

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA de SÃO PAULO – PUC-SP

**COORDENADORIA GERAL de ESPECIALIZAÇÃO,
APERFEIÇOAMENTO e EXTENSÃO – COGEAE**

CURSO de ESPECIALIZAÇÃO em TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Rosemeire Alcantara Prado

Técnica e expressividade nos processos de investigação circense

São Paulo – SP

2016

ROSEMEIRE ALCANTARA PRADO

**TÉCNICA E EXPRESSIVIDADE NOS PROCESSOS DE
INVESTIGAÇÃO CIRCENSE**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SP, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Técnica Klauss Vianna, sob orientação da Profª Drª Leila Ortiz.

**São Paulo - SP
2016**

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Leila Ortiz (orientadora)

Prof^a. Dr^a Neide Neves

Prof^a. Dr^a Helena Katz

DEDICATÓRIA

Para a minha amada e sábia mãe, Maria Santana Prado, por ser minha eterna e terna inspiração em seus múltiplos saberes e em seu apaixonante querer saber.

E ao meu amado pai, José Alcantara Prado (*in memoriam*), por confiar na força de cada um de seus filhos, por me ensinar a gostar desta força e por sempre olhar por mim, enquanto fui adentrando ao mar.

Agradecimentos

À minha família, por possibilitar os meus mais importantes aprendizados e conquistas.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Leila Ortiz, por sua dedicada e carinhosa parceria, que ampliou minhas possibilidades, provocou meus conflitos e me manteve em movimento.

Aos Viannas, por todos os saberes que posso e vislumbro poder relatar em meus estudos e futuras pesquisas e pelos encontros que alimentam os meus desejos e necessidades pelas artes, sobre os quais eu não poderia relatar.

Às docentes e pesquisadoras da Especialização em Técnica Klauss Vianna, Prof^a Dr^a Neide Neves, Prof^a Dr^a Jussara Miller, Prof^a Marinês Calori, Prof^a Ms. Luzia Carion, Prof^a Dr^a Maria Thereza Feitosa, Prof^a Ms. Fernanda Raquel, Prof^a Dr^a Helena Katz, Prof^a Ms. Virgínia Souza, Prof^a Ms. Rosana Nogueira Pinto, Prof^a Ms. Luisa Marques Barreto, Prof^a Dr^a Christine Greiner, Prof^a Zélia Monteiro e ao docente Prof. João de Bruçó, pela imensa dedicação à pesquisa, pelos fazeres pedagógicos e por compartilharem suas incansáveis trajetórias pelos caminhos dos saberes do corpo e das artes da cena.

À bailarina e professora, Beth Bastos, por meu primeiro olhar sobre os saberes originados de Klauss Vianna e por compartilhar seus próprios saberes sobre o corpo, com tanto carinho e elegância.

Ao meu querido amigo e artista, Nei Gomes, pela frase, dita em 2000: “Vocês têm que conhecer Klauss Vianna, é incrível!”. E por me apresentar às Artes Circenses, como pássaro que expõe o filhote ao risco, confiante na conquista do voo.

Ao sagaz e ávido artista, amigo e “irmão”, Fábio Santos, por compartilhar comigo, generosamente, sua “água de lona”.

Ao meu eterno “parça”, Hugo Zanardi, por me realimentar como artista circense e educadora, com seu olhar sensível sobre as artes e as práticas pedagógicas.

A todos os artistas que deram seus depoimentos para este estudo, contribuindo para as reflexões acerca das Artes Circenses e me permitiram transitar por tão ricas narrativas.

A todos os meus alunos e ex-alunos, muitos já colegas de profissão, com os quais eu aprendi e aprendo caminhos importantíssimos.

Muito obrigada!

Resumo

Técnica e expressividade nos processos de investigação circense

Os diferentes olhares e processos dos artistas circenses, acrobatas do Circo Novo (solo e aéreos), a respeito da expressividade inerente à investigação das técnicas de sua arte, abrangem posicionamentos muito distintos uns dos outros, no entanto, em grande parte, técnica e expressividade são identificadas como processos apartados entre si, quando se refere à própria técnica circense. Este estudo objetiva levantar questionamentos e reflexões sobre estes olhares, bem como, identificar caminhos no Circo Novo, trilhados por artistas circenses, que dialogam com a compreensão de corpo e técnica em alinhamento com os princípios da Técnica Klauss Vianna e as pesquisas a ela correlacionadas, no campo das neurociências, fundamentalmente, em pesquisas de Antônio Damásio (1996). O estudo apresenta possibilidades de ampliação de percepção corporal, autonomia e aprendizagem de caminhos do movimento, que fomentam a compreensão sobre expressividade como participante inseparável da técnica em processos de investigação circense.

Palavras-chave: técnica circense, expressividade, Técnica Klauss Vianna, Circo Novo.

Lista de ilustrações

Figuras

Figura 1 - Garça.....	37
Figura 2 - Queda Maluca.....	45

Tabelas

Tabela 1 - Comparativo – Circo Tradicional e Novo.....	23
Tabela 2 - Classificação da amostra dos depoimentos.....	26
Tabela 3 - Investigação conjunta: Técnicas circenses e TKV.....	54

Sumário

Introdução.....	10
1. Dos fundamentos do estudo	11
1.1 Cruzamentos da TKV com diferentes áreas do conhecimento.....	11
1.2 A Técnica Klauss Vianna – TKV.....	13
1.2.1. Processo Lúdico.....	15
1.2.2. Processo dos Vetores.....	16
1.2.3. Processo Criativo.....	18
1.2.4. Processo Didático.....	19
1.3 Sobre a técnica e a expressividade circenses.....	19
1.3.1. O contexto: Circo Tradicional e Circo Novo.....	20
2. Os depoimentos – Artistas do Circo Novo e seus olhares sobre a técnica circense.....	25
2.1 Espaços em questionamento: técnica circense e expressividade.....	26
3. Percepção, escolhas e imagens: outras possibilidades e caminhos nos processos de investigação técnica circense	32
4. A percepção na investigação das técnicas circenses.....	36
4.1. Outros depoimentos sobre a técnica circense: Caminhos para a expressividade.....	47
5. A Técnica Klauss Vianna e as técnicas circenses: Possibilidades de cruzamentos nos processos de investigação.....	53
CONCLUSÃO.....	55
Referências Bibliográficas.....	57

Introdução

“Não decore passos, aprenda um caminho” (Vianna, apud Neves: 2008, p.21), este pensamento apresentado com grande síntese e inteireza pelo bailarino, coreógrafo, pesquisador do corpo e da Dança, professor e diretor brasileiro, Klauss Vianna, esteve presente neste estudo como princípio orientador e de posicionamento sobre o desenvolvimento dos saberes do corpo.

A partir do tema “Técnica e expressividade nos processos de investigação circense”, foram levantadas reflexões sobre o trabalho do artista circense contemporâneo, especificamente o acrobata (solo e aéreos), em cruzamento com a Técnica Klauss Vianna (TKV, a ser apresentada no decorrer deste estudo), fomentando a ampliação da percepção dos fatores expressivos inerentes às técnicas circenses.

Os constantes estudos sobre consciência e elaboração didática a respeito do corpo do artista da cena, correlacionadas à TKV, contidos nas pesquisas produzidas pela Prof^a Dr^a Neide Neves, coordenadora e docente da Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP), compõem o principal fundamento para esta monografia, que buscou observar a expressividade como elemento do corpo (e no corpo) inerente às redes de sistemas fisiológicos e neuromotores, apropriadas e percebidas com base na TKV.

Depoimentos de artistas circenses, atuantes na Grande São Paulo, também compõem a fonte de informações para o desenvolvimento das observações e reflexões, conjuntamente às obras dos autores e pesquisadores circenses: Carlos Sugawara¹, Érica Stoppel² e Emmanuel Wallon³, que apresentam conceitos e definições das Artes Circenses e suas técnicas.

¹ Carlos Sugawara é artista, pesquisador, treinador, consultor de treinamento e professor de Artes Circenses. Formado pelo Instituto de Artes da Unesp, com graduação em Música e Artes Cênicas, formado pelo CEFAC (Centro de Formação Profissional em Artes Circenses). Atualmente é parceiro multidisciplinar oficial do casting do Cirque du Soleil.

² Érica Stoppel é artista circense, pesquisadora, atriz e docente argentina radicada em São Paulo desde 1992. É mestranda em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp, graduada em Artes Cênicas pela Universidad de la Artes UNA - Buenos Aires (Argentina), co-fundadora do Circo Zanni.

1. Dos fundamentos do estudo

1.1 Cruzamentos da TKV com diferentes áreas do conhecimento

Em 2010, a Prof^a Dr^a Neide Neves, uma das principais pesquisadoras que sistematizaram a TKV, apresentou ao Programa de Estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) sua tese “A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia”, na qual redefine a compreensão sobre técnica como um operador comunicacional, acionador de estratégias de resistência política, a partir do cruzamento entre diferentes áreas do conhecimento⁴, em diálogos de grande profundidade com importantes neurocientistas e neurofisiologistas. Dentre outras de suas produções, esta é a que delinea a principal via para o desenvolvimento deste estudo.

Em termos metodológicos, a tese promove o cruzamento de estudos de diferentes áreas do conhecimento como a etnografia (Mauss, 1934), as ciências cognitivas (Berthoz, 1997, Noë, 2004), as teorias da comunicação (Sodré, 2006, Greiner e Katz, 2005 e a filosofia política (Agamben, 2009). O resultado da pesquisa é o compartilhamento de questões levantadas por esta gama de autores e experimentos práticos, cujo ponto de partida é a Técnica Klauss Vianna, tendo em vista a maneira peculiar com esta lida com o corpo e seus processos comunicacionais, gerando soluções adaptativas complexas em ambientes diversos (corpos, cidades, espaços artísticos, etc.). (NEVES:2010, p.5)

A pesquisa de Neves colabora essencialmente com o propósito desta monografia, indicando caminhos a investigar e fundamentando o estudo sobre o tema proposto. Seu olhar sobre a TKV e os cruzamentos com as áreas do conhecimento por ela citadas propõem uma ampliação das possibilidades de compreensão sobre o movimento, estados corporais, imagens mentais e expressividade. Estes caminhos trazem as obras dos autores: António Damásio (1996), Alain Berthoz (1997), indiretamente, a partir desta tese, e das docentes do Programa de Estudos Pós Graduados em Comunicação e Semiótica na PUC SP,

³ Emmanuel Wallon é mestre de conferências em Ciências Políticas na Université Paris X – Nanterre, professor encarregado de cursos no Centre d’Études Théâtrales de Louvain La Neuve (Bélgica). Atualmente é membro do Instituto Tecnológico de Massachusetts.

⁴ Fundamentado em “A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia” (NEVES:2010, p.5)

onde desenvolvem a Teoria Corpomídia, Helena Katz⁵ e Christine Greiner⁶ (2005), teoria que aborda o conceito de corpo como mídia de si mesmo, sobre o qual este estudo se baseou, ampliando o olhar sobre os processos corporais, que participam da investigação técnica circense, dos quais a expressividade participa:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (KATZ e GREINER, in GREINER: 2005, p.125)

Este conceito é assumido por esta monografia por dialogar diretamente com a TKV (conforme estudos realizados na Especialização em Técnica Klauss Vianna, PUC SP, abrangidos principalmente pela disciplina “Estudos Críticos do Corpo/Corpomídia”, durante o primeiro Módulo I), com a abordagem dos demais materiais acessados e por caracterizar um posicionamento deste estudo a respeito do olhar e das reflexões sobre o corpo contemporâneo.

O ponto de partida para a compreensão sobre a expressividade, inerente aos processos de investigação circense, é o conceito de imagem mental. Para o médico neurologista e neurocientista português, António Damásio (1996), as imagens mentais podem ser perceptivas ou evocadas, tal qual define:

Se você olhar pela janela para uma paisagem de outono, se ouvir a música de fundo que está tocando, se deslizar seus dedos por uma superfície de metal lisa ou ainda se ler estas palavras, linha após linha, até ao fim da página, estará formando imagens de modalidades sensoriais diversas. As imagens assim formadas chamam-se *imagens perceptivas*.

Mas você pode agora parar de prestar atenção à paisagem, à música, à superfície metálica ou ao texto, e desviar os pensamentos para outra coisa qualquer. Talvez esteja agora pensando em sua tia Maria, na torre Eiffel, na voz de Plácido Domingo ou naquilo que acabei de dizer acerca de imagens. Qualquer desses pensamentos é também constituído por imagens,

⁵ Helena Katz graduou-se em filosofia na UERJ e doutorou-se na PUC-SP, onde é professora e coordena o CED Centro de Estudos em Dança. É também professora na Escola de Dança da UFBA e crítica de Dança do jornal O Estado de s. Paulo.

⁶ Christine Greiner graduou-se em jornalismo na Faculdade Casper Líbero, doutorou-se na PUC-SP, onde é professora. Fez pós-doutorado na Universidade de Tóquio (2003), no International Research Center for Japanese Studies (2006) e na New York University (2007).

independente de serem compostas principalmente por formas, cores, movimentos, sons ou palavras faladas ou omitidas. Essas imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado, são conhecidas como *imagens evocadas*, em oposição às imagens de tipo perceptivo. (DAMÁSIO:1996, p.123)

Com base nestes conceitos definidos por Damásio (Damásio: 1996) tratamos a expressividade, como participante do corpo, nesta rede que inclui as imagens mentais, a percepção e os estados corporais.

1.2 A Técnica Klauss Vianna - TKV

Nascido em 1928, em Belo Horizonte, Klauss Vianna é um dos nomes de maior relevância para a Dança no Brasil, responsável por grandes transformações no pensamento sobre o corpo nas Artes da Cena. Suas instruções de trabalho seguiam seu meio próprio de olhar o corpo e a Dança, seus princípios, presentes em toda sua obra, objetivam a expressividade de cada artista, de cada corpo.

Estruturada, em seu início (na década de 1980), por Rainer Vianna⁷, conjuntamente e em continuidade pela Prof^a Dr^a Neide Neves, assim como, pela Prof^a Dr^a Jussara Miller⁸, Prof^a Marinês Calori⁹ e Prof^a Ms. Luiza Carion¹⁰, pesquisadoras que colaboraram com sua sistematização, a Técnica Klauss Vianna abrange princípios¹¹ que se baseiam nos trabalhos e fundamentos observados nas pesquisas e trabalhos desenvolvidos por Klauss Vianna:

- Não há separação entre corpo e mente;
- Cada um possui a sua dança (cada movimento é próprio a cada indivíduo);

⁷ Pesquisador, professor, bailarino e coreógrafo, filho de Klauss Vianna e Angel Vianna.

⁸ Bailarina, professora e pesquisadora, docente da Especialização em Técnica Klauss Vianna – PUC SP, ex-aluna de Klauss e Rainer Vianna.

⁹ Graduada em Dança pela Universidade Estadual Zeferino Vaz – UNICAMP e Quiropraxia, pela Universidade Anhembí Morumbi. Especializada em educação somática na Técnica Klauss Vianna. Coordenadora do programa “Escola de Coluna” da Portomed. Docente no curso de especialização da Técnica Klauss Vianna na PUC SP.

¹⁰ Bacharel em Comunicação pela FAAP e mestre em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Estudou no CPT, sob a direção de Antunes Filho, em 1993. Realizou estudos com Rainer Vianna, Klauss Vianna e Neide Neves.

¹¹ Fundamentado em “A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia” (NEVES:2010, p.34)

- O desenvolvimento da percepção e da atenção é necessário para a expressão pelo movimento;
- Todo o trabalho de autoconhecimento só é possível na presença de uma atenção focada no corpo;
- O direcionamento do peso nos apoios do corpo, realizado voluntariamente pelo indivíduo, com respeito à sua fisiologia e atenção a esta ação, gera economia de esforço, espaços internos e presença;
- O que conduz à dança é o aprendizado de caminhos para a criação de movimentos e não a tentativa de reprodução de formas. Para as experimentações baseadas em repetição¹² é necessário que haja um grande cuidado sobre a percepção corporal, autoconhecimento e atenção, para que os demais princípios possam ser contemplados.

O compromisso de um artista com os princípios da Técnica Klauss Vianna é a grande sustentação de um processo sobre esta técnica, o que a assegura em suas origens e propósitos artísticos e permite que a ação de cada um de seus tópicos (a serem apresentados a seguir) colabore para a ampliação e compreensão dos caminhos da expressividade. Embora nestes itens (princípios) haja citações sobre a Dança, também podemos correlacionar as demais artes da cena a este contexto.

A Prof^a Dr^a Jussara Miller, em sua dissertação de mestrado, apresentada em 2005, ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), intitulada “A escuta do Corpo – Abordagem da Sistematização da Técnica Klauss Vianna”, publicada em 2007, pela Summus Editorial¹³, traz os conceitos e definições que embasam a TKV e seus tópicos de trabalho, de modo objetivo e detalhado. Esta monografia não tem a intenção de explicar profundamente cada um dos tópicos da

¹² A repetição não é realmente possível, cada corpo realiza um movimento de acordo com sua própria fisiologia e demais elementos que o fazem peculiar a cada indivíduo, porém há práticas que lidam com produção de movimentos que buscam grande similaridade a outros observados como modelos para esta prática.

¹³ O título da obra publicada pela Summus Editorial teve uma breve alteração para “A escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna”.

TKV, o item a seguir visa apresentar resumidamente a técnica, a fim de facilitar a compreensão do estudo realizado.

1.2.1 O Processo Lúdico:

A palavra “lúdico” tem origem no latim “ludus” (jogo ou diversão). O nome deste processo indica o modo pelo qual ocorrem seus estudos e aprendizados, como um jogo, no qual o indivíduo necessita estar atento, ter autonomia e comprometimento com as investigações, instruções e experimentações propostas. Um processo que não privilegia bailarinos ou outros artistas da cena. Como define a Prof^a Dr^a Jussara Miller, na obra citada, o Processo Lúdico é o “acordar do corpo”, suas práticas propiciam a transformação de padrões de movimento impregnados no corpo e um importante aprendizado sobre si, uma reestruturação ampla do corpo e seus conceitos. Este processo traz diretamente um dos eixos da TKV: “A questão do desbloqueio das tensões limitadoras do movimento, para o acesso ao movimento novo, vivo, expressivo” (Neves: 2008, p.54).

Este processo é dividido em sete tópicos¹⁴:

- Presença (Auto-observação, conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que amplia o sentido cinestésico);
- Articulações (Reconhecimento, manutenção e preservação de espaços intra-articulares. Práticas com base no sentir e experimentar sobre as articulações);
- Peso (Percepção e direcionamento do peso corporal, que permite reconhecer e distinguir relaxamento de abandono muscular e possibilita as variações de movimento por meio das variações de tonicidade da musculatura);
- Apoios (O apoio trabalhado ativamente, ou seja, com o corpo não meramente abandonado sobre base, mas empurrando esta base e gerando uma projeção no sentido oposto. Este tópico também lida com a transferência de apoios,

¹⁴ Fundamentado em “A Escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna” (Miller: 2007, pp.53-73)

dando ao movimento característica maleável e articulada de baixo esforço muscular);

- Resistência (Tópico que permite a expansão tridimensional, a partir do trabalho das musculaturas agonista e antagonista, permitindo acordar a musculatura do corpo inteiro. Seu estudo está intimamente relacionado ao estudo de oposição);
- Oposições (Tópico aplicado para proporcionar espaços por meio do jogo de direcionamentos opostos).
- Eixo global (Proporcionado pelos tópicos anteriores, resultando na integração do corpo com a gravidade na conquista do equilíbrio)

1.2.2 Processo dos Vetores¹⁵:

Com título reconhecido na nomenclatura da Física e da Matemática, na qual “vetor” é o termo utilizado para designar a direção e o sentido de uma grandeza, o Processo dos Vetores da TKV lida com oito direcionamentos ósseos, definidos a partir da estrutura anatômica humana, que permitem controlar o excesso de tensão muscular, muito comum na movimentação quando o foco de atenção para desencadear o fluxo do movimento está na musculatura, devido à concentração em excesso na ação de determinados músculos. Essas direções ósseas funcionam como alavancas para o movimento e permitem que diferentes cadeias musculares participem deste, uma atenção que gera uma exploração consciente de movimentos.

A investigação e o desencadeamento dos fluxos de movimento a partir dos ossos abre possibilidades de ampliação dos espaços articulares, direcionamento de pesos, apoios ativos, oposições, manutenção do eixo global, sem excesso de tensão muscular. “Pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão” (VIANNA, apud NEVES: 2010, p.49).

Os estudos sobre os tópicos dos dois processos estão intimamente ligados. A compreensão e as práticas de estudo dos tópicos do Processo Lúdico são

¹⁵ Fundamentado essencialmente em “A escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klaus Vianna” (Miller:2007, pp.75-87)

fundamentais para os estudos sobre vetores, que também fortalecem a compreensão sobre este processo em suas investigações.

Os oito vetores definidos pela Técnica Klauss Vianna são:

- 1º. Vetor: Direcionamento do metatarso em direção ao chão, “empurrando o chão”, em apoio ativo.
- 2º. Vetor: Direcionamento dos calcâneos para baixo e para dentro (na posição ereta) ou para baixo e para fora (na posição sentada sobre os ísquios).
- 3º. Vetor: Direcionamento do púbis para cima, com os fêmures abaixo do quadril, ou para baixo, com os fêmures diante da bacia, sentados sobre os ísquios.
- 4º. Vetor: Sacro para baixo, com os fêmures abaixo da bacia, e para cima com os fêmures diante da bacia.
- 5º. Vetor: Escápulas para baixo e para os lados, para “fora”, opondo os acrômios,
- 6º. Vetor: Direcionamento do cotovelo lateralmente, consequente, com rotação do úmero para dentro.
- 7º. Vetor: Direcionamento do metacarpo, girando-o para fora, com consequente rotação externa do antebraço.
- 8º. Vetor: Direcionamento da sétima vértebra cervical anteriormente pela ação do músculo longo do pescoço.

1.2.3 Processo criativo¹⁶

O processo criativo apresenta-se como a construção de estratégias ou procedimentos para a criação com base nos princípios e tópicos da Técnica Klauss Vianna, seus tópicos e as diferentes necessidades e áreas de atuação de cada artista.

No processo de formação da Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC/SP), durante o terceiro semestre (Módulo III), na disciplina “Técnica Klauss Vianna – corpo cênico, Dança e Teatro” e em sua obra “A escuta do corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna” (Summus Editorial, 2007), a Prof^a Dr^a Jussara Miller apresenta sua pesquisa sobre processo criativo, o qual desenvolveu trazendo os tópicos da TKV. Para este processo, os denomina como “temas corporais”, disparadores sobre os quais se desenvolvem as estratégias (táticas, modos de acionar, recrutar, trabalhar com os temas) e estados de atenção (estados acumulativos: atenção sobre si, o espaço e o outro). Além de um estudo sobre criação que fomenta a criação cênica, este processo também atua como um grande facilitador para o estudo da TKV e diálogos com as singularidades do artista criador.

Esta pesquisa de criação busca tornar mais permeável o ensinamento técnico de sala de aula para ele vigorar também em um trabalho estético, ancorado na idéia da singularidade do criador que possibilita a pluralidade de pensamentos, sensações e ações criativas. (MILLER: 2007, p.106)

Neste mesmo módulo da especialização, a Prof^a Ms. Luzia Carion, também docente, atriz, diretora teatral e pesquisadora, apresentou sua pesquisa, fundamentada principalmente na relação “movimento e voz do ator”, baseada nos tópicos do Processo Lúdico da TKV, gerando partituras de movimento e voz (palavras e outros sons), em diálogo com focos (no espaço e no outro), olhar e relações espaciais.

¹⁶ Fundamentado em observação em aula durante o curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP), terceiro semestre (Módulo III), realizado no primeiro semestre de 2015.

1.2.4 Processo Didático

E, por fim, o Processo Didático, opcionalmente realizado, de acordo com a indicação existente na obra de Miller¹⁷. Neste processo ocorre, um trabalho de revisão e compreensão mais aprofundada dos princípios e tópicos da TKV, estudos de conceitos correlatos à técnica, baseados em referências bibliográficas e reflexões sobre as necessidades e compromissos do profissional ao orientar um processo de aprendizagem da TKV.

1.3 Sobre a técnica e a expressividade circenses.

O risco é o princípio fundamental das Artes Circenses, em todas as suas modalidades¹⁸ e linhas de trabalho. Em sua expressividade, o artista circense lida com situações que Phillipe Goudard (2009)¹⁹ traz como parte de uma “hipótese de uma estética de risco”.

[...] O fato de se colocar deliberadamente em desequilíbrio requer e permite a aquisição de capacidades neuromotoras que, pelo desencadeamento, transformam-se em uma linguagem específica dos artistas de circo. Essa modalidade de expressão pelo desequilíbrio cria a hipótese de uma estética de risco. (GOUDARD in WALLON: 2009, p.27)

Partindo do princípio do risco, as técnicas circenses requerem do artista um estado de investigação e aprendizado constante, em desafios que recrutam uma atenção minuciosa sobre o movimento. Como técnica circense são considerados os movimentos e práticas de cada modalidade, com seus princípios de movimento²⁰, definidos pela relação do artista com o ambiente, com o outro, ou objetos com os quais trabalha e seus objetivos. Há movimentos codificados, com nomes que os intitulam, que podem ser renovados, ampliados. Um artista pode criar um novo

¹⁷ A escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klaus Vianna (Miller: 2007, p.52)

¹⁸ São chamados de “modalidades circenses” os diferentes suportes artísticos da linguagem, neste estudo: Acrobacia de solo e aérea. E suas sub-modalidades: trapézio (fixo, em balanço, petit e grand volant), lira, corda (lisa e indiana), tecido, cubo, acrobalance, entre outros.

¹⁹ Artista de Circo, codiretor da companhia Maripaule B. e Philippe Goudard. Docente, mestre de conferências no departamento de Artes do Espetáculo (seção Teatro / Espetáculo vivo) e pesquisador no núcleo RIRRA 21 (EA 4209) da Université Paul-Valéry em Montpellier (França)

²⁰ Exemplo: um artista com conhecimentos corporais acrobáticos, que nunca estudou trapézio, poderá subir neste aparelho e investigar possibilidades de movimento, de acordo com princípios de sustentação, transferências de apoio, equilíbrio, extensão corporal e outros presentes nos movimentos codificados pelas técnicas circenses acrobáticas, na modalidade dos aéreos.

movimento e este pode ser formalmente inserido à técnica, se tornar um movimento da modalidade. Um exemplo muito conhecido entre os profissionais de Circo é a “queda Jailton”, movimento criado para aparelhos verticais (tecido, preferencialmente, ou corda lisa) pelo artista Jailton Carneiro (artista circense desde o final da década de 1980, atualmente integrante do Cirque du Soleil, sediado no Canadá), praticada e ensinada por diversos outros profissionais de Circo.

1.3.1 O contexto: Circo Tradicional e Circo Novo²¹

O Circo Tradicional é, geralmente, a primeira imagem a ser vislumbrada quando mencionamos as Artes Circenses, deste modo, para localizar o foco dos estudos apresentados, que está nas investigações do artista de Circo Novo, especificamente acrobacias de solo e aéreas, é necessário apresentar algumas de suas diferenças referentes aos processos de investigação, para este propósito elaboramos uma tabela²² com referências comparativas entre Circo Tradicional e Circo Novo (ou “Novo Circo”, em algumas bibliografias), a respeito da modalidade acrobática, sua composição teve como base o convívio e a participação em rotinas circenses distintas (pertencentes ao Circo Tradicional e ao Circo Novo), treinamentos e ensaios (como observadora e intérprete-criadora) de diferentes companhias, grupos e trupes tradicionais, desde 1999, e processos artístico-pedagógicos circenses em espaços culturais públicos, iniciados em 2001 (ambos até a atualidade).

Como fonte de informações para esta tabela, também foram consultados os depoimentos disponíveis nos Web documentários do “CIRCOS – Festival Internacional de Circo do SESC 2015” e também na série “Teatro e Circunstância: Territórios do Imaginário: O Novo Circo”²³.

²¹ Há linhas de pensamento, entre os pesquisadores e historiadores de Artes Circenses, que diferenciam o “Circo Novo” do “Circo Contemporâneo”, porém para evitar incongruências com a bibliografia utilizada para este estudo, tratamos o contexto contemporâneo desta arte com a nomenclatura de “Circo Novo”.

²² Esta tabela não tem o intuito de impor um modelo inquestionável e único de formato de Circo Tradicional e Circo Novo, apenas identifica características percebidas em ambos, as quais auxiliam na formação do perfil dos processos de investigação que foram observados neste estudo.

²³ Apesar do título, o documentário traz também definições sobre as duas linhas de trabalho circense (Circo Novo e Circo Tradicional). Também produzido pelo SESC.

Como facilitador para as experiências e observações presenciais sobre o Circo Tradicional, o apoio do artista circense Fábio Santos²⁴ foi essencial, nos acessos aos circos nos quais se apresentou: Moscou (do qual o artista continua a fazer parte da trupe), Vostok, Stankowich e Pixilim (circo familiar de pequeno porte), o que permitiu transitar e observar detalhadamente o trabalho dos artistas destes circos.

Por fim, a obra organizada por Emmanuel Wallon (2009) “O Circo no risco da arte”, publicada em 2009, também foi uma importante fonte para a composição desta tabela. Nesta obra, Wallon (2009) reúne autores que questionam e exploram as estruturas e trajetórias do Circo sobre diferentes contextos da produção circense e a sua relação com o “risco artístico”.

No circo tradicional, a variedade das disciplinas apresentadas (malabarismo, equilíbrio, trapézio, acrobacias, adestramento, etc.) se traduz pela diversidade dos números, apresentados numa sequência de *performances* autônomas com a intenção de magnificar a virtuosidade do artista. A dramaturgia interna funciona por graus sucessivos e se funda sobre o crescendo da proeza, orquestrada pelos rufos dos tambores e os aplausos: o artista começa executando uma primeira figura que parece fixar o padrão de seu talento. Em seguida, ele tenta ir cada vez mais longe em sua façanha e acaba se superando, afastando assim as fronteiras do possível. (DAVID²⁵ in WALLON: 2009, p. 96)

A partir do Circo Novo, os artistas circenses passam a colocar em suas criações o seu posicionamento político, suas inquietações humanas, desejos, questionamento. A autoria do número ou espetáculo criado toma lugar de grande importância e os diálogos com demais linguagens tornam-se também uma constante, na busca de aprimorar as possibilidades expressivas. Além disso, as relações com o corpo do outro deixam de ser observadas somente em seu caráter utilitário de sustentação e apoio para a movimentação técnica, para se tornar provocadoras das narrativas, expressões, sensações, e demais elementos da cena circense.

²⁴ Artista circense atuante em diversas modalidades, incluindo acrobacias aéreas e de solo, nascido em 1976 na cidade de Santo André (região metropolitana de São Paulo).

²⁵ Economista e cientista da política de formação, crítica desde 1996. Escreve em *MOuvement*, *La Terrasse*, *La Tribute* e *Les Saisons de La Danse* e desenvolveu um estudo sobre a economia do Circo.

[...] o circo de hoje reduz as entradas e saídas para trabalhar na coexistência dos corpos e pensar suas relações mútuas. A multiplicação dos espaços e das ações conjuntas tende a permitir um olhar mais livre, aberto, uma percepção que leva a considerar o espetáculo de circo como um conjunto autônomo em desenvolvimento, aberto, liberado da sucessão de números e da autoridade da direção dramaturgica. (MARTIN²⁶ e LATTUADA²⁷ in WALLON: 2009, p.71)

²⁶ Conselheiro artístico para dança no teatro L'Étoile du Nord, em Paris e diretor do festival Faits d'Hiver – Danses D'auteur.

²⁷ Coreógrafa da companhia Festina Lente, desde 1990, produziu numerosos espetáculos entre eles "Zirkus", "Le testament d'Ismaël Zotos" e "La Donna è mobile".

Tabela 1 - Comparativo – Circo Tradicional e Novo

Circo Tradicional	Circo Novo
Movimentos realizados em sincronia musical, invariavelmente.	Não dependência constante da música. A investigação lida com a sincronia, assincronia, ausência de música ou utilização de outras sonoridades não musicais.
Principal foco: o virtuosismo anatômico e fisiológico (força muscular, alongamento, equilíbrio, coordenação motora, entre outros).	A força muscular e o alongamento continuam sendo necessários, porém estes ocupam outro lugar nas criações, como o meio para a comunicação artística e não como objetivo final a comunicar.
Ausência de falas (exceto interjeições onomatopéicas)	Falas e explorações textuais, por vezes, fazem parte da investigação técnica.
Ausência de personagens narrativos ²⁸ .	Por vezes, personagens ou arquétipos são parte da investigação, como estímulo inicial, parte ou resultante de um processo.
Não reconfiguração imagética do aparelho circense (trapézio, corda, lira, cubo, equipamentos de segurança, entre outros).	A reconfiguração é algo muito constante: um trapézio pode se tornar uma janela, um pássaro, uma ideia, ou até mesmo uma figura humana.
Não utilização de objetos não circenses como base para as acrobacias.	Constante utilização de andaimes, vassouras, camas, entre outros objetos cotidianos como substituto aos aparelhos tradicionais. ²⁹
As alterações e incômodos causados pelas acrobacias ao artista são, geralmente, ocultados e ignorados como elemento de investigação artística.	As alterações e incômodos causados podem ou não ser propulsores de uma investigação, fazer parte dos propósitos artísticos como elemento narrativo ou criador de poéticas.
A forma do movimento é o principal foco das investigações.	A propriedade simbólica dos movimentos é uma constante no foco das investigações.
Conhecimento transmitido por membro da família.	Conhecimento transmitido por escolas, espaços de troca, convenções, entre outros.
Criações se concentram na aparência visual grandiosa, com a finalidade de impressionar ao público.	Recorrência constante de obras criadas a partir de temáticas pertencentes a questões do artista (intérprete e criador)

(Elaborada pela autora)

O Circo Novo soma diálogos e abre possibilidades de investigações artísticas, no entanto mantém seus princípios: o risco, a superação, a transposição do corpo do artista para outra ordem de esforço distinta daquela percebida no cotidiano da maioria das pessoas não circenses, seja em qual for a modalidade.

²⁸ Algumas exceções ocorrem em números cômicos clássicos, como o Palhaço no trapézio de voos, porém alguns artistas circenses não consideram o Palhaço como personagem. Outro apontamento sobre personagens está nas caracterizações fantasiosas, em números acrobáticos feitos por artistas caracterizados como super heróis, o que ocorre durante as apresentações, mas sem investigações mais aprofundadas em processos, ou desenvolvimento de narrativas.

²⁹ Quando ocorrem estas substituições de aparelhos circenses formais por objetos cotidianos há um tratamento para reforçá-los, quando necessário, a fim de aumentar a segurança do artista.

“Circo Novo” não significa contrário ao Tradicional, pois é nele que a Arte Circense se origina, seu referencial como arte, sua história, a cada vez que um trapezista lida com seu trapézio, ele lida com as informações culturais e históricas de inúmeras gerações de trapezistas, com o legado da linguagem. O artista circense, para continuar a sê-lo, não lida com o trapézio como alguém não circense, mesmo que traga para seu trabalho um diálogo com outras artes, não há identidade imutável, mas ele continua a se relacionar e desenvolver suas investigações dentro daquilo que identifica cada modalidade circense.

Mas o “novo circo”, ao romper com encadeamento seqüencial de números cuja virtuosidade é a única justificativa, não deixa de conservar as marcas da lógica funcional ligada à heterogeneidade consubstancial de seu vocabulário. (DAVID in WALLON: 2009, p.98)

2. Os depoimentos – Artistas do Circo Novo e seus olhares sobre a técnica circense

Para este estudo foram coletados depoimentos de catorze artistas circenses, atuantes na Grande São Paulo, com investigações classificadas na linha de trabalho do Circo Novo, com práticas contínuas, estes foram registrados em suporte audiovisual, com gravações que variam entre dez e trinta minutos.

Uma segunda tabela também foi utilizada como critério, para a escolha desta amostra, a fim de reunir depoimentos de artistas com trajetórias e processos relevantes para as reflexões propostas, dentro dos recursos disponíveis para este estudo, considerando como amostra válida, os artistas classificados em, no mínimo, 75% dos itens assinalados.

Dentre os catorze depoimentos, trechos de nove deles foram transcritos para esta monografia, no entanto os pensamentos compartilhados em todos eles fizeram parte do desenvolvimento deste estudo.

Tabela 2 - Classificação da amostra dos depoimentos

Artista depoente	Atuante há mais de 15 anos com pesquisa contínua. ³⁰	Passou por diferentes escolas ou cursos de formação em Circo	Teve formação livre (fora de escolas de Circo)	Exerce atualmente funções artístico-pedagógicas ou organiza material de pesquisa para a formação de outros artistas, tais como publicações de ensaios, artigos e outras pesquisas impressas ou digitais.
Ana Coll		X	X	X
Célia Borges	X	X	X	X
Douglas Meira	X	X	X	X
Erica Stoppel	X	X	X	X
Hugo Zanardi	X	X	X	X
Jeisel Bomfim	X	X	X	X
Kadu Mendes		X	X	X
Leo Steimberg		X	X	X
Nei Gomes	X	X	X	X
Newton Yamassaki	X	X	X	
Oswaldo da Costa Jr.	X	X	X	X
Ricardo Rodrigues	X	X	X	
Rodrigo Matheus	X	X	X	X
Rosângela Frasão	X	X	X	X

(Elaborada pela autora)

2.1 Espaços em questionamento: técnica circense e expressividade.

Ao colher os depoimentos, os procedimentos adotados tomaram cuidado para não induzirem o depoente a relatos que fossem ao encontro com as premissas deste estudo. A solicitação feita a cada um deles seguiu os seguintes enunciados:

- Iniciar fazendo uma breve introdução sobre si mesmo, um relato de sua trajetória artística.

³⁰ Todos os artistas são atuantes há mais de 10 anos, a contar por seu período de formação em Artes Circenses e se enquadram nas definições apresentadas na Tabela 1, a respeito do Circo Novo.

- Apresentar o seu modo de lidar com a relação entre técnica e expressividade nos processos de investigação circense

A dúvida apresentada, por parte dos depoentes, sobre o segundo enunciado já se apresentou como material de verificação a respeito o olhar do artista sobre o tema, ao não encontrar facilmente algo a relatar sobre a relação entre técnica e expressividade, indicando sua compreensão como dois processos sem diálogo entre si, ou etapas complementares, porém isoladas. Para cinquenta por cento destes artistas, a investigação da técnica não inclui estudos relacionados à expressividade, estes somente ocorrem a partir da montagem de um número ou espetáculo, ou em práticas que adicionem outros estímulos externos à técnica (músicas, imagens pictóricas, filmes, poesias, entre outros).

A primeira observação que podemos fazer sobre este material refere-se à ideia de “expressividade” (a qual apresentaremos mais a diante), muito distinta a cada um como processo, no entanto comumente localizada como sinônimo de representar, simbolizar, ou narrar uma ideia (com ou sem a presença de fala verbal), um tema pré-definido, pouco atribuído ao trabalho contínuo de investigação do artista circense, ou com a qualidade do movimento, sua plasticidade e fluidez.

Essa expressão corporal é comum a todos e permite distinguir, não importa em qual parte do mundo, a vontade de cada ser humano. O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai - é a pessoa inteira que se exprime. (VIANNA: 1990, p.134)

Apesar do conceito de corpo, pertencente à época em que Klauss Vianna registrou esse pensamento, ser diferente da abordagem deste estudo, o qual não considera as divisões entre “corpo e mente” ou “corpo e espírito”, o pesquisador trouxe uma importante contribuição para a compreensão de expressividade corporal como algo realizado pela pessoa inteira e manifestação da vontade de cada ser humano.

Do mesmo modo que o corpo se movimenta o tempo todo, porém um artista da cena, que tenha o movimento como foco principal de seu trabalho, busca técnicas e estudos que possam aprimorar as suas relações com este, podemos

indicar que a expressividade é uma característica comum ao ser humano, no entanto, ao apresentar um olhar sobre a expressividade, tratamos do reconhecimento pelo artista circense de elementos que compõem uma rede com a expressividade, tais como: memória, imaginação, sensações, emoções e suas conexões, como também da apropriação artística destes elementos em suas investigações.

[...] a expressividade do movimento não se deve à inspiração especial do bailarino que “dá a alma” aos passos que executa. Sua habilidade está em reconhecer as imagens, sensações, emoções que emergem nos seus movimentos. (NEVES: 2010, p.95)

O autoconhecimento corporal, um dos princípios da Técnica Klauss Vianna, possibilita que esta expressividade participe das investigações das técnicas circenses, fomentando leituras do movimento e desenvolvimento da expressividade, não proveniente de um conjunto de esforços ou tentativas múltiplas e indefinidas, mas como parte de um estudo perceptivo, com base no aprimoramento da atenção do artista, por meio de uma técnica sistematizada (TKV).

Todo o trabalho de autoconhecimento só é possível na presença de uma atenção focada no corpo, para o reconhecimento do modo como o movimento se dá, das sensações, imagens e estados que emergem no movimento e do pensamento que o corpo em movimento desenvolve. (NEVES: 2010, p.39)

A concepção sobre investigação técnica circense apartada do estudo expressivo para o artista de Circo é recorrente. Facilmente encontramos um artista a dizer que primeiramente dedica-se à técnica para depois buscar outros estudos, a fim de trabalhar a expressividade e possa “esconder ou esquecer” a técnica. Ideia sustentada pelo conceito de corpo como instrumento, um recipiente que recebe determinadas informações, as acumula, que utiliza ferramentas para aprimorar este instrumento, depois utiliza estas informações para representar algo.

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, que impede a noção do corpo recipiente, uma vez que o fluxo das transformações não cessa. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. E também não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em contato com as que já estão e algo se produz a partir daí. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER e KATZ: 2011, p.5)

Esta compreensão sobre a técnica circense dialoga com as definições comumente atribuídas a outras técnicas voltadas ao estudo do corpo cênico, como conjunto de passos, instruções a serem reproduzidas para a conquista e domínio de uma forma ou padrão de movimento. Ao localizar a técnica neste âmbito, sua investigação torna-se um treinamento no qual são repetidos passos, a fim de ampliar um repertório e o controle motriz. É fundamental ao artista um estudo contínuo que amplie sua percepção corporal, para que a investigação técnica possa abranger também a expressividade, que o permita estar atento a si, aos estados corporais, às suas relações com o meio, sem que tenha que diminuir a sua atenção sobre os movimentos pertencentes à técnica circense.

[...] a gente vem mesclando, buscando sempre Dança, buscando outras expressividades para não ficar só na questão da técnica, claro que a técnica por si só comunica muito, comunica a superação do homem, a superação dos medos, a superação das frustrações e tudo aquilo que a gente precisava trabalhar na gente para progredir com a acrobacia, então isso já comunica muita coisa, mas como comunicar coisas, além disso, como buscar uma poética maior, que dentro de uma superação de medo, a gente incluía um romance ou incluía uma poesia ou qualquer coisa que proponha a cena em si. (BOMFIM, 2015)

No depoimento de Jeisel Bomfim, circense, ator, professor, e diretor da Cia. Diálogos Acrobáticos (São Bernardo do Campo – SP), notamos que há uma indicação a respeito das técnicas circenses em suas possibilidades de comunicação, como linguagem, e a necessidade de buscar mais possibilidades artísticas que dialoguem com os princípios reconhecidos na Arte Circense, porém este apontamento lida com a concepção de espetáculo (ou número), remetendo ao olhar externo, do espectador ou diretor, sobre as sensações e impressões desencadeadas pelos movimentos das técnicas circenses sobre os observadores e o que podem simbolizar, o que é também uma possibilidade nos processos criativos da

linguagem. No entanto, pouca atenção é dada à infinidade de conexões, cruzamentos e estados corporais pertencentes à técnica circense.

Os movimentos que compõem a técnica circense dependem de um condicionamento físico avançado, ficar afastado das práticas da técnica por um longo tempo dificulta muitíssimo ou até mesmo impede temporária ou permanentemente seu trabalho. Para aprimorar estas habilidades motoras dentro das técnicas circenses, é recomendável que o artista tenha estudos em diferentes modalidades ou sub-modalidades, como acrobacia de solo e aéreas, uma modalidade aprimora o desenvolvimento da outra, embora tenham seus próprios movimentos distintos entre si. Um estudo sobre a percepção e consciência corporal, como a TKV, também se torna uma questão de posicionamento artístico dentro do trabalho, que exige uma reestruturação estratégica na rotina do artista e em seus objetivos e práticas.

O meu processo de criação artística sempre foi baseado na técnica circense[...] juntar isso com a técnica artística, com o artístico, com a intenção de quebrar um pouco a questão técnica, pra transformar isso em uma expressividade com mais coerência, pra não ficarmos tanto presos ao técnico como esporte ou como uma competição, mas na intenção que isso nos diga alguma coisa, que não seja simplesmente uma técnica de desenvolvimento prático. Que ele seja expressivo, que ele nos remeta a algum lugar, que nos leve ao entendimento de algo possível de uma crítica ou de simplesmente um acontecimento, mas que ele seja recheado de propósitos, não seja simplesmente a técnica. (BORGES³¹, 2015)

A rotina comumente realizada pelo artista circense do Circo Novo define-se em realizar treinamentos técnicos a fim de conquistar domínio e destreza motora sobre os movimentos e, posteriormente ou paralelamente, buscar outras práticas que propiciem o desenvolvimento expressivo do artista, ampliem sua percepção corporal, suas dinâmicas de movimento, a atenção sensorial. Muitas vezes, ouvimos dizer que a técnica deve ser treinada o suficiente para ser esquecida, se apartar dos princípios de sua técnica para favorecer uma expressividade que favoreça uma investigação artística.

³¹ Célia Borges iniciou sua carreira há mais de 20 anos, em diferentes modalidades circenses, participa de espetáculos com a Cia. Circo Mínimo, Fratelli, Cia. Linhas Aéreas, entre outras de grande relevância ao cenário do Circo brasileiro, continua seu trabalho como artista e ministra aulas no espaço Galpão do Circo, na cidade de São Paulo.

Assim nosso artista de circo não limita mais sua prestação a um fazer; ele a elabora na aposta de um dizer. Para isso, ele vai se apartar, se desviar de seu objeto inicial [...]. A intenção vai conduzi-lo além da simples exibição de atos de coragem, de força de habilidade; ela vai incitá-lo a não se contentar em colocar os espectadores na submissão a suas próprias emoções. Pois, dizendo, mesmo em silêncio mesmo sem narrativa, nosso artista de circo afirma a vontade de se manter dono desse dizer, assim como é dono do que faz. (MALEVA³² in WALLON: 2009, p.81)

Pelo grande esforço físico e pela complexidade dos detalhes necessários a cada movimento nas práticas circenses acrobáticas, o artista opta ocupar sua atenção integralmente à mecânica do movimento, principalmente quando este é recentemente aprendido. Seriam precisos estudos constantes de Técnica Klauss Vianna, conjuntos às investigações circenses para que se ampliasse a percepção corporal, e as repetições tornassem mais conscientes, ampliando a escuta do corpo para as imagens mentais e estados corporais em suas próprias investigações técnicas.

³² Martine Maleval é professora e doutora em estética pela Université Paris – VIII, onde defendeu a tese sobre o “Novo Circo”.

3. Percepção, escolhas e imagens: outras possibilidades e caminhos nos processos de investigação técnica circense.

Durante um processo de investigação técnica circense, o artista se depara com diversos pequenos ajustes a resolver, seja ao repetir um movimento codificado pela técnica recém aprendido ou outro já conhecido. Por exemplo: Apoiar as cristas ilíacas nos pés de um portô³³, deitado ao chão com as pernas em noventa graus em relação ao seu tronco, pés direcionados ao alto, para fazer uma figura simples de acrobacia³⁴, denominada “aviãozinho”, todas as pessoas que fizerem a mesma acrobacia irão apoiar o mesmo osso, em regiões similares do ílaco, porém há sutis variações que são peculiares a cada um e que podem variar até mesmo para o próprio artista em momentos diferentes, de acordo com as alterações de seu corpo e do ambiente.

Outras práticas, anteriores ao contato com as técnicas circenses, experimentadas motoramente ou observadas, geram imagens mentais que, durante um processo de investigação técnica circense, irão se cruzar com as ações e participar dos processos neurológicos que permitem a tomada de rápidas escolhas, como de exatos pontos de apoio em uma situação que exija precisão em relação a um aparelho circense (lira, trapézio, entre outros) para garantir um equilíbrio, muitas vezes, sem que o próprio artista reconheça que houve uma escolha, percebidas sensorialmente, determinando pontos de equilíbrio, de conforto visual, de sensação de segurança e relações com o ambiente.

Diversão é uma palavrinha chave na vida, na minha vida. Quando eu cheguei ao Circo, a diversão saltou, porque eu vi um grande “parquinho”, eu lembrei do quintal da casa da minha avó, que era cheio de árvores que eu podia subir, passar uma tarde inteira ali, chutando taturana e comendo goiaba verde. (RODRIGUES³⁵,2015)

³³ Portô é o acrobata que porta, sustenta, impulsiona ou oferece suporte à postura estática do outro acrobata, denominado de volant, termo derivado do francês (voador).

³⁴ Com origem no radical grego “acro” (altura) e a palavra inglesa “balance” (equilíbrio), esta sub-modalidade de acrobacia de solo, na qual uma ou mais pessoas fazem suporte e impulsionamentos para outras, que realizam movimentações ou posturas estáticas, pode incluir em cada uma dessas práticas : flexibilidade, força, equilíbrio, desafios dinâmicos de velocidade e agilidade motora.

³⁵ Ricardo Rodrigues, ator e circense, fez parte da Cia. Circo Mínimo, atuou em espetáculos com a Cia. Linhas Aéreas, entre outros projetos artísticos com companhias paulistanas e individuais. Fundou e atualmente faz parte da Cia. Solas de Vento.

A partir de diferentes experiências, sejam provenientes de práticas sobre as técnicas circenses, ou inerentes a outras situações da vida do artista de Circo, como o ato de subir em árvores na infância e lidar com este ambiente, o artista amplia suas possibilidades de escolhas, antecipando a ação, o que demonstra que mesmo em um movimento amplo e rápido, ele se relaciona com inúmeras imagens mentais, que fazem parte não somente desta escolha, mas participam da expressividade, da rede que inclui os marcadores somáticos (a ser definido a diante), estados corporais e imagens, intimamente relacionada à percepção corporal, desenvolvida a partir do estudo da TKV.

Em sua tese de doutorado, Neves também faz uma observação a partir da obra do neurofisiologista francês Alain Berthoz³⁶, a respeito da relação desta percepção e escolhas:

Para Berthoz, a percepção está na base da cognição, uma propriedade emergente da complexidade do cérebro. As aptidões cognitivas mais refinadas também vêm da necessidade de decidir rapidamente, antecipando a ação. As espécies que ganharam a prova da seleção natural são aquelas que souberam ganhar tempo, aquelas cujo cérebro pode manipular elementos do meio para fazer melhores escolhas, memorizar um grande número de informações dentre as experiências passadas para utilizar no calor da ação. (NEVES: 2010, p.84)

O artista circense se mantém atento a cada parte de seu corpo para sua segurança e, ao mesmo tempo, coloca-se em situações de risco, lança-se em quedas, em desequilíbrio, desafia suas capacidades musculares de resistir e reformula processos neurológicos, que anteriormente o protegiam evitando estas situações. Os estudos sobre os processos neurológicos gerados a partir das sensações corporais, que tomaremos como base para as seguintes explicações, são o que António Damásio denomina de “Hipótese dos Marcadores Somáticos”:

Como a sensação é corporal, atribuí ao fenômeno o termo técnico de estado *somático* (em grego, *soma* quer dizer corpo); e, porque o estado “marca” uma imagem, chamo-lhe *marcador*. Repare mais uma vez que uso *somático* na acepção mais genérica (aquilo que pertence ao corpo) e incluo tanto as sensações viscerais como as não viscerais quando me refiro aos marcadores somáticos. (DAMÁSIO:1996, p.205)

³⁶ Neurofisiologista francês que propõe que a percepção sensorial não é passiva, mas uma ação simulada que permite tomada de decisão para fins adaptativos, para ele “mesmo as fibras musculares têm uma memória”.

Um indivíduo que sentiu uma emoção relacionada a uma queda, por exemplo, um marcador somático é criado para que em outras situações, nas quais aquela emoção particular for sentida, ele possa acionar rapidamente uma decisão que lhe for biologicamente mais segura ou vantajosa. Em processos de investigação técnica circense, a emoção particular a uma queda é sentida, um marcador somático referente a esta emoção aciona sistema sensoriomotor para tomar a decisão de se proteger, porém este indivíduo entra em conflito com este marcador, sentindo outras emoções e cria outros marcadores.

O exemplo citado lida com a relação de segurança, no entanto, isto também se observa em relações de conforto, economia de esforços, entre outras que caracterizam as opções mais convenientes ao corpo. Biologicamente, é mais vantajoso a um ser humano estar em posição ereta, vertical, com os membros inferiores apoiados no chão, porém em uma posição de apoio invertido³⁷ há este conflito e reformulação de marcadores, um marcador somático aciona uma determinada escolha para que o corpo não fique nesta posição, pois muitos estados são associados ao caminhar com os membros inferiores apoiados no chão, aos primeiros instantes que se consegue ficar em pé, que relacionam a vantagem biológica de estar em posição ereta vertical com os membros inferiores no chão. Estes processos, pela Hipótese dos Marcadores Somáticos, de António Damásio (1996), determinam escolhas racionais a partir das imagens mentais.

Qual a função do marcador somático? Ele faz convergir a atenção para o resultado negativo a que a ação pode conduzir e atua como um sinal de alarme automático que diz: atenção ao perigo decorrente de escolher a ação que terá esse resultado. O sinal pode fazer com que você rejeite imediatamente o rumo de ação negativo, levando-o a escolher outras alternativas. O sinal automático protege-o de prejuízos futuros, sem mais hesitações, e permite-lhe depois escolher entre um número menor de alternativas. (DAMÁSIO: 1996, p.205)

Os marcadores somáticos, situados nos córtices pré-frontais³⁸, são fundamentais para a rápida tomada de decisão, para as escolhas da melhor opção para a conquista de um equilíbrio que exija maior destreza, para selecionar e excluir

³⁷ Figura acrobática de equilíbrio, também chamada de parada de mão (similar ao que popularmente pessoas de algumas regiões do Brasil chamam de “plantar bananeira”).

³⁸ Parte anterior do lobo frontal do cérebro, que recebe sinais de todas as regiões sensoriais onde se formam as imagens, conforme elucida Damásio (1996, p. 199)

as possibilidades que não contribuem para o processo, mas também para incentivar quando estes são positivos.

Eu descubro meu corpo nas modalidades de Circo, seja solo, seja aéreo, [...] não é só descobrir algo novo, é como se eu me redescobrisse, é como se me relembresse um processo quase de infância, eu “repercebo” meu corpo. É como andar na perna-de-pau, comparando com quando você anda pela primeira vez. Eu lembro de quando eu andei pela primeira vez, lembro da minha mãe gritando e eu caindo de bunda no chão, porque eu comecei a andar, então é uma memória física muito forte, é como se você redescobrisse o tempo todo a história do seu corpo, eu acho que o Circo tem isso muito, porque você nunca o domina. A relação de expressão e técnica no Circo está sempre te colocando no lugar que não é uma zona de conforto. Não é reaprender, é aprender. (GOMES, 2015)

No depoimento de Nei Gomes (artista da Cia. Estável, com 24 anos de carreira nas linguagens de Circo e Teatro, também fisioterapeuta), notamos a relação com as emoções peculiares, que marcaram biologicamente o corpo, associadas ao aprendizado da perna de pau, quando se refere à “memória física” e à lembrança da reação de sua mãe, uma das ideias presentes nesta fala é a de composição de marcador somático, um estado corporal que marca uma imagem no corpo, e propicia escolhas sutis e imediatas para assegurar o equilíbrio, ao aprender a andar na infância e na perna de pau na vida adulta. Situações que podem ser associadas por similaridade a importantes conquistas biomotoras do ser humano fazem com que os marcadores somáticos positivos incentivem ao artista a determinadas ações, durante uma investigação técnica.

Quando um marcador-somático negativo é justaposto a um determinado resultado futuro, a combinação funciona como uma campainha de alarme. Quando, ao contrário, é justaposto um marcador somático positivo, o resultado é um incentivo. (DAMÁSIO: 1996, p.199)

Quando Gomes diz “não é reaprender, é aprender”, indica o conhecimento de que esta relação não é de refazer um processo, mas de um novo processo que lida com o meio, uma nova negociação do corpo. São marcadores somáticos redefinidos, que compõem esta rede, participando das escolhas, em conexão com as imagens mentais e estados corporais, que fazem parte de diferentes ações fisiológicas, a TKV atua como meio para escutar estas alterações que geram movimentos e atitudes, desenvolvendo a percepção de peso, apoios,

direcionamentos ósseos e seus demais tópicos, em cruzamentos dos quais faz parte a expressividade do artista circense.

Ao ampliar estas percepções e compreensões sobre o movimento, por meio da Técnica Klauss Vianna, o corpo aprimora as suas habilidades de estar atento às relações com o ambiente, com os outros corpos e com suas experiências motoras, assim como, suas possibilidades de escolha e estados corporais.

4. A percepção na investigação das técnicas circenses.

Para o desenvolvimento deste item tomaremos como exemplo uma figura acrobática simples em trapézio fixo³⁹, denominada “garça”, na qual o acrobata posiciona-se com apoio lateral do corpo na barra, em posição invertida (“de ponta-cabeça”), com uma curva (parte posterior do joelho flexionado) na corda.

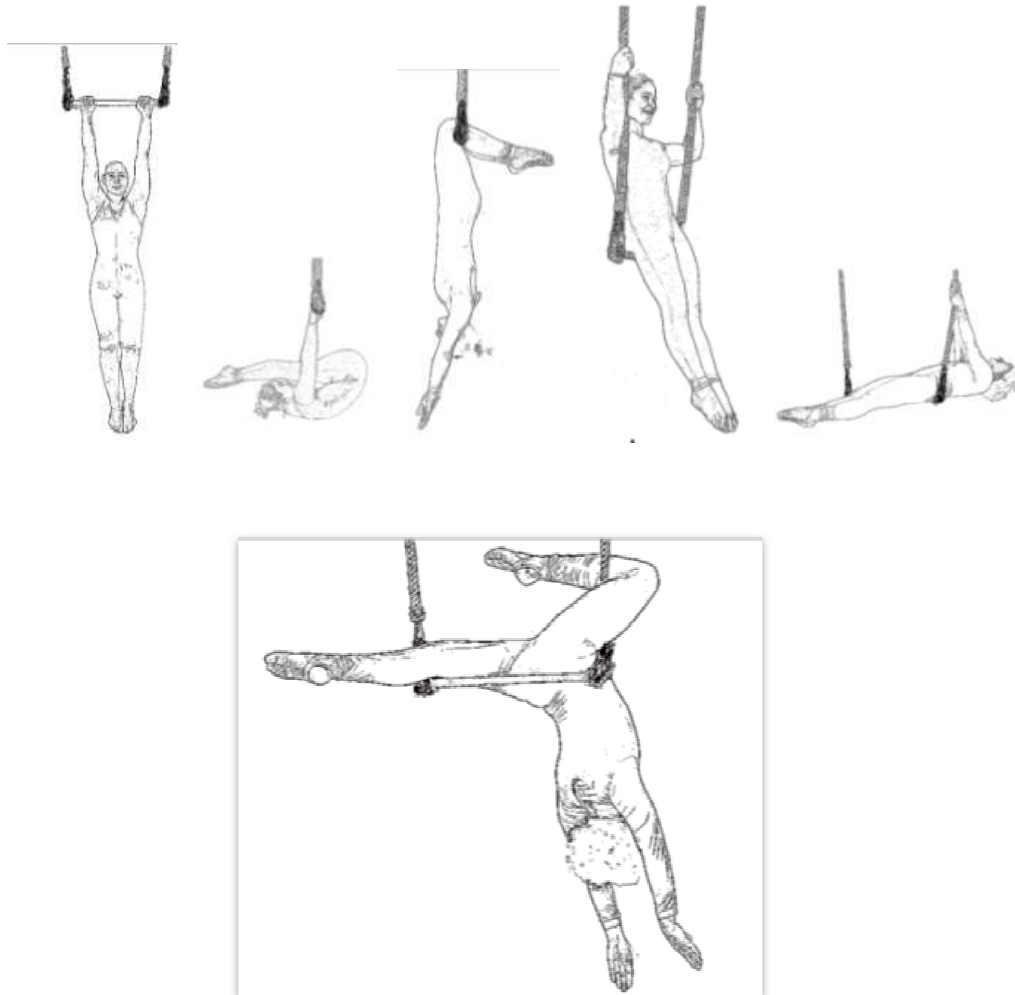
Durante a realização da figura, o acrobata tem um retorno de seu desenvolvimento através de diversos receptores. Os ouvidos internos possuem estruturas sensíveis às variações de rotação da cabeça nos três planos do espaço e à aceleração dos deslocamentos verticais e horizontais. Essas estruturas, protegidas pelos ossos do crânio têm um papel fundamental na percepção da evolução do corpo no espaço. [...] As informações captadas pelas estruturas sensitivas dos ouvidos internos desencadeiam reflexos de gestos que o estímulo cortical pode atenuar e manter. (BARRAULT⁴⁰ in WALLON: 2009, p.35)

Além dos retornos pelos receptores do ouvido interno, que descrevem uma relação perceptiva com o meio, na realização de uma figura acrobática, participam também os estados corporais, mutuamente pertencentes aos marcadores somáticos e imagens mentais. O estudo dos tópicos da TKV colabora para percepção corporal e atua na investigação dos movimentos, desde suas necessidades mais fundamentais, aprimorando a escuta para estes processos dos quais participam a expressividade.

³⁹ Modalidade circense; aparelho configurado por barra cilíndrica suportada por duas cordas. Fixo porque sua estrutura não realiza balanços como em outros tipos de trapézio.

⁴⁰ Denys Barrault é médico do esporte, coordenador científico dos seminários ACROTRAMP e diretor da revista *Cinésiologie*, é também membro da *Société Française de Médecine du Cirque*.

Figura 1 - Garça



Fonte: Trapézio Fixo – Material Didático (STOPPEL: 2010, p.109)

As quatro primeiras figuras demonstram o percurso de montagem da “garça”, em todas as etapas podemos fazer relações com os elementos da Técnica Klauss Vianna, porém observaremos a “garça” concluída (quinta etapa) a partir de três tópicos do Processo Lúdico e quatro tópicos do Processo dos Vetores⁴¹, sobre as quais desenvolveremos as considerações embasadas na Técnica Klauss Vianna, na expressividade e técnica circense:

⁴¹ Estes tópicos e processos são interligados entre si, mesmo que sejam mencionados para este estudo apenas três e quatro tópicos de cada processo, é inevitável abordar os demais durante o movimento.

- Resistência (Processo Lúdico): a intenção.

“Trabalhamos as musculaturas agonista e antagonista, criando, assim, uma força de resistência, resultando num movimento mais denso e mais amplificado” (MILLER: 2007, p.70).

A intenção dá clareza ao movimento e pode ser ressaltada pelo uso da resistência. Pode conferir ao movimento uma leitura de significado ou apenas uma direção definida no espaço. É importante ressaltar que não se trata aqui da intencionalidade inerente ao funcionamento da mente, que traduz no fato de que ela sempre se refere a algo, de que somos conscientes de ou sobre alguma coisa. “A intencionalidade é um ‘estar para’. Já a intenção, como definida por Klaus é produto da qualidade de expressividade do corpo, carregada dos qualia presentes nas imagens, conceitos e percepções da história daquele corpo” (NEVES: 2010, p.45)

Quando o artista está em um trapézio, na figura da “garça”, a barra se torna a sua principal referência de apoio, este ponto cilíndrico e mais estreito que o pé do artista se torna seu “chão”. É a barra que suporta o seu apoio e, ao mesmo tempo, ele deve resistir a este referencial de gravidade, agir ampliando o espaço entre a barra (ou cordas) e seu corpo, mesmo que partes de seu corpo estejam muito próximas, não poderá abandonar-se como se oferecesse seu corpo para “ser absorvido” pela barra, não pode deixar que ela o atraia por completo. A relação entre as musculaturas agonistas e antagonistas age neste sentido.

Unindo ao princípio do risco das Artes Circenses, a resistência participa da intenção do corpo de resistir aos desafios apresentados pelos “obstáculos” da técnica e às próprias transposições dos limites anatômicos.

- Oposição (Processo Lúdico): conflitos

A oposição de forças gera movimento. O trabalho de resistência e oposição no movimento aciona músculos, cria sensações, imagens, memória e mais movimento e pode gerar um equilíbrio de forças. É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo movimento ou uma nova intenção para um mesmo movimento – na ausência de conflitos motivadores, não há movimento.

Na busca de solucionar um conflito, encontra-se novos usos da musculatura, reconstrói-se memória e, com isto, mais movimento é gerado.

“Todo resultado de um gesto, de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos” (VIANNA: 1990, p. 79)

Na “garça”, assim como em todas as figuras acrobáticas, a oposição assegura não somente a “beleza”, o “virtuosismo” ou uma figura apresentada com mais amplitude de movimento, mas fundamentalmente a segurança do artista. Com os vetores que serão indicados a seguir, resultantes dos direcionamentos do púbis e do sacro, de modo peculiar a esta figura, uma oposição entre sacro e crânio é importante para garantir os espaços intervertebrais, além da oposição de calcâneos e metatarsos com o quadril.

A sensação de dimensionalidade do corpo e percepção amplia-se a partir da oposição, o que permite que este corpo possa mover-se neste espaço. O artista amplia a percepção dos limites de seu corpo a fim de relacionar-se com o trapézio, a sua atenção deve estar em todas as partes do corpo, sua percepção de volumes, seu conhecimento dimensional do corpo é fundamental, saber qual espaço ocupa, estar atento a estes espaços pouco usuais no cotidiano não circense, sendo guiado pela visão ou não, pois seria impossível olhar (visualmente) para cada parte do corpo que se relaciona com o trapézio. Enquanto ele trava a parte anterior de seu joelho na corda, ele deve manter a oposição da perna oposta e ter percepção da dimensionalidade desta, que estará fora do seu campo de visão. É comum no processo de aprendizagem, enquanto o artista não tem noção dos limites de seu corpo, ele enroscar-se, machucar-se batendo seus tornozelos na barra, ou não conseguir manter-se na figura, por ter pouco ou nenhum trabalho de oposição que lhe atenta à dimensão de seu corpo e o mantém no trapézio.

Estas oposições ampliam espaços e ocupam-se simultaneamente de cuidar daquilo que dá segurança ao artista (ocupando amplamente o espaço do aparelho) e lança seu corpo em uma situação distinta à ideia comum de corpo em segurança. Reconhecendo um conflito no próprio movimento, associado a imagens mentais e estados corporais, muito recorrentes ao acrobata.

- Peso (Processo Lúdico): as percepções de meio e presença

A percepção do peso evidencia a dosagem do tônus muscular (estado de tensão permanente dos músculos), pois, quando eu me excedo na tensão da musculatura, a sensação de peso desaparece e, como consequência, a articulação se retrai. E quando eu doso a tensão na musculatura, equilibrando o tônus muscular, isso resulta numa sensação de leveza, com esforço adequado para executar o movimento, transformando, assim, tensão muscular em “atenção muscular” (MILLER: 2007, p. 65)

“Você está onde seu peso está”, a partir da frase da Prof^a Dr^a Jussara Miller, dita durante algumas de suas aulas⁴², desdobramos este pensamento nas seguintes constatações: “Quando você não está atento ao direcionamento de seu peso, a relação com o meio é ignorada, você ignora estar onde está, você diminui a atenção sobre sua presença”. Mesmo com o tônus muscular mais elevado que a maioria dos demais artistas da cena (bailarinos e atores) é possível ampliar sua atenção para reconhecer seu peso, percepção de grande importância ao artista circense. Ao direcionar o peso sobre diferentes bases, o artista entra em contato com diferentes informações provenientes destas. Ele abre possibilidades para a reflexão sobre a relação do corpo com estes espaços específicos, amplia a sensação de contato, a percepção do material com o qual o contato e apoio ocorrem, as pequenas ou grandes oscilações que estes espaços possam ter (como o ligeiro ou amplos balanços de uma lira, ou as movimentações de um portô), evidencia ao artista a sua presença naquele espaço e sua escuta investigativa sobre o movimento.

Apesar do foco deste estudo não estar na preservação da saúde fisiológica do artista circense, é importante também apontar que o direcionamento do peso pode evitar o uso excessivo de tensão muscular, o que diminuiria o risco de lesões.

⁴² Frase dita algumas vezes pela Prof^a Dr^a Jussara Miller, como instrução em suas aulas no segundo semestre de 2014, durante as aulas do segundo módulo, da Especialização em Técnica Klauss Vianna, realizada na PUC SP.

- 1º. e 2º. Vetores – Direcionamento do metatarso e Calcâneo (Processo dos Vetores. Item 1.2.2): Trajetórias do Movimento.

O primeiro vetor de força é ativado com o mesmo princípio que foi estudado no tópico “apoio ativo”, com a aplicação da pressão do metatarso em direção ao solo, empurrando o chão e, como força-reação ou consequência desse vetor, os três arcos que sustentam o pé evidenciam-se, ampliando-se em sentido oposto ao chão, auxiliando tanto na locomoção como na impulsão. [...] Além de o primeiro vetor repercutir nos pés, ele também reflete na tíbia, que gira para dentro em sentido contrário ao do tarso, e nos joelhos, deixando as rótulas na posição paralela, apontando para frente, alinhadas entre o segundo e o terceiro dedos do pé. (MILLER: 2007, p. 78)

O segundo vetor consiste na direção dos calcâneos para dentro, reverberando em uma discreta rotação do fêmur para fora, acionando os rotadores, refletindo na estabilidade da articulação coxofemoral e criando uma conexão entre calcâneo/ísquios ou pés/quadril. Este vetor é móvel, ou seja, em determinadas posturas pode ser aplicado no sentido oposto [...] favorecendo a utilização menos tensa da musculatura que circunda a coxofemoral.(idem, p. 79)

Um treinamento circense que aja em conjunto com o estudo da Técnica Klaus Vianna encontraria no Processo dos Vetores o maior desafio e ao mesmo tempo um grande aliado, por ser este desenvolvido a partir dos ossos e o movimento do artista circense ser comumente focado no fortalecimento, extensão e domínio da musculatura. A ativação do primeiro e do segundo vetores, na figura da garça, permite ao artista evitar o excesso de tensão para as musculaturas da região da tíbia e do fêmur, manter o alongamento da musculatura posterior das pernas, conseqüentemente, o artista com a tensão muscular equilibrada terá maior habilidade de perceber e direcionar seu peso e desbloqueará os fluxos entre as cadeias musculares, as deixando livres para a investigação sobre o movimento.

É sempre importante lembrar que vetores são direcionamentos, não são posturas estáticas, ou seja, compreendem o movimento. Os vetores a partir de ossos dos pés trazem uma percepção de fluxo de movimento que se inicia pelos pés, mesmo quando não estão apoiados em uma base, propulsionam uma importante trajetória em espiral, pelos membros inferiores até a articulação coxofemural.

- 3º. e 4º. Vetores – Direcionamento de púbis e sacro (Processo dos Vetores. Item 1.2.2): O desbloqueio do excesso de tensão do abdômen.

O terceiro vetor de força está relacionado com o encaixe da bacia, com a direção do púbis para cima, o que aciona a musculatura abdominal. O púbis é a parte frontal da junção dos ossos ilíacos da bacia. [...] Com a direção do púbis para cima e a conseqüente ação da musculatura abdominal, a espinha ilíaca ântero-superior recua alongando o músculo reto femoral. Este vetor reverbera na tonicidade da musculatura dos glúteos e assoalho pélvico. (MILLER: 2007, p. 80)

Com o quarto vetor, direcionamos o sacro para baixo. Este vetor também é situado na região pélvica, portanto é diretamente relacionado ao terceiro vetor (púbis). [...] O quarto vetor libera as pressões dos discos intervertebrais da região lombar, resultando no alongamento a musculatura lombar. (idem, p.83)

Para esta figura é necessária uma extensão da coluna lombar, que pode ser controlada pelo direcionamento do sacro e do pubis, com maior amplitude, com a perna que está estendida direcionando-se, em movimento contínuo, em noventa graus, posteriormente, em direção ao quadril, pressionando com intensidade a barra do trapézio, a fim de garantir o travamento, algo inevitável para a segurança do artista e para manter esta figura. Estar atento a estes direcionamentos, mesmo sendo incomuns em suas ampliações à Técnica Klauss Vianna (considerando que esta abrange, geralmente, um direcionamento com amplitude dentro do que é anatomicamente saudável), permite evitar excessos de tensões musculares e manter a atenção e a percepção aos estados corporais que participam destes movimentos.

As acrobacias de solo e aéreas utilizam muitos movimentos de elevação e sustentação dos membros inferiores e intenso controle e estabilização da coluna, sejam movimentos rápidos ou em pausas, para estas realizações é utilizado um grande empenho dos músculos abdominais e intercostais. Na região abdominal, precisamente no intestino, onde se origina a maior concentração (80%) da serotonina do corpo humano (neurotransmissor⁴³ responsável pelo “estado de vigília” do cérebro, a atenção) e também com maior quantidade de neurônios que e a medula espinhal (100 milhões). O acionamento destes vetores contribui para diminuir a sobrecarga que se impõe à região. Equilibrando a tensão nestas

⁴³ Substâncias químicas que permitem que os neurônios passem sinais entre si e para as outras células do corpo.

musculaturas, pois não há abandono, o acionamento destes vetores também necessitam recrutar as musculaturas intercostais e abdominais, porém de modo equilibrado, o que gera também a liberação das musculaturas que participam da fisiologia da respiração, realizada de maneira mais ampla, este é um meio de percepção de si, do ambiente e do outro.

A respiração abre espaço para percebermos musculaturas mais profundas que, simbolicamente, chamaremos de musculaturas da emoção. O primeiro passo em direção a uma maior harmonia interna é deixar o ar penetrar fundo em nosso corpo. (VIANNA: 1990, p.56)

Quero então saber como se sentem em relação a esse espaço onde trabalhamos, se há alguma modificação na percepção, se sentem tudo da mesma forma. E a melhor forma de saber se há alguma diferença, eu mostro, é a partir da respiração, retrato da emoção. A respiração é um processo de troca com o mundo, eu me alimento através dela. (idem: p.127).

A partir deste breve mapeamento sobre a “garça”, podemos vislumbrar um corpo fora do eixo habitual, o que pode ocorrer em um aparelho aéreo ou em relações com o chão para os acrobatas de solo, pois são necessários acionamentos muito distintos dos cotidianos não circenses, principalmente ao se trabalhar com apoios em outros corpos, como no acrobalance. Um artista circense que estude a Técnica Klauss Vianna ampliará sua percepção corporal, sua autonomia e sua percepção, do mesmo modo que a TKV não ocupará lugar de utilitário, pois também estará em estudo neste ambiente, que propicia e apresenta necessidades para cada tópico, permitindo observá-la e investigá-la sob a perspectiva deste cruzamento.

É importante mencionar que a Técnica Klauss Vianna não objetiva correções posturais, considerando “postura” como algo estático, não se trata de fixar melhores posições para determinadas partes do corpo (como colocar as escápulas para baixo e assim fixá-las, por exemplo). Ela atua pelo movimento, pela percepção e direcionamentos, mesmo a partir de um corpo em pausa, o movimento é sempre presente, os alinhamentos que ocorrem em decorrência de suas práticas são consequências das percepções corporais propiciadas por seus tópicos. Mesmo que as formas consequentes do acionamento de um determinado vetor ou tópico do Processo Lúdico ocorram em uma investigação circense, isso não significa que o tópico está acionado, pois este inclui a percepção sobre o que e como acontece, suas reverberações, e a autonomia do artista neste acionamento, é nisto que se

fundamenta o trabalho. Não se trata de seguir passos e fórmulas. Acionar um vetor é mantê-lo em ação, é possibilitar o fluxo do movimento e sua atenção sobre este.

O fato de conservar a atitude de atenção aos movimentos que se provoca conscientemente através de alterações na estrutura corporal, permite a percepção das mudanças de estado constantes – frutos da memória, do pensamento, da emoção – que ocorrem conseqüentemente, sem que sejam buscadas diretamente e que vão alimentar o movimento. Esse jogo é a base da experimentação proposta por Klauss. (NEVES, 2008, pp.82-83)

É a percepção desses percursos que permite ao artista circense um estudo sobre a expressividade, a partir da investigação das técnicas de sua linguagem em cruzamento com a TKV.

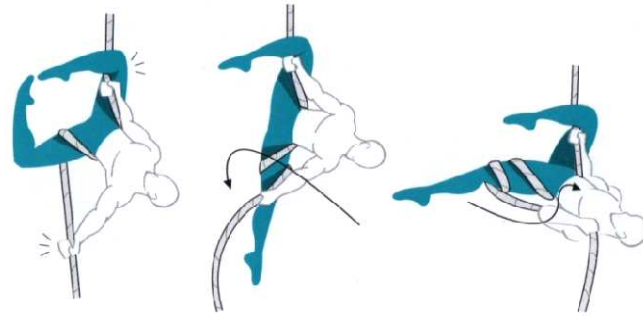
Em um grau de complexidade de execução um pouco maior que aplicado à figura da “garça”, apresentada anteriormente. Vemos a seguir uma queda, conhecida como “Maluca⁴⁴”:

⁴⁴ Esta queda também é conhecida pelos nomes: Louca; Descontrolada, Meio *quidam*, *Suicide*, entre outras nomenclaturas. Fonte: Técnicas circenses aéreas – Corda lisa e tecidos (Sugawara: 2014, pp. 226-227)

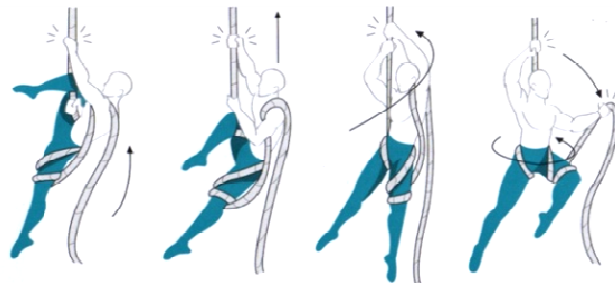
Figura 2 - Queda Maluca

Montagem

Monte a rã. Passe a corda mais uma vez pelo meio da perna. Pegue a sobra e coloque acima do ombro esquerdo.

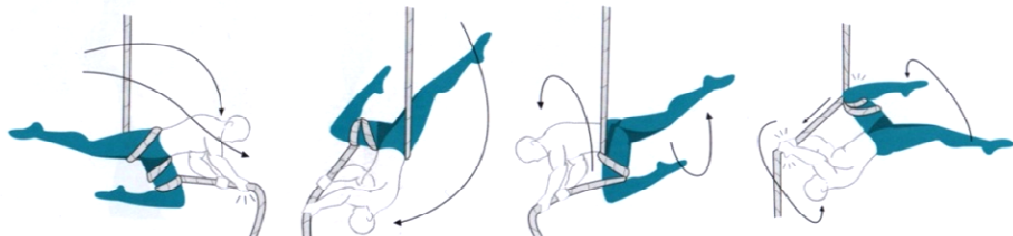


Mantendo a curva direita, suba na corda, entrando como se fosse fazer uma queda à frente da chave de cintura. Com a mão esquerda, segure a sobra da corda que estava acima do ombro esquerdo, enquanto a mão direita segura a corda tensionada, que está atrás da cabeça.

**Queda**

Segure a sobra do aparelho na frente. Quando soltar a mão direita, leve-a à frente para segurar a sobra da corda com as duas mãos. Estabilize bem todo o tronco. Não deixe as pernas e os braços moles, balançando. A postura das pernas

pode tanto ser feita com as pernas estendidas como com o joelho da perna esquerda flexionado. Normalmente, para os iniciantes, aconselha-se aprender primeiro com o joelho da perna esquerda flexionado. As pernas afastadas e estendidas devem ser unidas só no final da queda.



Fonte: Corda lisa e tecidos (SUGAWARA: 2014, pp. 226-227)

A dinâmica de movimento desta evolução circense em corda lisa é um pouco mais complexa que a "garça" (trapézio fixo), referente à velocidade de suas ações (realizadas, em parte, com o corpo em "queda"), ao grau de esforço muscular para suporte do corpo no aparelho e à quantidade de procedimentos do movimento, exigindo respostas rápidas, que não permitem ao artista verificar cada ato, cada curto movimento, conseqüentemente, ele define suas escolhas a partir da simulação da ação, dentro daquilo que é coerente com a realidade.

O conjunto de captos sensoriais que permitem analisar o movimento e o espaço dá o 'sentido do movimento', ou cinestesia. Este sentido resulta da cooperação de vários captos e exige que o cérebro reconstrua o movimento do corpo e do meio de forma coerente. Durante a ação, o cérebro não pode verificar continuamente a situação dos captos dos sentidos. Ele simula o desenrolar da ação e é de tempos em tempos, de maneira intermitente, que ele verifica se o estado de certos captos está de acordo com sua predição. (NEVES: 2010, p.85)

Analisar a "Queda Maluca", segundo os tópicos da Técnica Klauss Vianna, seria uma tarefa igualmente complexa (embora não impossível), no entanto, reforçamos aqui a ideia de que não se trata de um estudo que objetiva instruir o artista para capacitá-lo a elucidar sobre os apoios, oposições, direcionamentos ósseos e demais tópicos da TKV. O estudo da TKV pode ser ilustrado a partir da observação de outros corpos, como apresentamos anteriormente sobre a figura da "garça", no entanto esta técnica foi pensada e sistematizada para um estudo feito a partir do próprio corpo, as suas investigações acontecem pelo artista sobre o seu corpo, com a finalidade de ampliar a sua percepção e a sua autonomia. O estudo é contínuo, não há um instante em que termine a sua necessidade, pois a percepção necessita desta continuidade. Em estudo contínuo, a TKV em cruzamento com as técnicas circenses, pode configurar sua propriedade de participar das investigações, mesmo na realização de evoluções de grau médio de complexidade, como a "Queda Maluca", ou mais complexas, fomentando a conquista de um corpo atento, expressivo.

4.1. Outros depoimentos sobre a técnica circense: Caminhos para a expressividade.

[...] quando eu fui fazer o Prometeu, quando eu voltei da Europa e a minha diretora, Quito⁴⁵, me ajudou muito numa coisa que era buscar o esforço, deixar aparecer o esforço, claro que eu tinha que conseguir fazer tudo, mas a ideia era transparecer o esforço, ampliar o esforço sem ele parecer de mentira, não podia fingir esforço e de fato eu estava fazendo muito esforço eu fazia pendurado pelas pernas, eu subia pelas cordas, eu me jogava, eu fazia força e me mexia o tempo todo, o tempo inteiro tinha que estar tônico e isso permeou o meu trabalho por muitos anos, essa de você buscar o esforço, então depois disso, toda vez que eu dirijo, um dos exercícios que eu faço, em várias situações, é colocar o ator que tem uma sequência técnica em um aparelho, num tecido, numa corda, em trapézio, acrobática, enfim e ele faz uma, duas, três vezes, depois que ele faz três vezes seguidas o número dele, ele tem que fazer de novo e aí sim ele vai começando a mostrar quem ele de fato é, diferente do artista circense que tem que mostrar que é tudo fácil. Isso é muito legal, porque você realmente começa a deixar aparecer uma humanidade que é rara em espetáculos de Circo, ou era na época, não sei, talvez hoje não seja. (MATHEUS, 2015)

Na fala do diretor, ator, circense, pesquisador e fundador do Cia. Circo Mínimo (em 1988), Rodrigo Matheus, percebemos uma necessidade de acordar o corpo do artista para perceber suas ações. O trabalho de Matheus com a companhia a qual dirige e atua, segundo a definição do próprio artista, “trabalha as técnicas circenses a favor de uma expressividade teatral”, indicando também uma pesquisa que busca nas técnicas circenses um provocador ou alimento para o trabalho expressivo, um modo de ampliar as possibilidades de percepção, consciência e criação, pesquisa que iniciou individualmente antes mesmo da fundação da companhia que dirige.

Frequentemente, artistas circenses esmeram-se em seus trabalhos para que os esforços, os incômodos e sutilezas que possam demonstrar insegurança ou apreensão sobre o movimento, não sejam percebidos. Esta busca ocorre desde os primeiros instantes de contato com as técnicas circenses, durante o aprendizado, herança circense tradicional do acrobata com habilidades heróicas, treino, aula, ensaio, ou outros momentos semelhantes, o que bloqueia a sua percepção, por tanto buscar desconsiderar suas sensações como parte do processo. Ao contrário

⁴⁵ Cristiane Paoli Quito, diretora teatral e da Cia. Nova Dança 4, também professora da Escola de Arte Dramática da USP.

do processo narrado por Matheus, na qual a diretora Quito buscou sua atenção para essas sensações, a fim de provocar a emergência das imagens. Não ignorar ou menosprezar essas sensações também permitiu ao artista fazer conexões entre corpo e corpo-ambiente, indicando um caminho expressivo, presente na própria movimentação e estados inerentes à técnica circense.

A partir do próximo depoimento, da artista circense, pesquisadora e autora, Érica Stoppel, podemos refletir sobre o conceito de “vocabulário de movimentos”, que traz um grande incômodo a muitos pesquisadores contemporâneos do corpo, alguns o justificam pela associação a “palavras” como itens imutáveis, no entanto as definições das palavras e suas contextualizações estão em mudança constante. A característica que mais se distancia do corpo não está nas palavras desse vocabulário, mas no próprio vocabulário, este recipiente de palavras que acessamos quando necessitamos, uma ferramenta, que não pertence a nós, que, geralmente, nós não conhecemos bem, que não foram conquistadas em relação aos nossos saberes, remetendo ao corpo instrumento/recipiente, utilizado por uma mente. Pelo nosso corpo transitam, se produzem, negociam, inúmeros significados e contextos, que fazem dos processos de nossas expressões, tanto quanto os percebermos e conhecermos, o que faz com que a abordagem de Stoppel, neste depoimento, não se situe no âmbito do “vocabulário de movimentos”.

Nós falamos com palavras que conhecemos porque elas representam ideias que a gente conhece, a gente não sabe usar palavras que não conhece, nem falar de conceitos que nunca passaram pela nossa cabeça, nem temas sobre os quais a gente não refletiu, claro, a gente consegue falar bobagem, mas não se trata disso. O que representa o meu discurso? A forma que eu uso pra me expressar. Nos aparelhos aéreos é assim, os corpos conseguem conhecer aquilo que lhes é possível e com aquilo que eles conseguem se apropriar é com o que conseguem se expressar. A gente não consegue, ninguém consegue, fazer todos os movimentos de um trapézio, nem é disso que se trata a técnica, trata-se de encontrar aquilo que pertence a cada corpo, e com essas possibilidades, cada um pode se expressar, então se acho que apesar do Circo ser uma linguagem extremamente exigente, no sentido mais puro, as possibilidades da técnica circense estão abertas a todos. (STOPPEL, 2015)

Stoppel faz uma relação das técnicas circenses com a representatividade das palavras e ideias, não do ponto de vista da forma de seus movimentos, mas da associação das imagens a estes associadas, pela apropriação da técnica circense e suas conexões. A sua compreensão de investigação técnica ultrapassa o conceito

de treinamento de habilidades biomotoras, compreende a percepção dos caminhos que cada corpo desenvolve pela técnica, um estudo que preza pela atenção àquilo que “pertence a cada corpo”, predispõe que um processo de investigação técnica circense não se trata da busca por realizar todas as possibilidades desta, mas de perceber estes diálogos do corpo durante este processo.

Os procedimentos relatados no depoimento de Hugo Zanardi, circense (formado pelo CEFAC – Centro de Formação em Artes Circenses /SP), produtor cultural (graduado em Gestão de Projetos Culturais pela FMU), ator, bailarino flamenco e arte-educador, apontam para uma atenção aos estados corporais e sensações durante a aprendizagem da técnica, embora a sua fala indique uma instrução para a representação simbólica que aquele movimento possa ter para o público, por introduzir a relação de processo de criação, esta atenção já se mostra como um indício de busca por elementos expressivos da própria linguagem.

Quando eu dou aula não gosto de separar muito. Na aula técnica, gosto de sugerir coisas para expressividade. Se você está de ponta cabeça, você dizer o que com isso? O que sente? Se você está de lado, você vai dizer o que com isso? E caminhar para o que cada um quer dizer, acho que eu aprendi bastante na vida que o artista quer falar alguma coisa, para alguém, então não adianta a gente querer restringir demais, porque ele na hora que estiver lá em cima, ele vai dar um jeito de por isso para fora, fazendo a técnica que você ensinou, ou não, ele vai achar um jeito de dizer aquilo. (ZANARDI, 2015)

Os depoimentos colhidos, em grande maioria, são de artistas circenses que também tiveram uma formação em outras Artes da Cena, uma das peculiaridades está em Kadu Mendes, artista circense, integrante do Coletivo Um Café da Manhã (formado por artistas de São Bernardo do Campo e São Paulo), que acessa elementos de outras linguagens, porém sua formação é voltada, fundamentalmente, às Artes Circenses, o que demonstra que o estudo sobre expressividade não deriva somente dos artistas circenses que têm também formação em outras linguagens.

[...] um movimento circense, ele também é expressivo, apesar de ser muito difícil de conceber a interpretação numa acrobacia, mas então você fala “Como é que um acrobata dá um mortal e expressa algo? Como ele interpreta se ele precisa de uma concentração tão alta?” Não sei, cada um vai descobrir, como é que você vai fazer isso, mas eu acho super possível, porque a expressão não está só na face, eu acho que a face é o recurso mais “clichê” de interpretação, você fala, você faz “caras e bocas” e muitas atores esquecem um pouco do seu corpo. E o que fala primeiro é o corpo, você ouve uma notícia, você reage de uma forma, antes de falar, e o seu corpo está falando, está incomodado, está feliz, ele está bloqueando. (MENDES, 2016)

Apesar de trazer também a expressividade como algo representativo, por abranger a ideia de criação, em seu depoimento, Mendes cita a relação entre o estado corporal, provocado por diferentes situações e, ao correlacionar este estado corporal à compreensão de expressividade, indica sua convicção na indissociabilidade desta às práticas das técnicas circenses.

O comportamento poucas vezes é racional: habitualmente é emocional. Podemos dizer palavras sensatas como resultado de um raciocínio, mas o ser inteiro reage às sensações. Para cada pensamento que surge a partir de uma sensação, um músculo se move. Através desses músculos, herança biológica do homem, o corpo inteiro registra a emoção. (VIANNA; 1994, p.89)

É importante compreender que este estudo não se opõe aos diálogos entre diferentes linguagens artísticas e que também compreende as necessidades sobre as práticas contínuas e o desenvolvimento do controle sobre as habilidades mecânicas circenses. Seu posicionamento vai em direção justamente a um conhecimento das possibilidades expressivas das técnicas circenses, para que o diálogo entre as linguagens não ocorra como uma relação utilitária, na qual o circense busque “instrumentos” em outras linguagens, a ser utilizados para seu aprimoramento, sem que haja um verdadeiro diálogo com as suas próprias possibilidades, por não as perceber.

A relação de consciência corporal circense ocorre intensamente de outra maneira, seria impossível conceber um artista circense que durante uma acrobacia não tivesse um conhecimento de espacialidade, equilíbrio, eixos e outros elementos recorrentes em suas investigações. Para esta explanação é importante refletir sobre a ideia de consciência.

Em inglês, há duas palavras para falar de consciência, enquanto em português só temos uma. Os termos *awareness* e *consciousness*. O primeiro fala do estado de prontidão para a ação, com os acionamentos da atenção e da presença. O segundo é o saber da *awareness*, é a capacidade humana de refletir sobre si mesmo, de se perceber sendo. Capacidade esta que permite, entre muitas outras funções, reconhecer muito daquilo que se passa no corpo durante a execução de uma ação ou movimento, inclusive o estado do corpo que se move, e planejar a continuidade da ação a partir desta percepção, o que envolve também aspectos inconscientes. (NEVES e MILLER: 2013, p.3)

A partir das técnicas circenses o artista amplia sua consciência corporal motora e proprioceptiva referentes à sua prontidão para a ação, atenção e presença, motivo pelo qual frequentemente o treinamento circense também é utilizado por atores e bailarinos, as técnicas circenses exigem um corpo ocupado e atento às ações presentes, hábil em responder prontamente.

[...] ele (o Circo) lhe dá uma dimensão que é única, que é uma dimensão que passa pelo risco, que passa pelo seu limite, passa pela consciência. É uma consciência muito específica, tanto no aspecto físico, do movimento, mas também nos aspectos da expressividade. Eu acho que você reconhecer um limite, ou conseguir ultrapassar esse limite, ou se colocar em uma situação de absoluto risco e conseguir passar realmente por ela, sem problemas, acho que isso muda muita coisa da sua percepção expressiva. (COSTA, 2015)

No depoimento de Oswaldo da Costa Jr, pesquisador e arte educador de Artes Circenses e Teatro, com foco nos estudos sobre o corpo do artista cênico, atualmente professor da Escola Livre de Teatro (Santo André – SP), percebemos que há um apontamento sobre a relação expressiva presente no trabalho técnico circense, a fim de perceber aquilo que ocorre corporalmente durante a execução de uma ação ou movimento, sem que haja um treinamento ou estudo específico para tanto. A Técnica Klauss Vianna dialoga diretamente com as necessidades artísticas circenses a fim de ampliar esta percepção.

A expressão consciência corporal serve para sublinhar a intenção da Técnica Klauss Vianna de ampliar a percepção dos mecanismos corporais envolvidos no movimento. Fala também da necessidade de se desenvolver um estado de prontidão e disponibilidade para o movimento. Estado esse mais ligado à noção de *awareness* do que ao significado de *consciousness*. Ambos usados para o nosso termo consciência (NEVES, 2008: p.78)

A TKV amplia a noção de *awareness*, por meio dos seus dois processos: Lúdico e de Vetores, deste modo, seu cruzamento com os processos de investigações de técnicas circenses, favorece o desenvolvimento das percepções.

Comumente, artistas circenses realizam treinamentos diários, estudos, investigações de suas técnicas, com ou sem objetivo de montar um espetáculo ou número, raramente buscam durante estas práticas a percepção das imagens que se originam da própria técnica, comumente, quando necessitam de um estímulo para tal, recorrem a músicas, poesias, figuras pictóricas, entre outros objetos. Dando à técnica circense a função de representar esses estímulos, com o objetivo de criar metáforas visuais, que representem a sensação provocada pelo estímulo externo, sem perceber que seu corpo é mídia de si mesmo, como fundamenta a Teoria Corpomídia (2005), desenvolvida por Prof^a Dr^a Christine Greiner e a Prof^a Dr^a Helena Katz, com o qual essas informações negociam, dialogam com uma infinidade de imagens que a própria técnica circense abrange por estar no próprio corpo elementos da para a expressividade.

Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste transito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, num dado momento, podemos provocar a emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem, por sua vez, alimentar novamente o processo todo. (NEVES, apud MILLER: 2007, p.53)

A investigação conjunta das técnicas circenses e a Técnica Klauss Vianna, além de ampliar a percepção e consciência corporal, proporciona também a flexibilização do movimento, a desestabilização de padrões, permite a aprendizagem de novos caminhos para o movimento, pois, mesmo com movimentos codificados que permitem a mecânica de cada evolução acontecer, existem caminhos peculiares a cada indivíduo na autoria de cada movimento, que dialogam com a história de cada um, sua anatomia, o modo de se comunicar, suas necessidades, cultura, entre outros fatores que permeiam cada indivíduo.

5. A Técnica Klauss Vianna e as técnicas circenses: Possibilidades de cruzamentos nos processos de investigação.

Neste estudo, encontramos pontos nos quais os processos de investigação de ambas as técnicas (TKV e técnicas circenses) encontram similaridades em suas necessidades. Não pretendemos colocar nenhuma das duas técnicas como utilitária a outra. Certamente uma explanação aprofundada a respeito de uma investigação conjunta de Técnica Klauss Vianna e técnicas circenses exigiria uma pesquisa detalhada, que envolveria os tópicos iniciados por este estudo (neurocientíficos, circenses e pertencentes à TKV), na compreensão da expressividade do artista circense. Deste modo, neste capítulo, apenas levantamos pontos de diálogo entre as investigações, tomando como base o processo de aprendizagem circense de Phillippe Goudard (2009), considerando a aprendizagem não como sinônimo de investigação mas como uma parte desta, com a finalidade suscitar uma possibilidade de estudo, e evitar práticas isoladas que poderiam configurar uma técnica como utilitária à outra, o que diminuiria o valor de ambas e reafirmaria a problemática da expressividade do artista apartada dos processos de investigação técnica circense.

Tabela 3 - Investigação conjunta: Técnicas circenses e TKV

Técnicas Circenses⁴⁶	Técnica Klauss Vianna	Cruzamento entre as técnicas
Exploração do desequilíbrio, por uma sensibilização lúdica às supressões de apoio, reviravolta e lançamento.	Processo Lúdico.	Potencializa a percepção sensoriomotora dos tópicos da TKV, bem como, aprimora a exploração da técnica circense.
Desequilíbrio resolvido e controlado por uma “figura”, exploração de situações estáticas e dinâmicas.	Processo dos Vetores	Com possibilidades diversas de movimento e pausa, que oferecem movimentações pouco usuais à maioria das pessoas e exigem muita atenção do artista, as figuras circenses ampliam a percepção dos direcionamentos ósseos, do mesmo modo que o estudo dos Vetores possibilita ao artista ampliar a sua atenção para os estados corporais provocados e aprimora a realização da figura e sua presença cênica
Domínio sobre a ruptura e retomada do equilíbrio.	Processo Criativo	Percepção do eixo global bem apropriada e dos demais tópicos de ambos processos. Um processo criativo circense pode ser desenvolvido com base na TKV, do mesmo modo que há processos de Teatro e de Dança.
É capaz de improvisar e interpretar.		

(Elaborada pela autora)

As técnicas circenses, durante os seus processos de aprendizado, se reformulariam e distanciaria o corpo do artista circense do estado trazido pela definição (também citada por Phillippe Goudard) de “corpo ferramenta”, para estar em investigação expressiva e colaboraria mutuamente para o estudo da Técnica Klauss Vianna.

⁴⁶ Fundamentado em “O circo no risco da Arte” (GOUDARD in WALLON: 2009, p.26)

Conclusão

Os materiais (bibliografias e depoimentos) acessados para este estudo, referentes às Artes Circenses, apontam para diferentes compreensões sobre técnica circense e expressividade. Em seus processos de investigação, verificamos empenhos em desenvolver, compreender, aprimorar e dar continuidade aos seus estudos e pesquisas, no entanto uma deficiência nas explanações sobre os contextos e definições contemporâneas sobre o corpo, além do pouco diálogo com pesquisas sobre as percepções corporais presentes nas investigações técnicas circenses (não localizadas exclusivamente nos processos de criação de espetáculos, números ou performances), criam contradições entre os discursos e práticas observadas, como também uma descontinuidade no estado da arte, ou seja, um fluxo descontínuo sobre registros e discussões a respeito do tema.

A Técnica Klauss Vianna é baseada nos princípios de Klauss Vianna, artista pesquisador que talvez nunca tenha tido contato com as Artes Circenses, e sistematizada por artistas pesquisadores, provavelmente, na mesma condição, porém ela não lida com passos a reproduzir, formas, ou códigos de movimento, ela abrange princípios e se organiza em tópicos que propõem impulsionadores, ampliadores perceptivos, desbloqueadores e provocadores para o aprendizado dos caminhos do corpo de cada artista. A partir da TKV, o artista circense compreende e apropria-se de sua linguagem, que pode dialogar com quaisquer outras em suas investigações artísticas, mas também conhece a expressividade existente nos processos de investigação de suas próprias técnicas. Ao mesmo passo, a TKV não se torna uma ferramenta utilitária para o artista circense, um apoio em segundo plano, é importante dizer que ela também tem espaço de estudos nas investigações circenses, há uma relação mútua no campo do aprendizado das técnicas, pois a linguagem circense também proporciona elementos que favorecem o estudo dos tópicos da TKV, por meio de sua movimentação e relações com o ambiente, pouco comuns ao cotidiano não circense, em suas diferentes configurações de apoios, peso, oposição, direcionamento ósseos (vetores), entre outros tópicos, evidenciados pelas técnicas circenses acrobáticas (aéreas e de solo), que fazem parte da TKV.

A Técnica Klauss Vianna possibilita a ampliação da percepção dos estados corporais, presença, autonomia, atenção e ruptura de padrões de movimento, que participam das investigações circenses, enquanto as pesquisas apontadas por esta monografia, no campo das neurociências, propiciam localizar e compreender estes elementos como parte das investigações circenses que envolvem as suas técnicas. Uma das grandes contribuições de Klauss Vianna (legado que permeia os tópicos da TKV) foi sua sagacidade em encontrar meios de orientar ao artista a olhar para o seu próprio corpo, possibilitar e provocar suas necessidades de investigar-se. Klauss Vianna instruiu “Não decore passos, aprenda um caminho” (Vianna, apud Neves: 2008) e, adentrando nas pesquisas dos neurocientistas que fizeram parte deste estudo, percebemos que são muitos os caminhos a aprender e muitas as transformações possíveis no olhar sobre estes caminhos, que negociam e transitam pela expressividade do artista, participante das relações sensoriomotoras do indivíduo com o meio, envolvendo seus estados corporais, as imagens mentais, marcadores somáticos (entre outros elementos das neurociências) e ações fisiológicas, apropriados a partir da percepção e escuta do corpo.

Esta monografia construiu-se como um levantamento de reflexões sobre o tema proposto, não intuiu fechar o assunto, mas abrir mais uma possibilidade para diálogos, compartilhamentos e discussões contemporâneas entre pesquisadores, artistas circenses e outros interessados no corpo do artista da cena, que dialogam com a arte do Circo, linguagem do artista que aprende caminhos pela trajetória do risco, por necessidades que não se importam com mãos calejadas, peles queimadas, entre outros ferimentos inevitáveis e abrangem estados corporais com intensas variações, são estes estados o primeiro convite para adentrar nas Artes Circenses e sua constante força motriz. O desenvolvimento deste estudo surgiu como compromisso com tudo isso que move o artista circense, por aquilo que moveu ao artista pesquisador Klauss Vianna e move a TKV, como apontamento de uma continuidade em pesquisas, necessidade e respeito aos saberes e profunda gratidão.

Referências bibliográficas

- DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes, emoção, razão e cérebro humano*, trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena. *Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia*, 2011.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2007
- NEVES, Neide. *A técnica como dispositivo de controle do corpomídia*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. PUC-SP. São Paulo, 2010.
- NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.
- STOPPEL, Erica. *Trapézio Fixo – Material Didático. Prêmio Funarte Carequinha de estímulo ao Circo*. São Paulo: [s.n.], 2009.
- SUGAWARA, Carlos (org.). *Técnicas circenses aéreas: Corda lisa e tecidos*. São Paulo: Phorte Editora, 2014.
- VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de – *A Dança* – São Paulo: Editora Siciliano, 1990
- WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Vídeos

- TEATRO E CIRCUNSTÂNCIA: TERRITÓRIOS DO IMAGINÁRIO: O NOVO CIRCO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_gCoah9Tlhc>. Acesso: 30 de novembro de 2015.
- WEB DOCUMENTÁRIOS | CIRCOS 2015 - FESTIVAL INTERNACIONAL SESC DE CIRCO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLtukD4KW-eVIQTq5sfGINigKvJAhyUU45>>. Acesso em: 30 de novembro de 2015.

Depoimentos

- BOMFIM, Jeisel. São Paulo: 28 jul. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- BORGES, Célia. São Paulo: 18 set. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- COLL, Ana. São Bernardo do Campo: 18 jan. 2016. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- COSTA, Oswald Jr.. São Paulo: 21 jul. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- FRASÃO, Rosângela. São Bernardo do Campo: 19 ago.2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- GOMES, Nei. São Paulo: 14 jul. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- MATHEUS, Rodrigo. São Paulo: 15 mar. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- MENDES, Kadu. São Bernardo do Campo: 18 jan. 2016. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- MEIRA, Douglas. São Paulo: 08 mar. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- RODRIGUES, Ricardo. São Paulo: 12 jul. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- STOPPEL, Erica. São Paulo: 26 ago. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- STEIMBERG, Leo. São Paulo: 08 ago. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- YAMASSAKI, Newton. São Paulo: 04 mar. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.
- ZANARDI, Hugo. São Paulo: 08 mar. 2015. Depoimento concedido à Rosemeire Alcantara Prado, para análise de dados em trabalho de conclusão de curso.