está sentindo, a forma como ele está se movendo e como se colocam as pernas na abertura) especialmente no alinhamento do quadril, no alinhamento do joelho, se não tem nenhuma articulação torta ou com outra intenção

de movimento. Ficar na posição por trinta segundos e depois voltar devagar relaxando a perna, preparando a outra perna para repetir o mesmo processo.

Para as meninas que já “zeraram a abertura”, isso quer dizer que já possuem o alongamento de 180° completo, é necessário dar início a “negativação” da abertura, que é ampliar o movimento de forma que faça um ângulo maior que 180°. Então, debaixo do pé que está à frente, são colocados bloquinhos pequenos (no máximo 5cm de altura) para levantar a perna e alongar mais. A cada nível de negativação são colocados mais bloquinhos – eu cheguei apenas no segundo bloquinho.

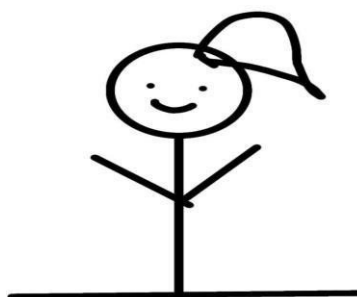
Figura 16: Negativar a abertura.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

A abertura de segunda é a abertura lateral, em que as pernas se abrem descendo até o chão direcionado para os lados, em relação ao tronco se realiza um ângulo de 90°.

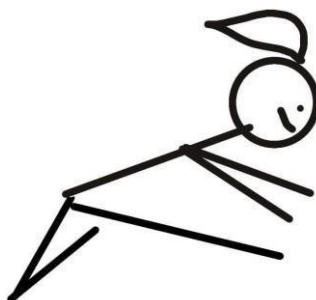
Figura 17: abertura lateral.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Um dos exercícios é dobrar um joelho com o pé em direção a virilha e abrir a outra perna na lateral e esticá-la. Dobrar o tronco para frente de forma que o umbigo vá para o pé e depois na lateral rente a perna esticada. Fazer isso com ambas as pernas.

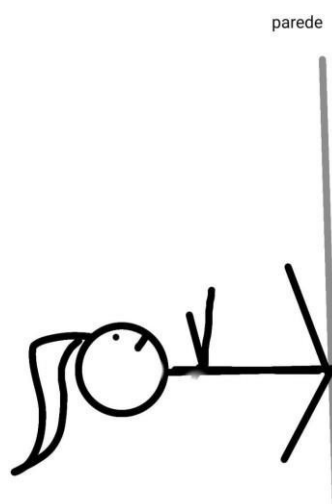
Figura 18: exercício para abertura de segunda, lateral.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Outro tipo de alongamento é deitar-se com a barriga para cima, levantar ambas as pernas até fazerem 90° e abri-las em direção ao chão pela lateral. Fazer o movimento com uma perna, depois a outra, depois ambas, de forma que a cada vez que a perna desça chegue cada vez mais próximo do chão. Na última descida, deixar a perna em direção ao chão de maneira que force ela para encostar no chão.

Figura 20: exercício para abertura de segunda, lateral.



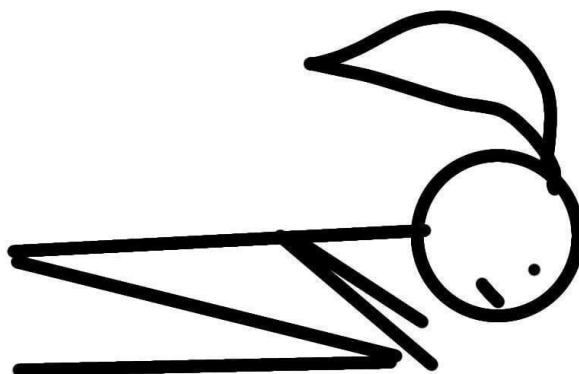
Fonte: Desenvolvido pela autora.

Outro movimento é sentar no chão, abrir as pernas pelas laterais as empurrando para trás e forçando o tronco para frente na intencionalidade do umbigo encostar no chão. O resultado esperado é deitar o tronco totalmente com as pernas totalmente estendidas na lateral.

Treinar a coluna era a parte mais dolorida para mim, e essa era a parte do treino que possuía mais variações de exercícios. Não é apenas treinar uma parte das costas, mas envolve alongar os ombros, os punhos, a nuca (parte de trás do pescoço) e a lombar. A coluna é uma parte extremamente delicada na contorção e por isso o processo é mais cuidadoso.

A cada exercício de alongamento de coluna existe o “compensar a coluna”, que é fazer o movimento contrário com as costas. Se ela estava dobrando para trás, compensar a coluna pode ser um abdominal, ou a posição de Maomé – que é dobrar o tronco em cima dos joelhos dobrados – ou fazer uma bolinha com o corpo (também conhecido como posição fetal), e balançar de forma que massageie a coluna.

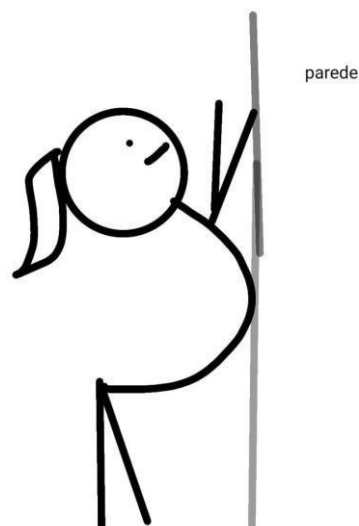
Figura 21: posição de Maomé.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

Para os exercícios de coluna, os mais frequentes como ponte e inversão, descritos no capítulo 1, poderiam ser amparados pela parede. Eu ficava de frente para uma parede lisa, estendia os braços para cima, os encostava na parede e descia apenas a coluna, a dobrando, com a cabeça indo para trás na direção do bumbum.

Figura 22: exercício para coluna na parede¹⁸.

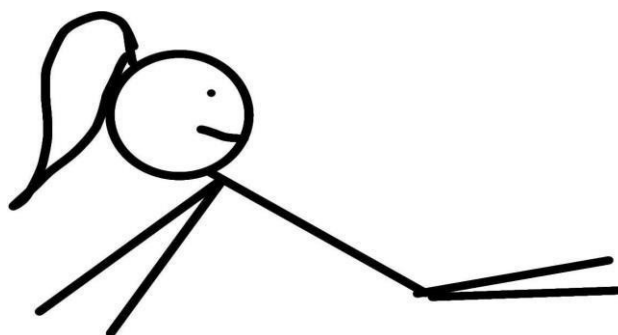


Fonte: Desenvolvido pela autora.

Muitas vezes, em uma ponte o que me doía eram os ombros e não a coluna. Na verdade, eu percebi o meu corpo mais alongado com a coluna, e um ombro que necessitava muito ser trabalhado. Assim, eu fazia atividades em que encostava o braço todo na parede e ia virando meu corpo na direção contrária.

Também me sentava no chão e colocava os braços para trás. Ia movimentar meu corpo sentado para frente enquanto os braços não saíam do lugar. Então ao longo do tempo fui ganhando uma flexibilidade de ombro, de torácica e de lombar maior. A coluna é a junção dos três que precisam ser trabalhados.

Figura 23: exercício para os ombros.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

¹⁸ Em que os braços ficam contra a parede, para cima, o tórax encosta na parede e a coluna ia curvando no sentido de empinar o bumbum.

O escorpião para mim sempre foi o movimento mais curioso e interessante. Ele é realizado depois de ter trabalhado previamente a coluna e consiste em colocar o queixo no chão e jogar as pernas (dobrando a coluna) para frente da cabeça. Um dos movimentos que marcam o iniciante para o intermediário e para o avançado.

Figura 24: Escorpião ou Queixinho.

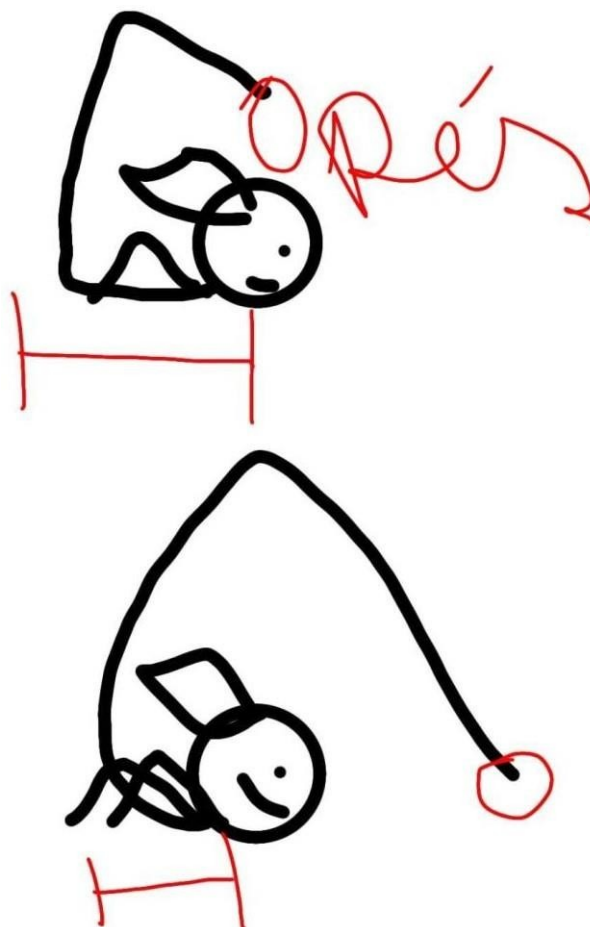


Fonte: Desenvolvido pela autora.

A sensação de estar pela primeira vez no escorpião foi a falta de ar. O tórax e o queixo ficam muito colados no chão, suportando o peso do corpo, e é necessário perceber a força que cada parte do corpo faz para sustentar. Ao longo do tempo que fui treinando escorpião fui aprendendo a respirar, a encaixar meu corpo no chão e perceber os movimentos das articulações necessários para melhorar a pose.

Melina falava que eu precisava “crescer no escorpião” e “ganhar espaço na coluna” para depois dobrá-la, o que me ajudaria a ganhar mais flexibilidade e atingir o resultado que eu queria. Eu não entendia muito bem o que era para fazer, eu não conseguia imaginar e perceber que movimentos meu corpo deveria fazer para que ele crescesse e ganhasse espaço, então ela desenhou para mim. Normalmente ela usa desenhos para explicar os movimentos durante as aulas, e eu pedi para que ela fizesse para que eu pudesse usar na dissertação.

Figura 25: “crescer o escorpião”.



Fonte: Desenvolvido pela autora.

O crescer se referia ao fato de que, antes de dobrar a coluna e levar as pernas à frente da cabeça, eu deveria estender a coluna com a intenção de elevar a perna o mais alto que eu conseguisse, apenas após isso eu dobraria a coluna e levaria os pés a frente da cabeça. O resultado era ampliar a dobra da coluna e ampliar o alcance da perna. Perceber a minha coluna estendida ao máximo para depois dobrar produz sensações que a contorcionista necessita conhecer e saber identificar e verbalizar para poder ter uma eficácia maior no treino.

Nos treinos de contorção ainda há um elemento do circo, que é uma modalidade, chamada “Parada de Mão”. É ficar de cabeça para baixo apoiado apenas pelas mãos e braços estendidos no chão. Fazer escorpião na parada de mão é bem diferente do que fazer no chão, e na contorção utiliza-se muito este elemento para juntar com a técnica do contorcionismo.

Esse é outro processo complexo de percepção corporal, principalmente de cabeça para baixo. Aqui os sentidos e noções são alterados, o direito e esquerdo ficam confusos nas primeiras vezes, para frente e para trás são direções complicadas de se obedecer.

Primeiro começa a fazer parada de mão na parede, é colocar as mãos no chão e jogar seu corpo contra a parede de cabeça para baixo. A parede faz a função de apoio e segurança para que os primeiros processos de percepção aconteçam para o indivíduo “se localizar” e conhecer as novas referências de seu corpo nesta posição nova (direito, esquerdo, para frente, para trás, equilíbrio). Depois, treinamos sem a parede, mas com a participação de um colega para segurar nossos pés e dar comandos de como nosso corpo faz a manutenção do equilíbrio nessa pose: “encaixa o bumbum”, “faz ponta de pé”, “quadril está muito para trás”, “volta o peito”, é o que ouvimos enquanto estamos de cabeça para baixo tentando achar o ponto certo de equilíbrio do corpo entre nossas duas mãos.

Estes treinos integram como um viés modificador e transformador na vida dos alunos. Como já abordei no capítulo da Lira, a integração do circo com a vida pessoal é um dos motivos para muitos permanecerem no circo. Entre os discursos está a aceitação do próprio corpo, associação da saúde mental e física, combate às inseguranças e medos através da autoconfiança. Abrir portas, oportunidades, expandir um universo também são outros termos que aparecem quando pergunto o que o circo proporcionou aos meus interlocutores.

Ver isto através de Merleau Ponty (2003), que coloca que nenhum corpo é capaz de esgotar os limites para sentir o mundo, embora para sentir o mundo a gente precise desse corpo. O corpo promove um sentimento e percepção de mundo, pois a realidade surge da relação entre subjetividade e o objetivo. A subjetividade incorporada no processo de aprendizado de circo com o objetivo de perceber o corpo de outras formas reflete na forma que o indivíduo percebe sua vida. Nos termos de Wacquant (2000), a devoção monástica está presente dessa forma.

Como Csordas (2008) coloca, corpo e mente são indissociáveis. Superar essa dicotomia no circo é ver que o corpo como único e integrado afeta as percepções e o sentido que a pessoa também tem de si mesma.

Repetição, repetição e repetição é o que faz o corpo se tornar *skilled*, educar o corpo é também educar os sentidos e a percepção que temos de nossas corporalidades. O contorcionismo se desenvolve assim.

Portanto, entender a contorção é um processo extremamente complexo que envolve as formas de respirar em posições que te tiram o ar na primeira vez, de entender e pensar seu corpo a partir de alinhamentos quando se sente tanta dor que é difícil desviá-la. A percepção atua aqui como uma das principais formas de se construir enquanto contorcionista.

2.3. Contando as histórias em espetáculo no corpo envergado

Em 2017, no Circo Laheto, fiz uma oficina de contorção com a artista Vanessa Calado, que na época era aluna da Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro.

Aconteceu por três dias, de manhã e à tarde, financiado por um edital de lei de incentivo à cultura em que alunos e professores da Escola Nacional de Circo (ENC) foram a Goiânia oferecer trocas, vivências e oficinas com os alunos adultos do circo Laheto. Com a finalização em um evento chamado “Domingo do Circo” que era aberto ao público (iam os alunos do projeto social, os pais, familiares, pessoas de outros circos de Goiânia e que gostam de acompanhar o trabalho de Laheto) e que o pessoal da ENC iria fazer um espetáculo.

Nessa oficina, Vanessa nos ensinou muito sobre contorção. Sobre a força interna, sobre os alinhamentos, sobre os melhores exercícios para se alcançar as poses e para se ganhar flexibilidade, trabalhou todas as articulações (desde as pontas dos dedos do pé até o pescoço) durante esses dias.

Ainda falamos sobre como preparar o corpo para uma performance, como contar histórias. Vanessa dá sua opinião sobre e fala que vê a contorção como mais sinuosa, com um aspecto mais delicado, então os números a serem construídos possuem músicas em tons leves, sutis e amenas.

Também como os movimentos, que são difíceis de fazer, mas se enfatiza que em um espetáculo o corpo público a ser apresentado na contorção não deve ser pesado. A impressão que o público deve ter é sobre a leveza do movimento, fazer como se fosse fácil.

Contar as histórias através do corpo é um resultado final, é o propósito do processo de adquirir uma *skill* corporal, de perceber outros formatos no corpo.

Quando entrevisto Shayana Kelly¹⁹, ela me conta que a relação que temos com o corpo no circo, está ligado com a plateia e conseqüentemente leva a uma concepção que a gente tem daquilo que o corpo é capaz de realizar e é importante considerar como isso está no imaginário social. Esse lugar do que é impressionante, que a contorcionista faz pois é um lugar que não é alcançado pela maioria, e como pode ser maravilhoso ser alcançado, pois desperta sensações de medo, agonia, ecstasy. Ou seja, uma apresentação de contorção está ligada a isso, relacionada à um lugar inacessível de um corpo que a contorcionista é capaz de acessar.

De fato, ela continua a me explicar, que se todo mundo pudesse colocar o pé na cabeça, não seria impressionante. Assim, o corpo da contorcionista passa pela relação de expectativa e

¹⁹ Graduanda em dança na UFG, jovem, mulher, corpo magro e negra.

encantamento que os atravessamentos dessas questões vão fazendo ao longo do espetáculo. Shayana aborda de forma mais profunda essa questão ao pensar na relação de expectativa e encantamento que a gente pensa no espetáculo cênico, do que a gente escolhe para estar em cena, o que naquele contexto tem uma expectativa que vai haver um encantamento, despertar o encantamento não no sentido de que vai despertar sensações positivas.

É neste ponto específico que o corpo da contorcionista pode contar histórias que não sejam apenas movimentos e truques sequenciados. Tem a ver mais com o que vai impressionar, o que vai ser diferente e saltar aos olhos, o que vai estar no lugar de maravilhamento e chamar a atenção do público dessa forma pode colocar a narrativa apresentada em destaque. Logo, muitos temas podem compor esse lugar na narração.

Minha interlocutora completa que não há um caminho linear na hora de escolher dramaturgicamente o que vai estar em cena no espetáculo, pode haver alguns truques que vão assumir o ápice do espetáculo porque é uma estratégia para criar esse lugar de expectativa e encantamento com mais propriedade, não existe uma metodologia linear de produzir um espetáculo.

Tanto é que o meu primeiro espetáculo de contorção foi um desafio para mim, mesmo já tendo experiência de produção e apresentação de outros espetáculos circenses. Foi um solo de contorção na Quadrilha Acrobática do Basileu França que apresentei em 2017. Cada turma apresentava um número, em que pais, amigos e outras pessoas iam para prestigiar os alunos do Basileu. Todos os números e todas as turmas (desde a turma de crianças até a mais avançada) tinha temática junina. Basicamente, tocava-se uma música de quadrilha e eles montaram uma coreografia explorando modalidades e truques circenses, mas a minha turma, o nível II vespertino das terças e quintas, ficou responsável pela construção de um espetáculo.

Durante as aulas discutimos várias coisas sobre o que poderia ser o tema do espetáculo. Poderia ser um tema divertido infantil, ou se inspirar em algum filme clássico como “O quebra nozes” (que geralmente é representado no ballet), ou fazer um espetáculo livre e sem tema. Mas neste ano escolhemos um tema político.

Foi um ano em que a arte era cada vez mais sucateada através de cortes de orçamento, verba, desmonte na educação e descaso do governo, o clima no circo era de resistência e de revolta. As discussões políticas sempre apareciam no meio da conversa. Tínhamos um Brasil em que as pessoas pediam a volta da ditadura em manifestações, um conservadorismo assustador se alastrava como um câncer.

O que a turma pensou em suas discussões, junto com os professores, foi em fazer um espetáculo de quadrilha com tema junino tradicional – era bom e daria certo; mas que ao mesmo tempo foi colocado veementemente um papel social da arte. Este, meus interlocutores apontam como uma das responsabilidades que a arte tem para a sociedade, uma destas responsabilidades seria instigar o pensamento crítico, como o professor coloca “fazer o público pensar”. Então a ideia seria criticar o governo brasileiro vigente, mostrar aos públicos os argumentos do porquê este governo seria um desgoverno e totalmente antidemocrático.

A diferença entre número e espetáculo, pelos dados colhidos no meu campo, é que número são sequências de movimentos do circo, já o espetáculo tem início, meio e fim, conta uma história, cria-se personagens, passa uma mensagem. Então, a quadrilha acrobática foi separada em números pelas demais turmas, e a minha turma produziu – através do espetáculo – uma discussão sobre o momento político no Brasil de crescimento do fascismo, avanço da extrema direita no poder, e o declínio da democracia.

Estes espetáculos foram divididos em números que tratassem de uma sub-temática. Cada aluno, ou grupo de alunos, com suas modalidades circenses escolhiam uma sub-temática ligada ao tema maior. À medida que os números eram apresentados, havia uma sequência pensada para contar a temática.

O número de abertura era composto por todos os alunos, era apenas um “desfile”. Nos vestimos com roupas temáticas que representavam o Brasil – como a camiseta da seleção, roupas verde e amarelo, tínhamos vuvuzelas, apitos, cartazes escritos absurdos como “volta a ditadura” – estávamos representando o patriotismo da extrema direita brasileira, que flerta com o fascismo, e que faz manifestações a favor da censura e da ditadura. Representamos essa manifestação circulando o picadeiro do circo, enquanto os malabaristas, vestidos de palhaços caçoavam da gente.

Para o número de trapézio, foi escolhido um número que simulava as torturas e mortes realizadas na ditadura militar, ao som da música “Cálice” de Caetano Veloso. O trapezista entrava sem camisa, com calça jeans rasgada, descalço, pendurado em um bastão que representava um pau de arara. Logo, era jogado no chão como se fosse um saco de lixo, mostrava os ferimentos, e subia no trapézio, fazia uma sequência coreográfica em que os movimentos faziam alusão as práticas de tortura que existiam. E no final do número, o trapezista “morria” e era colocado em um saco plástico, como muitos morreram nas mãos dos militares

Para as meninas que apresentaram a lira circense, protestaram contra o feminicídio e o machismo. O figurino era um short preto de malha, colado, com meia arrastão. Estavam

descalças. Sem blusa, apenas uma fita preta que colocaram nos mamilos. Elas tinham palavras como “vagabunda” e “puta” pintadas de vermelho pelo corpo, que são palavras usadas para justificar crimes de estupro. A música utilizada protestava em diversas situações em que a mulher era desrespeitada e terminava com a frase “respeita as mina [sic], porra”. Os movimentos eram figuras e poses feitas na lira, as três meninas apresentando faziam tudo ao mesmo tempo e era executado como se fosse fácil (que era a intenção dos treinos).

Para as meninas da acrobacia de solo, representaram o consumismo. Os malabaristas construíram um número sobre a educação censurada com um sistema falho no Brasil. Havia um professor, na frente de três alunos sentados em carteiras. O professor ensinava malabarismo de forma mecânica e doutrinária, e os alunos repetiam como se fossem robôs. O aluno que tentava fazer algo diferente era reprimido.

No número final, para fechar o espetáculo, criamos uma sequência que atravessava todas as modalidades coreografadas. Os malabaristas faziam malabares, as liristas subiram na lira, os tecidistas estavam no tecido, os artistas de acrobacia de solo estavam no solo. Todos faziam ao mesmo tempo e em cada parte do picadeiro. Assim que acabava a música, dávamos as mãos, curvamos e agradecemos ao público. Recebemos aplausos.

O meu número solo de contorção era sobre o sistema financeiro que manipula as pessoas, e foi um desafio pensar em como posso falar sobre isso através do meu corpo.

Comecei a pensar pelo fato de que o espetáculo não é feito somente pelo artista, é necessário pensar em composições cênicas, figurino e a música para auxiliarem no desafio que é construir o número falando de algo, assim podem-se construir diálogos através das referências com informações externas.

Foi isso que eu fiz. Na época o seriado *La Casa de Papel*, produção do Netflix, fazia muito sucesso, amplamente difundida entre os brasileiros assinantes da plataforma de *streaming*. A sinopse é de um grupo que invade a Casa da Moeda da Espanha, para produzir dinheiro, com a intenção de burlar o sistema financeiro que é programado para falhar e culpabilizar os indivíduos pelo fracasso. Se trata de um grupo conhecido pela resistência e combate ao governo aliado ao sistema financeiro. O grupo veste um macacão vermelho com uma máscara do pintor surrealista Salvador Dali, e meu figurino para este número foi um macacão vermelho. A música de abertura da série foi a trilha sonora da minha apresentação.

A entrada da apresentação era um colega de terno e perna de pau (propositalmente para representar o sistema financeiro e ficar mais alto que eu) que estava segurando uma cruz em madeira no alto, dela saíam cordas que nas pontas estavam amarradas nos meus braços, mãos e

pés. Eu representava a marionete aprisionada e ele o sistema financeiro. Então toca a música de *La Casa de Papel*. Os meus movimentos de contorção eram construídos em uma sequência que eu me solto corda por corda, e vou me libertando da prisão na qual me encontrava.

Era o meu corpo performático associado a elementos cenográficos e audiovisuais que permitiram eu trazer uma discussão sobre o sistema financeiro desigual, injusto e que aprisiona as pessoas.

Isso relaciona diretamente o que Georgia me conta sobre como contar histórias com o corpo: “Podemos contar histórias através de uma performance, por exemplo, fazendo aquele número se transformar em uma crítica política ou uma trajetória de vida”, e foi exatamente isto que a minha turma do Basileu França fez.

Mas ainda, ela acrescenta que existem outros tipos de apresentação: "além dos números tradicionais onde só mostram a habilidade, também dá para desenvolver uma história com as habilidades.” Esses números tradicionais são apenas sequências coreográficas, que durante o meu trabalho de campo antes da pandemia de COVID-19, eram muito realizados em boates ou festivais de música que contratavam artistas circenses para fazer sequências coreográficas com suas habilidades, sem necessariamente contar uma história.

Georgia ainda me conta: “Eu tenho um número que fala sobre a pedofilia. Foi o número de contorção mais desconstruído que já fiz”. É sobre sua trajetória com suas experiências e perspectivas atravessadas por muita dor, preconceito, opressão até um momento de libertação dos traumas. Ela utiliza o corpo para narrar e expressar suas dores e processos mais profundos. É extremamente delicado.

Como Pipoca me conta, a arte por si só nos traz uma certa sensibilidade, influenciando nosso modo de estar, sentir e interagir com o mundo. Para contar uma história precisamos previamente conhecê-la, nosso jeito de interagir com o mundo vai influenciar no nosso modo de contar uma história. Assim, a preparação corporal, artística, expressiva, emocional e criativa nos auxilia a contar histórias de maneira coerente ao tema abordado.

Portanto, não são apenas habilidades e um corpo *skilled* que permitem contar histórias. É o corpo que construiu a *skilled* aliado a uma subjetividade que nasce de dentro do artista, estas são extremamente necessárias e indispensáveis no processo de construir o corpo da contorcionista, mas a *skilled* para cada corpo deve ter uma singularidade associada à narrativa que irá contar, a corporeidade na performance circense não se dissocia nunca da mente do artista.

CAPÍTULO 3 - O CORPO CONTA HISTÓRIA

O corpo do circo, tanto da lirista quanto da contorcionista, passa por um processo de *skilled*, de educação deste corpo para estar pronto a narrar algo. Como já brevemente explicado no capítulo 1, retomo a ideia do corpo em tempos de aquisição de *skilled* que é um corpo anterior ao espetáculo, um corpo que ainda não está pronto.

Este “pronto” do circo é extremamente relativo. Quando perguntei aos meus interlocutores, que foram todos citados ao longo da dissertação, se o espetáculo do final de ano ou de encerramento de alguma turma poderia ser visto como uma formatura e a partir daquele rito de passagem o indivíduo passaria de aluno do circo escola para artista circense. A maioria das respostas disseram que tinha um espetáculo de encerramento, mas isso não significaria que eles estariam prontos.

Prontos para que? Essa era a minha indagação. O corpo pronto para a apresentação de um espetáculo não é um corpo pronto e acabado do artista de circo. O corpo do artista de circo, segundo meu campo, está em uma eterna formação.

Como Latour (2004) explica e coloca que sua definição de corpo não é enquanto substância, mas como um verbo, uma ação de aprender a ser afetado e efetuado. Em seus termos, é uma cartografia que vai registrando várias coisas que vamos aprendendo ao longo da nossa vida. Assim, a gente inscreve o nosso corpo e inscreve os aprendizados do mundo e nossas sensibilidades e ao se mover no mundo, inscreve o corpo no mundo. Deixando de existir também as noções de dentro e de fora.

Ao olhar para o circo, fazer prática da contorção e no outro dia uma dor de um lugar que não sabia que existia, e atingir uma amplitude que não sabia. Ou seja, a prática fez movimentar a musculatura e de repente essa musculatura passa a existir para você. Voltando ao Latour, nesse processo entre aprender as coisas e aprender as coisas do mundo significa aprender é aprender a diferenciar as coisas do mundo. No mundo da contorcionista ou da lirista, se aprende a diferenciar os movimentos, as amplitudes, as partes do corpo, as dores e os ângulos novos.

Isso também promove uma nova divisão corporal do corpo circense que vai criar diferenciações desse corpo de uma outra maneira. E as escolas circenses, meu campo de pesquisa, tem diferenciado o corpo anatomicamente para os preparos e treinos, e também o corpo em questões de preparo e formação. O estar pronto para o espetáculo é uma divisão do corpo. O corpo adquirindo a *skilled*, o corpo performático e o corpo pronto são formas de dividir o corpo a partir de suas etapas. Mas não significa que precisa acabar uma para começar a outra,

o corpo pode estar adquirindo uma skill nova e performando uma skill que já adquiriu. Uma lirista pode estar aprendendo contorção e apresentar o pouco que já sabe, pois aquele pouco seria o suficiente para estar pronto para um espetáculo.

Então o corpo contar histórias é uma finalidade em que seu processo se constitui de aprender e diferenciar as coisas no mundo circense. É diferenciar o corpo, saber mais sobre a anatomia do corpo, diferenciar os movimentos, as amplitudes, as motilidades, quais exercícios fazem determinados movimentos do corpo, e articular esse corpo à esses movimentos.

A articulação, nos termos de Latour (2004) é muito importante por diferenciar o sujeito articulado e sujeito inarticulado. O sujeito inarticulado permanece o mesmo, independente das interações que ele faz, nos atos e nos resultados.

O sujeito articulado ressoa com os outros, efetuado em relação aos outros, e está fazendo combinações inesperadas. O articular, não fala apenas em articular palavras, mas fala de articular ideias, coisas, proposições. Dessa forma, o espetáculo e seu processo de construção são novas articulações.

Os sujeitos articulados de meu campo de pesquisa, que tanto possui a prática lira quanto contorção e tem domínio de outras técnicas circenses, é Cauê Marques, os alunos da Cia Catavento, os alunos do Basileu França e os alunos do curso de extensão de circo e dança da UFG.

3.1. Articular o sujeito articulado

Cauê é homem, negro, jovem, um dos raros contorcionistas e liristas homens que conheci ao longo de minha trajetória do circo. Sua família vem de circo, mas não tem um circo. Seus pais são artistas de circo, que trabalham e dão aula em circo escolas, aprovam projetos de espetáculos em leis de incentivo à cultura. Ele passou pelo Basileu França e pela Cia Catavento, hoje estuda na Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro. É um dos interlocutores que está desde o embrião desta pesquisa que se iniciou na graduação.

Para a criação de um número, Cauê me conta, que você pode começar com uma ideia, pegar um tema que você queira falar sobre, ou só juntar movimentos e começar a montar ele pela música, tem muitos pontos de partida e formas de criar.

No caso de um espetáculo, geralmente cria-se primeiro um enredo, tem uma história, para aí então começar a criar, os movimentos e a performance. Lembrando que um movimento deve ser continuação do outro e assim tecer uma cadeia de movimentos que irão narrar uma história.

Cauê também me diz que o corpo pode narrar histórias de forma mais diversas (dança, circo e teatro), todo movimento acaba tendo uma intenção. Qualquer movimento pode estar contando uma história dependendo do que você quer, o movimento pode ser só um movimento ou pode ter um significado. A forma como você vai fazer é o que vai definir o corpo que vai contar essa história.

Então se consegue, a partir de movimentos circenses com uma construção anterior, fazer de uma queda na lira como algo extremamente significativo, que faz parte da história. Essa é a diferença de articular o corpo que o artista circense faz. Neste caso, não se faz um movimento perdido e tudo depende como foi criada a situação em que aquilo foi colocado. A situação a ser criada para encaixar um movimento e não ser apenas um movimento é uma articulação que ressoa em relações de condições de possibilidades para ser realizado.

Meu interlocutor continua a me explicar que durante os ensaios destes espetáculos se treina tanto as coisas específicas para o circo, para a modalidade, quanto exercícios para interpretação, para conseguir mais material para pôr sentimentos, noções e coisas que a gente queira passar na apresentação, formas diversas de fazer aquilo, como ele diz “exercícios de dança e teatro, interpretações, algumas viagens doidas que a gente inventa ali na hora”.

Lembro de meu primeiro espetáculo circense, e senti que durante os ensaios se faziam as preparações físicas, e os exercícios de rotina da sua modalidade específica. Mas ao mesmo tempo que em um espetáculo se cria algo, é como se fosse uma prova em que você testa todos os conhecimentos que adquiriu, não dá tempo de aprender algo novo ou uma técnica nova. O seu corpo para o espetáculo é o corpo com todas as *skills* adquiridas até o momento em que se constrói um número para performar. No corpo público e performático não há espaço para novas *skills*, apenas depois do espetáculo, quando se voltam aos treinos pode-se buscar novas *skills* e uma evolução nas técnicas e habilidades circenses.

Segundo Cauê, tudo isso acabam contando como preparações para o que o artista quer fazer, ao entrar no palco, na hora do espetáculo, os artistas sempre têm que se preparar antes. Cauê me conta desta preparação a partir de ter uma organização mental do que fazer, repassar tudo mentalmente, para estar sempre pronto, relaxar para não ficar estressado na apresentação, vários exercícios de acordo com a modalidade.

No caso circense tem o aquecimento e alongamento para não ter nenhum problema durante a apresentação, “e claro, sempre antes de entrar no corpo fazer uma roda, uma oração, e merda para todo mundo vamo que vamo” Cauê me conta.

Kat enfatiza a necessidade da preparação do corpo antes de ir a público e conta que a melhor forma de preparar o corpo é através do aquecimento, com movimentos e figuras específicas, estratégicas, que não vão te forçar demais, mas vão te proporcionar uma forma de fazer o espetáculo confiante e aplicar tudo o que treinou durante um tempo.

Uma apresentação de Cauê pela turma NUFAAC, na Cia Catavento, conta que foi toda feita na intenção. Ele queria falar sobre depressão, ansiedade, bipolaridade, que cada vez mais tem aparecido casos, e cada vez piores. Começou a pesquisar as coisas a partir dessa ideia que teve, uma música que falasse sobre o assunto e expressasse o que queria montar, e dentro dessa música, ele iria encontrar exatos movimentos que pudessem passar uma emoção de tristeza e angústia que ele queria que as pessoas sentissem.

Portanto, Cauê fez pesquisas sobre para encontrar movimentos que fossem remeter a isso e me conta:

no meu número tem aquele desespero que a pessoa tá trancada no quarto com um monte de movimentos que ela não quer ter na cabeça e tem um momento em que você se desespera ou o movimento de passar a mão no braço que estava se cortando, que mutilação é alguma coisa bem recorrente no caso

Ele fez uma subida no aparelho aéreo parecendo que estava subindo as escadas de um prédio e fez uma queda para dar ideia de que uma pessoa subiu e se jogou. Ele fez um movimento corporal de dança que simulava alguém se automutilando. Ainda ressalta que existem diversas formas de passar essa intenção para o corpo e para a plateia. O corpo se diferencia de várias formas aqui. O braço não é só um braço, mas sim um instrumento extremamente expressivo para narrar algo.

Kat, em sua fala, sistematiza as etapas de criação que aprendeu com os professores da Catavento. A primeira etapa é escolher um tema geral, depois ir fazendo os recortes afinando este tema e pegar tópicos que deseja abordar em cada cena específica. Depois, escolhe o roteiro, música, caracterização, figurino, cenário, iluminação etc. A terceira etapa é montar sua sequência no aparelho que vai apresentar dentro da lógica do espetáculo. Kat reforça o que Cauê chamou de intenção, ela coloca que nenhum movimento é feito à toa, no meio do espetáculo tudo tem um sentido, tudo tem um propósito: “Nada está ali à toa, é meio que um círculo fechado, redondo, com início e fim bem definido”.

Deste modo, se articula um espetáculo de fora para dentro. É um movimento de criação que primeiro gera uma discussão temática, depois constrói um ambiente para poder articular o corpo dentro desse ambiente e contar uma narrativa. Enquanto o corpo para poder se preparar para um espetáculo tem um movimento não linear que se inicia embrionário na primeira aula

de circo, e passa pelo processo de aquisição de skills, de dominar a linguagem circense, adquirir capital cultural, incorporar o *habitus*, ter um pertencimento legitimado no universo circense.

Os movimentos de criar um espetáculo e de criar o corpo do circo se encontram quando o corpo está *skilled* o suficiente para se tornar público.

Por conseguinte, nas escolas de circo os maiores espetáculos geralmente são realizados no final do semestre e no final do ano. Então os alunos demonstraram as habilidades que adquiriu naquele ano junto com sua sensibilidade de criar algo. Na Cia Catavento, os espetáculos são montados no final do ano, todos os anos. No Basileu França, pela sistematização da escola de artes, o espetáculo também acaba sendo uma forma de avaliação para os alunos “medirem suas *skills*”.

A Kat me contou como foi participar no espetáculo da Catavento, em 2018 – é importante ressaltar que foi um ano turbulento na política brasileira em que a democracia foi ameaçada, era ano de eleição e tínhamos uma polarização no Brasil entre a extrema direita atravessada pelo fascismo, e a esquerda – e isto justificou a escolha do tema da Catavento. O espetáculo foi chamado Almanaque dos Anos 80. Os números eram hinos em homenagem à década de 80. Havia u, número com músicas de Madonna, Michael Jackson, Belchior, os números infantis que representavam a infância da época. Mas o primeiro número que referenciava os anos 80, falava sobre um Brasil que era ainda governado pelos militares e passaria posteriormente pelo processo de redemocratização, fez referência à liberdade de expressão. Os artistas entraram com cartazes, representando um protesto da época e reivindicando a liberdade.

A preparação começou em agosto, espetáculo aconteceu em dezembro, ao todo, foram em torno de 4 meses de preparação. Kat me conta que neste espetáculo os alunos não participaram do processo criativo de construção de ambiente e escolha do tema. Os alunos já haviam recebido tudo pronto (figurino, cenas, personagens etc.), escolhidos e pensados pelos professores.

Os movimentos da coreografia eram escolhidos pelo professor de acordo com o que cada aluno sabia fazer e que se sentiria confortável em fazer. Uma prévia do figurino foi apresentada e conversavam com os alunos se eles estavam de acordo, se queriam mudar ou não.

Cada apresentação durava de 5 a 8 minutos, mas Kat conta que os alunos não ficaram esse tempo todo no aparelho, uma parte era apenas teatral para contextualizar a cena e subirem no aparelho.

Os ensaios aconteciam nas aulas regulares. A partir de agosto focaram nos movimentos que iam para sequência, e a partir do momento em que se tem uma sequência pronta, todas as aulas regulares são apenas ensaio da sequência até o dia da apresentação. Ficavam passando a sequência para ver ritmo, encaixe da música, ver algum detalhe que precisava de melhora. Faltando um mês, era feito o ensaio geral, que era feito fora das aulas regulares em um horário que a maioria podia, era marcado antecipadamente para que todos os alunos pudessem participar.

Para que cada aluno participasse do espetáculo tinha que vender um número mínimo de ingressos ou pagar por eles, e pagar pelo figurino.

No dia do espetáculo tinham duas sessões, em que a primeira era às 18h e a outra às 20h. Mas os alunos chegaram às 10h da manhã para começar a se arrumar, fazer maquiagem, vestir roupa, preparar o cabelo etc. De ensaio, Kat conta que “passaram” uma vez no teatro, no palco do teatro pois todos os outros ensaios eram na escola, e precisavam pelo menos uma vez no teatro para familiarizar um pouquinho com o ambiente.

Quando eu fazia parte do projeto de extensão de circo e dança, na UFG, o espetáculo foi construído pelos alunos e guiado pelo professor responsável. Os alunos eram na sua grande maioria estudantes e servidores da UFG. Os treinos eram realizados de segunda a quinta feira, do 12h às 13h, e depois os ensaios dos espetáculos aconteciam nesses horários e em outros horários previamente combinados entre os participantes.

Para construirmos o espetáculo pensamos primeiro no tema. Nos reunimos em roda, com todos os participantes e quem tinha ideias iriam “jogar na roda”, um tipo de *brainstorm*. E foram aparecendo ideias de temas, sobre o que criticar na sociedade, sobre papéis de gênero, sobre preconceitos sociais, sobre uma variedade de abordagens.

Uma vez feita essa tempestade de ideias, fomos conduzidos a pensar em um eixo temático mais definido. Se a ideia era falar sobre diferentes perspectivas de papéis sociais, como pensar em uma narrativa que amarra todos os números?

Então a ideia temática se desenvolveu em torno do fato de que neste circo havia uma diversidade entre os alunos. Por abarcar toda a comunidade da UFG, as idades eram diferentes, as áreas de estudo/trabalho e níveis de escolaridade também, também havia uma proporção maior de alunos negros e LGBTs do que experienciei nos outros circos. A ideia era falar sobre como essa diversidade nos formava enquanto grupo. No caso, o grupo de alunos do projeto de extensão de circo e dança.

Uma vez definido isso, seria decidido o nome e o que seria cada número, quem participaria de cada modalidade etc. O nome do espetáculo também foi definido no horário de aula, com os alunos em círculo. “Entre laços” foi o título escolhido para contemplar a forma como nos entrelaçamos, mesmo sendo um grupo muito diverso.

Definir os números não foi tão simples como sentar em círculo e discutir. Houve também esta etapa, mas como éramos alunos de circo – muitos com habilidades limitadas, onde o corpo não havia adquirido muitas *skills* comparado aos alunos de circo profissionalizante – precisaria construir os números de forma que todos pudessem participar, independentemente do nível de corpo *skilled* que se tinha naquele momento.

Desde quem só sabia dar uma cambalhota até os alunos que adquiriram habilidades avançadas no tecido acrobático, todos iriam ter seu momento no palco. A ideia de diversidade deste circo também era sobre a diversidade do corpo *skilled*, o nível diferente de articulação que cada corpo possui, e segundo o professor, todos os corpos podem se tornar corpos circenses. Este espetáculo procurou provar isto.

Algo em comum que vi em todos os espetáculos circenses que relato nesta dissertação, que é quase uma regra, é que eles se iniciam e terminam com um número coletivo. Este número coletivo era performado com todos os integrantes, e o espetáculo Entre Laços se abria com todos do elenco juntos, no centro do palco, e iam se afastando com movimentos lentos, se contorcendo, mas sem conseguir se separar pois haviam cordas de barbante entrelaçadas entre eles.

À medida em que o elenco ia se espalhando pelo palco com os barbantes, havia uma única pessoa no centro, que foi suspensa por cordas, e que controlava o barbante. Era como se ela fosse o poder maior, o Estado, que gere a sociedade, e o elenco, controlado pelo barbante, jamais consegue se desfazer de suas amarras sociais, nem se separar do grupo.

Esse ato dava sequência a outros números. Havia acrobacia de solo, acrobacia aérea com trapézio e tecido, e como o projeto de circo incluía dança uma vez na semana, foi incluído no espetáculo a dança de salão, dança contemporânea e a dança do ventre.

Havia um número de coreografia acrobática que era composto por um homem e uma mulher que representavam papéis sociais de gênero em seus movimentos, mas em um certo momento na música, eles trocavam de roupa, a mulher vestia roupas masculinas e o homem vestia roupas femininas. A partir dessa troca, os movimentos corporais representavam uma felicidade e liberdade muito maior do que antes da troca de roupas. Este número fala sobre os

papéis de gênero impostos que aprisionam as pessoas, e narra uma trajetória de libertação desses papéis.

Outro número que ilustra bem as narrativas que o corpo pode contar é o número de dança do ventre que veio aliado com o tecido acrobático, no qual eu participei.

Eu entrava no palco caminhando, com um sobretudo que me cobria por inteiro. Continuava caminhando. Outras pessoas começaram a caminhar.

À medida que elas caminhavam, elas me atropelavam. Esbarravam em mim, falavam coisas no meu ouvido, tentavam tirar minha roupa e me agrediam. Até que um homem me arrastava pelos cabelos e me batia. Esta cena simulava assédios e violências que a mulher recebe durante a sua vida em uma sociedade machista.

Depois dessa cena de violência, fiquei no chão, desmaiada.

Uma mulher veio me ajudar e me acolheu em seus braços. Aos poucos fui me levantando, recompondo e me recuperando. Até que se inicia a música de dança do ventre e eu começo a dançar. Este momento de transição ilustra a libertação da mulher dentro de um sistema machista.

No meio da coreografia de dança do ventre, entram três homens no tecido acrobático para fazerem uma sequência enquanto eu danço. Uma mulher na frente e três homens atrás dela, isso representava a inversão no poder.

Assim foram colocados números que criticavam o aprisionamento do homem dentro de si no trapézio, da robotização do comportamento das pessoas através da acrobacia de solo, do luxo e ostentação das classes através da dança de salão etc.

O número final era de dança contemporânea com todo o elenco. E da mesma forma que começou o espetáculo, com todos embaraçados e entrelaçados com o barbante, terminamos todos embaraçados, porém entrelaçados pelas nossas diferenças. O que permitiu expressar esta ideia não foi o barbante, mas tintas coloridas que passamos pelo corpo durante o número. O elenco literalmente “esfregava” seus corpos entre si, misturava as tintas, e depois vários corpos formavam um único corpo em movimento. A intenção era mostrar que éramos vários, com várias diferenças, e no final, fazíamos parte de um todo que pode ser não opressor.

Este espetáculo teve cerca de três a quatro meses de preparação. Com ensaios regulares nos horários das aulas, ensaios extras em alguns finais de semana previamente combinados, ensaios gerais no próprio teatro.

Ainda havia a preocupação financeira de como custear um espetáculo, que a maioria das escolas precisam se preparar. A Catavento para as turmas não profissionalizantes que os

alunos pagam mensalidade, e o projeto de circo e dança da UFG, tudo era custeado através da venda de ingressos. O que tornava mais caro esse espetáculo era o fato de eles não terem um teatro ou um palco, e para isso precisa pagar a “pauta” do teatro, que é o aluguel para utilização do espaço.

Cada participante do espetáculo precisa de um número mínimo de ingressos a ser vendido para sua participação. E caso não venda, o valor dos ingressos precisa ser pago pelo aluno para poder participar. Se não pagar, não participa.

Já o Basileu também se apoia na venda de ingressos, os alunos também vendem, porém ele já tem um espaço para a realização do espetáculo na escola e não necessariamente precisa vender um número mínimo de ingressos de forma obrigatória para poder participar.

Quando Cauê é convidado para um espetáculo, ele é pago pelo trabalho. Ele recebe cachê de quem o contrata. Porém o contrário ocorre em circo-escolas. Cauê é considerado um artista profissional, porém enquanto se está na escola ainda não são considerados artistas – por mais que os próprios professores e donos da escola falem que os seus alunos são artistas. Na prática, o aluno paga pela oportunidade de se apresentar e ter uma experiência no palco devido ao fato dele não ser um “artista completo”, ou um “artista apto a receber cachê”. Mesmo que seja um aluno com várias *skills*, que adquiriu um nível técnico profissional, se estiver nas circo- escolas, ele não receberá cachê.

Isto também ocorre nas turmas profissionalizantes, porém a diferença é que o aluno não paga para se apresentar, mas também não recebe pela apresentação.

3.2. As diferentes formas de articular o sujeito articulado

A diferença entre o espetáculo do catavento, do basileu, do “entrelaços” e de Cauê (em um nível classificado pelos circenses como profissional) é a dimensão do envolvimento. Ainda que a articulação do corpo e do espetáculo seja feito de dentro para fora, existe o grau de participação nas etapas de construção do espetáculo.

A profissionalização coloca um envolvimento maior em todas as fases e etapas do processo de montagem e criação do espetáculo. Aqui participa-se também como autor, não só o artista que irá executar uma sequência de movimentos. Neste caso, o artista escolhe o que quer narrar e como narrar. Em conjunto com outros artistas que irão se apresentar, é definido o eixo temático que norteia a criação dos números individuais, é escolhido um nome para o espetáculo, são roteirizadas as coreografias dos números coletivos, são discutidas as escolhas

das músicas, é repassado a distribuição do elenco em tarefas e atividades extras. Este é o rigor profissional, e é visto pelos circenses enquanto um trabalho.

Circo escolas como o Basileu e o Laheto que em seus espetáculos envolviam criação de número, estavam envolvidos no circo com um rigor profissional maior. Ou seja, fazer parte de todo o processo criativo e técnico do espetáculo é um compromisso, uma obrigação e uma responsabilidade.

Até mesmo o “entrelaços” se desenrolou dessa forma, uma vez que o professor gostaria de provar que todos poderiam ser circenses, e diferentes corpos com *skills* diversas estavam ali. Apesar de grande parte do elenco não possuir o nível de *skill* técnico para ser considerado “profissional” pelos circenses, o envolvimento no processo de criação e montagem do espetáculo foi profissional. Já a parte que não houve remuneração e nem cachê, havia uma contribuição financeira obrigatória do elenco e venda mínima de ingressos necessária para que o espetáculo ocorresse, é um envolvimento que caracterizo como “*hobby*”.

Digo este termo “*hobby*” pois na Catavento, nas turmas que são pagas mensalidades e as pessoas não estão no circo para uma formação profissional, os alunos estavam lá por hobby. Logo a apresentação era o resultado deste hobby, algo que se produziu com ele. É sim um trabalho, mas não um trabalho com remuneração e visto pelos circenses como profissional.

Neste caso, os meus interlocutores contam que a parte criativa era feita pelos professores ou pela escola. Também como o nome do espetáculo, a escola das músicas, dos movimentos para a coreografia, o tema, o teatro etc. O aluno deveria apenas pagar pelo figurino, realizar a venda de ingressos, e repetir os movimentos que os professores passavam no ensaio. O trabalho “profissional” seria dirigido e colocado pelos profissionais que prestam serviços educacionais circenses na escola.

Portanto, o corpo pode articular-se de maneira terceirizada visto que a narrativa é escolha de terceiros. Mas independente da forma como os espetáculos foram construídos, ele sempre se articula de fora para dentro, do externo para o interno.

Por conseguinte, retomo o que comecei a discutir no início deste capítulo: corpo adquirindo a *skill*, o corpo performático e o corpo pronto são três corpos articulados que podem estar em apenas um corpo artístico.

No momento que eu, Cauê e Kat estávamos construindo o espetáculo tínhamos a *skilled* de certas modalidades circenses em um certo nível técnico. Kat sabia mais sobre tecido acrobático do que a lira, eu sabia mais sobre acrobacia de solo e contorção do que lira, e Cauê sabia mais sobre aéreos e acrobacias de solo do que outra modalidade. A partir do que sabíamos

escolhemos nossa modalidade. No Entrelaços o meu número foi de dança do ventre pois era o que meu corpo estava mais skilled. O processo de aquisição da *skill* é o corpo anterior ao espetáculo, e sem ele não se faz o corpo performático.

Este é construído no ensaio. Uma vez definido o tema, as coreografias são guiadas para os movimentos corporais seguirem movimentos que referenciam este tema. Então são testados movimentos e repetidos, encaixando na música. Criam uma sequência curta, anotam, praticam, repetem, filmam, assistem a si mesmo, alteram o que precisa ser melhorado, repetem, anotam as mudanças, filmam novamente, assistem novamente, pedem para um terceiro assistir, repetem, repetem e repetem. O ensaio é feito de repetição coreográfica.

É importante ressaltar que a coreografia completa não está pronta no primeiro ensaio. Muitas vezes só é produzido 30 segundos da música e esta pequena sequência é repetida em várias semanas de ensaio. Ou é escolhido um ou dois movimentos a mais em cada ensaio.

No caso da Catavento, os professores criam e “testam” a sequência coreográfica com os alunos, mas não é passado de uma vez a coreografia e nem criada de uma vez só. Por exemplo, os professores chegam para a aula de ensaio com três movimentos em mente, pedem para os alunos repassarem. Se os alunos conseguem fazer no mesmo tempo um movimento “limpo” – que é o movimento com a *skill* adquirida, sem mãos que não encaixem no movimento, sem pés estarem sem ponta de pé, sem o corpo dominar o movimento – eles colocam o movimento ou a figura. Se os alunos não conseguem, eles tentam outras movimentações até que todos os alunos consigam executar e parecer ser fácil de fazer. Para saber se um movimento está limpo, segundo os professores da Catavento, é preciso repetir ele três vezes. Se conseguiu, é porque aprendeu. A partir daí o trabalho de limpar o movimento é feito para que ele seja executado sem parecer que o aluno fez esforço, para parecer o mais fácil possível.

E este é o corpo performático, aquele que faz o movimento que leva horas e horas de treino, esforço, preparo físico, processos inteiros de aquisição de *skill*, parecer no palco extremamente fácil.

No ensaio podem até ser colocados movimentos que só adquiriram a *skill*, não teve o trabalho de “limpeza”. Mas no ensaio é feito o trabalho de limpeza. Através da repetição, observação e repetição. Um processo parecido com o de adquirir *skill*, mas diferente deste, o corpo performático não está apenas adquirindo uma habilidade corporal, o corpo está se articulando a uma narrativa e a uma música. É preciso que o corpo performático seja construído para contar uma história, ou seja, há uma atribuição de significados aos elementos cênicos e as articulações do corpo.

É possível um corpo performático existir sem contar algo? Sim, muitas performances em boates, festas de música eletrônica e outros eventos em que o artista circense é contratado para fazer animações só faz uma sequência de movimentos que dominam, e isto não é um espetáculo, isto é apenas uma performance artística que usa técnicas e habilidades da modalidade circense.

Logo, o corpo performático é o corpo que está no palco. Quando se trata de espetáculos circenses, é contado uma história e o corpo constrói, narra, distribui esta história.

Portanto, coloco que o corpo no circo é acima de tudo uma experiência sensorial. A partir do que Merleau Ponty que interpreta o corpo dentro de um contexto relacionado com o mundo, o corpo do artista de circo está utilizando de sua corporeidade para trazer contextos em uma experiência sensorial que é o espetáculo.

Em diálogo com o autor, se a percepção começa no corpo, é a partir do corpo do circo que começa a narrativa. Ou seja, o mundo começa no corpo, e o espetáculo começa e executa-se através do corpo, trazendo um mundo que o público reconhece e irá experienciar durante as apresentações.

E assim ao narrar o que escolheu ser narrado, a coreografia combinada à música, ao cenário, ao figurino e as possibilidades cênicas que se tem no palco, tanto quem assiste enquanto público quanto o próprio artista, são transportados para o mundo referido na temática do espetáculo.

Porém não existe nenhuma estratégia cênica que substitua ou atue sem o corpo do artista causando o mesmo efeito. É mais do que necessário o corpo do artista para produzir as sensações, causar as percepções que se desejam. Estas são construídas. Quero dizer aqui que o artista já tem enquanto pré-objetivo, o que deseja causar na plateia, o que deseja que o público pense, as sensações que podem ser provocadas e as discussões levantadas.

Um dia, ao perguntar o que era arte para Marília, aluna de circo e dança na UFG reportou que “não conhecia nenhuma outra forma de tocar as pessoas tão efetiva como a arte faz”. Interpreto esse “tocar as pessoas” como a forma de promoção da experiência sensorial que um espetáculo provoca. O narrar, o articular o corpo, é minuciosamente planejado com este objetivo.

Para cada sensação que deseja causar, existe um movimento corporal, um cenário, um figurino, uma música que atuam harmoniosamente e em conjunto para que a experiência sensorial funcione.

Cauê trouxe os problemas de saúde mental, mas não a partir do que a psicologia, psiquiatria, religião ou terapias holísticas percebem das chamadas doenças modernas da mente, e sim a partir da percepção de um indivíduo que é atingido por elas, que luta contra e as vivencia em seu cotidiano.

Ele desejava passar a percepção do que é ser alguém com depressão para o público. Para as pessoas da plateia que não tem depressão, essa experiência sensorial será o que chegará mais próximo de saber o que é ter depressão. Para as pessoas da plateia que sofrem desse mal, se identificarão com a experiência sensorial, será familiar e reconhecido.

O espetáculo dos anos 80 da Cia Catavento trouxe a década de volta. A proposta é para quem viveu os anos 80 possa voltar a este tempo nessa experiência sensorial, que possa trazer lembranças, e resgatar memórias. Para quem nunca viveu os anos 80, terá a experiência do que foi ter vivido naquela década.

No Entrelaços, principalmente no número que participei, quem estivesse assistindo teria noção do que é ser mulher no dia a dia, em uma sociedade que a agride de todos os lados. A minha intenção neste número era poder promover uma experiência sensorial de dor.

Portanto o espetáculo circense permite que o público altere sua percepção. Um homem não saberá jamais o que uma mulher sente em suas experiências, mas através do espetáculo irá poder ter uma noção desses sentimentos. Da mesma forma que gerações mais novas não têm memória e sentimentos dos anos 80, mas podem importá-las do espetáculo. Alguém mentalmente saudável não consegue nem ao menos saber como é a sensação de ter, mas ao assistir o número de Cauê, é permitido a ele sentir qual a sensação de ter depressão.

Ainda dialogando com Ponty, o espetáculo cria a percepção através do corpo com auxílio de recursos cênicos. E esta percepção carregada de experiências sensoriais tem um alvo para ser atingido: o público.

Isto pode vir como consequência incômodos, discussões, nojo, espanto, susto, alegria, encantamento, felicidade.

Antes de eu conhecer as escolas de circo, eu tinha o circo como um lugar em que a única experiência sensorial a ser causada seria espanto e felicidade, com um público majoritariamente infantil. Ainda com os personagens clássicos do palhaço, do mágico e do elefante. Mas tive um momento de estranhamento nas circo escolas, com modalidades e técnicas circenses que eu não tinha familiaridade, que não era de meu conhecimento, que se abordavam temáticas que não eram infantis e que permitia outras sensações.

Quando pergunto aos meus interlocutores o porquê quiseram levantar tal tema, alguns respondem que a arte é para incomodar, de propósito. Que a arte precisa levantar temas, ideias, que a “sociedade alienada”²⁰ não consegue pensar por si própria e discutir. De forma que, entendi pelas falas, que também seria responsabilidade do artista enquanto sujeito que vive na sociedade produzir um “senso crítico”. E meus interlocutores retomam nas suas falas os períodos da ditadura militar no Brasil em que artistas que se posicionaram contra o regime militar foram presos, torturados, exilados, censurados. Há uma responsabilidade muito grande que pesa nas falas dos interlocutores. Esta se refere ao papel social que a arte cumpre e enquanto artistas eles precisam cumprir. Produzir deslocamentos de percepções através da experiência sensorial que se inicia no corpo do artista é uma das responsabilidades.

Digo, por isso, que o circo não transforma apenas o corpo, mas também transforma a subjetividade. Mesmo que durante os treinos e ensaios exista a “cópia e a repetição” de movimentos, também existe uma percepção subjetiva que cada pessoa tem quando faz um movimento.

Como Ponty (1964) coloca o corpo como campo de percepção e prática; ainda é necessário retomar aqui que “da percepção (o pré-objetivo) e da prática (o *habitus*) fundada no corpo leva ao colapso da distinção convencional entre sujeito e objeto” (CSORDAS, 2008, p. 146),

3.3. Qual o limite do corpo?

O corpo, especialmente o circense, tem as suas potencialidades e tem os seus limites, o que também tem a ver com controle.

Os limites de uso de força, os limites da amplitude de flexibilidade, até onde o corpo pode controlar um movimento. No circo, onde o corpo não controla, não é incluso na performance. A subida na lira, as poses da contorção, os movimentos aéreos e acrobáticos que o corpo não controla, não são realizados. Os movimentos não são executados não porque o artista não queira, mas porque o corpo não ultrapassa os limites de controlar o que ainda não tem controle. Consequentemente, o que não tem controle, não irá se tornar público, não será apresentado no espetáculo.

²⁰ O meu interlocutor coloca este termo como sendo pessoas que não possuem a capacidade de criticar e pensar fora de um sistema que a sociedade e a mídia impõem.

Criar, produzir e performar um espetáculo é um momento em que se revisa o que o corpo tem absoluto controle e o que ele não tem. As coreografias circenses são compostas a partir dos limites do corpo, do que pode ser controlado.

Este controle tem a ver com *habitus*. Dialogando com Bourdieu (2006), o *habitus* sendo um princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e como forma de diferenciar essas práticas, ou seja, condições diferentes de existência produzem *habitus* diferentes.

A existência no circo, como vimos ao longo desta dissertação, tem muito a ver com o sentido das relações sociais construídas, do papel cumprido dentro da circo-escola, das posições assumidas, do tempo e dinheiro gasto no universo circense. Essa existência educa o corpo, também como a subjetividade do artista. Define o nível de skills a ser incorporado.

Quero dizer com isso que descrevi diferentes formas de existir no circo. Aqui coloco os artistas de circo profissionais, os artistas de circo ainda alunos e sem pretensões profissionais, os professores, os donos do circo escola ou idealizadores do projeto da circo-escola, aqueles que dominam a lira, aqueles que dominam a contorção, aqueles cujo corpo domina diferentes skills. E são corpos que adquirem *habitus* diversos.

Assim como o controle e o limite do corpo definem-se e afirmam-se na diferença, cada corpo do circo exerce na prática a sua própria distinção, pois o *habitus* se manifesta - antes de tudo - no corpo.

E o que cada corpo possui de aptidões. As chamadas aptidões físicas são capitais simbólicos – nas lentes de Bourdieu – adquiridos anteriormente. Como no caso das contorcionistas que tem pré-disposições para a flexibilidade como os treinos contínuos e trabalho do corpo desde a infância, como também uma variação genética que permite ampliar os limites do corpo flexível.

Também há quem não tenha medo de altura para os aéreos, ou quem não tenha medo de dar um salto mortal, há quem se sinta mais confortável – ou seja, sinta que tenha mais controle sobre o corpo – em realizar uma modalidade de técnicas circenses e em outra técnica não sinta o mesmo conforto. Com isso quero dizer que no corpo do circo, nos termos de Bourdieu, existem esquemas geradores de *habitus* que antecedem o treino.

Antes do corpo receber o treinamento para adquirir uma *skill* circense, aquele corpo passou por outros tipos de educação corporal, teve outras experiências e vivências que resultam no que ele tem mais controle do corpo para uma técnica circense e no que ele tem menos controle.

Para as pessoas que têm menos controle do corpo, que possuem uma limitação maior em realizar um movimento, são classificados de iniciantes. E irão trabalhar os dispositivos que criam o *habitus*, que criam o domínio e a facilidade em realizar certos movimentos.

Ainda em diálogo com Bourdieu (2006), como ele coloca que o *habitus* corporal consiste naquilo que se vive como mais natural e que possuir o *habitus* circense é realizar movimentos como se fosse extremamente fácil, o iniciante circense se depara com o desafio de tornar natural o que para ele sempre foi razão de deslumbre e encanto.

Retomando aos treinos, tanto de contorção quanto de lira, os meus interlocutores contam que ao trabalhar certo exercício sentem partes do corpo que nem sabiam que existiam. É uma descoberta pelo controle.

Enquanto artistas, como no caso do projeto de extensão de circo e dança da UFG – e até mesmo nas turmas de mensalidades pagas da Cia Catavento – procuraram provar que as potencialidades de um corpo para serem exploradas são diversas. E uma vez que o indivíduo se compromete a explorar pode se tornar circense, ou seja, essas circo escolas perseguem a ideia de que todos os corpos podem ser circenses.

Mas já no Basileu, a ideia é oposta. O próprio teste de seleção para entrar na escola de circo tem o critério de avaliar se o corpo tem aptidão para ser circense, assim como as provas e várias regras que se o corpo não ampliar seus limites do que tem controle ou não, ele está fora da escola de circo.

Mesmo que seja bonita a ideia de que todos os corpos podem se tornar circenses, no espetáculo “Entre Laços” os números que ganharam maior protagonismo foram daqueles corpos performáticos que possuíam maior amplitude de controle. Os corpos que menos apareceram em cena, que menos receberam aplausos e admiração do público foram os iniciantes. Nos espetáculos da Catavento, os iniciantes também não recebem muito protagonismo.

Então na trajetória do corpo, que parte de ser iniciante até se tornar um corpo com um *habitus* incorporado dotado de controle corporal, têm o quão performático ele consegue ser.

É uma aprendizagem – *habitus*, controle, *skills*, tudo se aprende. Através das lentes teóricas de Jean Lave (2015) que considera que a aprendizagem é situada em complexas comunidades de práticas. E aqui, o iniciante seria o aprendiz, ou seja, alguém engajado “em aprender o que já estão fazendo - um processo multifacetado, contraditório, iterativo” (LAVE, 2015, p. 40). Aprender, que implica fazer o que já sabe e o que ainda não sabe, no circo é trazer as pré-disposições, aptidões e potencialidades do seu corpo para uma aquisição de *skilled*.

A lirista, mesmo que aprendiz, está fazendo a lira. A contorcionista, mesmo que sem muito controle corpóreo, está realizando a contorção. O que eles adquirem é corporificado e situado, ou seja, a aprendizagem do *habitus* é uma relação que ocorre na prática.

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa apresentei através das etnografias e dos referenciais teóricos a construção do corpo do artista de circo, incluindo as suas nuances, o tempo de aprendizado, os treinos, as construções dos espetáculos, a diferença entre o corpo do circo que se apresenta para o público e o corpo do circo que é anterior ao espetáculo.

O circo, que me veio enquanto uma forma de me construir enquanto pessoa, também pôde me apresentar possibilidades de me construir enquanto antropóloga. Este campo rico e diverso abre leques para se pensar no corpo enquanto categoria que expressa os marcadores sociais da diferença, que se articula para narrar histórias, que articulam categorias sociais presentes no mundo em que o circo está inserido.

Tanto o circo como o corpo do circo formam universos complexos que tem uma manutenção contínua e diária. Além disso, aponto que ambos têm uma relação recíproca em que o corpo forma o circo e o circo forma o corpo. Este processo de formação recíproca corpo- circo foi minuciosamente destrinchado, detalhado e analisado ao longo dos capítulos.

Portanto, nesta pesquisa que se delineou com as primeiras perguntas e questionamentos no início de minha trajetória pessoal do circo, eu ansiava em explorar o universo: todo corpo socializado tem capital cultural, simbólico e heris corporal. A questão é saber qual tipo de capita e herxis facilitam o aprendizado no circo, pode se tornar um contorcionista e lirista que executam movimentos tidos como extraordinários. Em outros termos: como um corpo que vem de uma educação corporal diferente do circo pode se educar com as técnicas circenses?

O corpo aprende, reaprende, ensina, surpreende e conta histórias. E meu olhar enquanto pesquisadora se voltou a tentar captar as nuances do que faz o corpo passar de um estágio para o outro.

Assim, o campo etnográfico nas circo escolas aliado pelas lentes teóricas, principalmente de Bourdieu (1983), Ingold (2010) e Csordas (2008) – e também outros autores

– me proporcionou olhar não só o corpo, mas sim os capitais simbólicos, as skills adquiridas e a corporeidade.

O conceito de *skill*, de Ingold (2010), nos trouxe a questão da percepção para pensar o ensino e aprendizagem no circo. Como pessoas que se propõe a serem alunas ou artistas de circo, na relação com os objetos (no caso desta pesquisa, a lira) ou o próprio corpo, vão ajustando até conseguir aquilo que desejam. Apesar de não tem uma intencionalidade pronta ou um projeto final bem construído e acabado, a intencionalidade inicial do artista circense é fazer

os movimentos como se fossem fáceis, mas na verdade a intencionalidade é formada e transformada à medida em que se vai relacionando com as coisas.

Com isso quero dizer que quando um artista de circo vai começar a pensar em um espetáculo, ele não tem a intencionalidade toda pronta, os números não estão prontos. Montar um espetáculo é um processo de construção, de tentar ver o que o corpo encaixa ou não encaixa na intenção de passar uma mensagem, uma narrativa.

O conceito de corporeidade de Csordas (2008), cujo autor busca superar a dicotomia corpo e mente, visa pensar essas duas dimensões agindo conjuntamente. Dessa maneira, o autor me ajudou a olhar que o processo de aprendizado de um circense não funciona com mente e corpo separados, ambos agem como um só. Os exercícios, os treinos, os ensaios, a rotina e a linguagem do circo educam o corpo e a mente simultaneamente.

As lentes de Bourdieu (1983) trouxeram luz à questão de pensar o que faz alguém pertencer ao circo, do que é feito um circense ou não. Este foi o meu questionamento principal ao longo dos meus anos debaixo da lona de circo: o que diferenciava os circenses das outras pessoas? O que tornava o artista de circo um artista?

Falar de fronteiras simbólicas, *habitus*, *hexis* corporal, capital simbólico e cultural abriu portas para que eu descobrisse uma linguagem própria que o circo tem, que o corpo também adquire. Mas, também, o modo como se criam diferenciações e classificações dentro do próprio campo circense. Logo, pertencer a esse universo implica no processo de aprender e dominar uma gama de conhecimentos, jargões, vocabulários que a própria rotina do “estar no circo” ensina. Portanto, concluo que todas as relações circenses são corporificadas, e a construção do circo é feita na prática de construção do corpo circense.

Mas a pesquisa não se encerra por aqui. Pude delinear o passo a passo do que é transformar uma técnica em arte, do que é um treino e um movimento circense tornar-se apto a contar uma história. Pude explorar como a corporeidade do circense é construída de maneira detalhada e minuciosa. Mas quanto mais exploro, mais questionamentos e possibilidades de pesquisas surgem. Foi então que procurei dissertar conceitos e modos circenses de ser (e/ou viver) para poder partir para outras questões que o circo-escola me traz.

No meu campo, tive contato com o circo de rua e com o circo tradicional (itinerante), mas eles não foram os protagonistas aqui, e por escolhas metodológicas ficaram do lado de fora do meu recorte de pesquisa. Entretanto, os circos que não se encaixam no conceito circo-escola têm outras maneiras de se construir enquanto circo, e se estruturam a partir de outros capitais

culturais e simbólicos, têm uma construção singular da héxis corporal e uma relação da corporeidade que se difere dos meus interlocutores.

Não são mundos muito diferentes. Todos esses circos se conectam em algum ponto e interagem entre si. Existe um denominador comum que faz com que todos esses tipos diferentes de circo sejam chamados de “circo”. Qual seria esse denominador comum? Qual a diferença e semelhanças entre eles em “fazer circo”? É a partir desse ponto que penso na continuidade desta pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**, [S.l.], n. 26, jun. 2006. ISSN 1678-9873. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8106>>.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)**. 2015. 222 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

CIA CATAVENTO. **Catavento Companhia Circense**, 2021. Página inicial. Disponível em: <https://www.ciacatavento.com.br/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

CSORDAS, Thomas. 2008. **A corporeidade como um Paradigma para a Antropologia em Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. Percepto, afecto e conceito. In: **___O que é filosofia?.** São Paulo, Ed. 34, 1992

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. Do caos ao cérebro. In: **___O que é filosofia?.** São Paulo, Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Abecedário**. Diálogos. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

FRAVET-SAADA, Jeane. Ser-afetado. **Cadernos de Campo**, n.13, 2005. (pag 155-161)

HIRANO, Luis Felipe Kojima. **Marcadores sociais da diferença: fluxo, trânsito e intersecções/ Luis Felipe Kojima Hirano, Mauricio Acuña; Bernardo Fonseca Machado (Org.)**. - Goiânia. Editora Imprensa Universitária, 2019. 258 p. - (Coleção Diferenças).

INGOLD, Tim. **Anthropology and/as Education**. London: Routledge, 2018.

INGOLD, Tim. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

INGOLD, Tim. **Estar vivo**. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2015,

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais**. Horiz. antropol. [online]. 2012, vol.18, n.37 [cited 2014-11-07], pp. 25-44 . Available from:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-7183. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill** (1st ed.). Routledge, 2000. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203466025>

_____. **Gente como a gente'** O conceito de homem anatomicamente moderno», Ponto Urbe [Online], 9 | 2011, posto online no dia 31 dezembro 2011, consultado o 19 janeiro 2023. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1823>; DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1823>

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, June 2002 .

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **A antropologia urbana e os desafios da metrópole.** Tempo Social, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 81-95, apr. 2003. ISSN 1809-4554.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A etnografia como prática e experiência. **Horizontes antropológicos.** Vol.15, N.32, Porto Alegre, jul./dez. 2009

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço:** cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: UNESP, [1984] 2003

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: pedaços e trajetos. In: **Revista de Antropologia**, FFLCH/USP, São Paulo, vol. 35, 1993.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo.** Jornal de Psicologia XXXII, 1936. (Trad. Bras. Paulo Neves. São Paulo, Cosac Naify, 2003)

PONTY, Merleau. A síntese do corpo próprio. In: **Fenomenologia da percepção.** São Paulo, Martins Pontes, 2003.

SILVA, Erminia. **O circo:** sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Tese (Mestrado em História Social) Programa de Pós-Graduação em História/UNICAMP, Campinas, 1996.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.