

Uma imagem do acrobata: finitude e seu verso.

Staimbach Albino, Beatriz^{1,2}

Fernandez Vaz, Alexandre^{1,3}

Palavras-chaves: Corpo – acrobata – memória – Benjamin, W.

1 Introdução

A figura do acrobata é central no espetáculo circense. Seu fascínio se deve à relação que estabelece com a morte, e pelo modo como leva ao extremo as possibilidades de movimentação do corpo. Contemporaneamente, é a protagonista de grande parte dos espetáculos da empresa mundialmente conhecida como *Cirque Du Soleil*.

Visando compreender essa centralidade do acrobata, considera-se aqui os escritos de Walter Benjamin sobre *a história cultural do brinquedo* e os seus pressupostos teórico-metodológicos da *história memorialística do presente*. A partir desses escritos, toma-se o corpo como brinquedo e o circo como uma brincadeira que tem a potencialidade de renovação pelo reconhecimento e produção de semelhanças entre animalidade e humanidade; e observa-se a *imagem do corpo circense*, veiculada em parte de um dos espetáculos do *Cirque du Soleil*, como ponto inicial para refletir sobre a percepção da finitude no contemporâneo.

Walter Benjamin fez da interação entre lembrança e esquecimento objeto e impulso a animar seu pensamento, adentrando os movimentos involuntários da memória – presentes em *ruínas* e *imagens* – como recurso de leitura, no presente, das promessas (imanentes em cada bem cultural) não realizadas no passado, visando redimi-las ao mostrar a possibilidade de futuros diversos. Objetiva-se aqui

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

² Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. (CAPES)

³ Coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Educação e Sociedade Contemporânea (CED/UFSC/CNPq).

seguir a trilha benjaminiana e revelar a incompletude das promessas de felicidade e liberdade inerentes ao *corpo circense* do *Cirque du Soleil*. Para tanto se inicia com a interpretação, visando des-cobrir os elementos de fascínio, de parte de um de seus espetáculos.

*

A cena escolhida para descrição/interpretação do artista circense do *Soleil* é a penúltima do DVD *Corteo*: uma mulher inquietantemente longilínea que faz acrobacias pendurada em duas cordas.

Surgindo de uma abertura no meio do palco, com a cor azul sendo refletida na fumaça branca que a acompanha, e segurando as cordas com que vai se apresentar, ela é levada até o alto. De uma quase imobilidade, passa para um mover-se incessante e frenético, seguindo a cadência da música que remete, por si só, à sensação de que se está perante o exótico.

Trazida pelas cordas até o palco, a acrobata pisa o chão, mostrando que não será lançada novamente para as profundezas azuis, mas que permanecerá no céu, também azul. Tal cor, assim como seus longos e sedutores cabelos, produzem semelhanças com a figura mitológica da medusa – domesticada, é verdade, para merecer ser exposta. Ela muitas vezes parece querer assustar os espectadores, sobrevoando-os.

Acima de mulheres que entraram em cena, vestidas de branco e que giram com muita graça, lembrando figuras angelicais, a acrobata desafia a finitude pela exposição ao risco, atraindo o espectador exatamente porque se aproxima da morte, mas sem tocá-la. Ela também fascina por explorar ao extremo as possibilidades do corpo... humano – e por isso, quando voa e caminha pelo ar, é como se, de algum modo, todos os espectadores também pudessem fazê-lo.

Ao som que lembra magia, juntamente com o badalar do sino, a medusa é devolvida ao lugar de origem. O encantamento do espectador, porém, permanece: o lugar da finitude foi ocupado pela projeção da acrobata como um super-mulher que, mesmo em oposição aos anjos, não se afasta da noção de eterno.

*

No capítulo que se segue são apresentados alguns elementos sobre o ensaio *História cultural do brinquedo*, em que se evidencia a compreensão de Benjamin (1994) sobre a concepção infantil de mundo. Esta expressa uma configuração coletiva que carrega a potencialidade de renovar o que fora produzido pelas gerações anteriores pelo jogo/imaginação com o “ritmo estranho” do *outro* – processo inerente à produção simbólica, sendo para ela fundamental o corpo e a faculdade mimética. No capítulo posterior apresenta-se a relação de *amor-ódio* que a modernidade estabelece com o corpo e que encontra expressão na imagem da acrobata em questão. Por fim, aponta-se para os movimentos involuntários da memória como ferramenta de reflexão sobre o que foi esquecido pela humanidade: a relação mimética, corpórea, com o mundo; mas igualmente para apreensão dos momentos perversos de relação com o corpo.

2 A criança: corpo como brinquedo, brincadeira como imaginação

Para Benjamin (1994), a atração das crianças pelos detritos é imemorial e está intimamente relacionada ao modo como elas elaboram o mundo e a si mesmas. Segundo seu peculiar entendimento sobre as crianças, pelos “detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original.” (Benjamin, 1994: 237-8).

Igualmente, os brinquedos reconhecidos como bens culturais advêm inicialmente dos restos das oficinas, produzidos como obra de arte pelo artesão. Como objetos de culto, porém, os brinquedos presenteados às crianças adquirem um caráter de confrontação com o adulto, já que são impressos no objeto novos significados que o colocam sob tensão, que de certa maneira o recriam. Um processo que se atualiza a cada brincadeira, quando a criança reconhece/produz semelhanças extrassensíveis entre os sentidos dos brinquedos e outros sentidos possíveis.

Tal experiência deve-se à capacidade mimética, de adentrar no “ritmo pulsante”

compartilhado com o todo por um esquecimento, uma mistura de si com o que é “outro”. Movimento de, simultaneamente, afirmar-se a si mesmo pelo rompimento (não sem sofrimento) com a compulsão de repetir e a simbiose com o que é estranho, produzindo a linguagem, a escrita, a dança, e tudo que é simbólico.

A produção de bens culturais é possível somente com o rompimento (que é imemorial) da condição de natureza, mas também com a proximidade com ela, pois no surgimento do novo é essencial a capacidade de reconhecimento do que se partilha entre homem e objetos, a saber, sua condição finita, acessível somente de modo simpático, por isso as semelhanças extrassensíveis. Assim, cada bem cultural provem de uma situação original (*Ursprung*), onde há a “profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.” (Gagnebin, 1994: 45).

De acordo com Benjamin (1994: 109), “todas elas [as semelhanças] estimulam e despertam a faculdade mimética que lhes corresponde no homem”, havendo uma co-determinação entre o homem e as coisas, a qual sugere que não haveria identidades e essências (tanto do homem quanto das coisas), mas mediação simbólica que pode ser infinita e que é originária da relação entre subjetividade e mundo.

A produção e o reconhecimento de semelhanças é notável de modo privilegiado nas brincadeiras infantis (e, aliás, também nas adultas), quando o corpo emerge como meio para sua realização: “a criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial.” (Benjamin, 1994: 247). Sua maneira de conhecer/se expressar – e assim, “ser” – é o corpo. Com a imaginação/brincadeira, a criança realiza inúmeras mediações com o corpo/brinquedo, experimentando diversos conteúdos para ele/para si.

Dentro dos objetivos desse texto, é importante ressaltar que, como “o mundo

perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e se confronta com eles” (Benjamin, 1994: 250), renovando-os a partir da forma diversa que a criança se expressa, a arte popular também guarda tal potencialidade.

Como ensina Bakhtin (1999), uma das principais características da cultura popular na Idade Média é sua pretensão ao renascimento e à renovação. No carnaval a *vida é festiva*, um jogo que abole as hierarquias vigentes; ocupando o corpo grotesco um lugar privilegiado como forma de expressão: ele é “aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) [e] não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas” (Bakhtin, 1999: 24), compondo uma ambivalência pela incompletude, mistura, e ainda pelas inversões que realiza entre o alto e o baixo.

Essa concepção do corpo – quando este está imerso numa dinâmica de jogo com(o) o real –, própria do realismo grotesco, apesar de ter sofrido um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos em suas formas de expressão, “sobrevive ainda hoje (por mais atenuado e desnaturalizado que seja o seu aspecto) nas várias formas atuais do cômico que aparecem no circo e nos números de feira.” (Bakhtin, 1999: 25).

Assim, tomam-se aqui as indicações dos escritos de Bakhtin (1999) e de Benjamin (1994) para afirmar o circo como um *jogo* com o grotesco, uma brincadeira com as fronteiras entre humanidade e animalidade que causa espanto e riso, por meio do investimento da imaginação realizado sobre esse corpo, seu brinquedo. Esse caráter de incompletude, de abertura do corpo, emerge, sobretudo, na presença dos anões ou de outras figuras que remetem ao imaginário da monstruosidade; no palhaço que tem as inversões entre o alto e o baixo do corpo um dos seus principais recursos de comicidade; assim como no imaginário de liberdade que a vida nômade do circo incita/va.⁴ Entende-se ainda que o grotesco também sobrevive na figura do acrobata, no elemento do risco ao qual ele se expõe em cena; contudo, tal elemento surge *pelo verso*, perdendo seu caráter renovador em

⁴ Sobre o imaginário de liberdade que era associado ao circo no século XIX, consultar Duarte (1993).

benefício de uma afirmação do que está dado. Uma mudança que indica estar intimamente relacionada ao trato que o tempo presente destina ao corpo e à capacidade mimética.

3 A história cultural do brinquedo/corpo

O que escreve Benjamin (1994) sobre o condicionamento do brinquedo pela cultura econômica e pela cultura técnica das coletividades, é tomado aqui como ponto inicial de reflexão sobre se a brincadeira “circense” do espetáculo em questão: trata-se de uma renovação ou de uma espécie de adestramento dos sentidos quanto ao tratamento do corpo?

Na história do brinquedo em seu conjunto, observa-se que não sendo mais produzido artesanalmente, ele perdeu justamente a relação mimética com os objetos como seu impulso animador – comum ao adulto e à criança. O brinquedo então “começa a emancipar-se: quanto mais avança a industrialização, mais ele se esquia ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, como também aos pais”. (Benjamin, 1994: 246).

Para Benjamin (1994), tais mudanças decorrem das transformações da capacidade mimética na história, tanto em seus objetos como na intensidade com que determina a humanidade: por um lado, a capacidade de produzir semelhanças extrassensíveis migrou para a linguagem; por outro, sofreu uma mutação, tanto em sua dimensão ontogenética – na repressão dos comportamentos infantis, miméticos, na vida adulta –, quanto na filogenética – devido ao processo imemorial de cisão com a natureza e de declínio da experiência narrativa.

O declínio da faculdade narrativa deve-se ao advento de um automatismo das forças produtivas e à decorrente predominância do ritmo industrial sobre o artesanal, donde a capacidade de abertura à substância viva da existência, de breve mistura que permite a criação, cede lugar à busca incessante do novo e de *choques* que, por sua incessante repetição, não podem ser assimilados nem transmitidos.

O declínio dessa faculdade igualmente se deve à transformação da morte em um acontecimento privado, escuso aos olhares. Apesar de compor o processo da civilização, essa transfiguração da morte, ou do que lembre a finitude, em algo privado, se intensifica com a modernidade – como é notável na percepção a partir de então do corpo grotesco como inferior e aterrorizante (Bakhtin, 1999).

Como se lê no aforismo *Interesse pelo corpo*, de Horkheimer e Adorno (1985), como lembrança do que nos liga a natureza, ao orgânico e inorgânico, o corpo foi alvo de grande repressão e estranhamento na história da humanidade. Com a renúncia às gratificações imediatas, constituiu-se uma “história oculta” (proveniente dessa repressão das paixões), a se expressar numa relação patológica, de crueldade, com o corpo – que é onde os desejos e as paixões são vividos, percebidos e cada vez mais tornados estranhos.

Se ao corpo, como cruzamento entre natureza e cultura, é exigido um incessante controle, todavia, ao mesmo tempo, justamente como natureza não inteiramente domada ele é lugar de desejo, momento utópico de reconciliação com a natureza, suspensão da cisão original. Nesse cruzamento, a cultura moderna estabelece uma relação de *amor-ódio* com o corpo, onde esse “se vê de novo escarnecido e repellido como algo inferior e escravizado, e, ao mesmo tempo, desejado como proibido, reificado, alienado.” (Horkheimer; Adorno, 1985: 217).

Nessa relação de *amor-ódio* é que se compreende o fascínio exercido pela *imagem* do artista em risco: exaltado como expressão da unidade do corpo (*Leib*) e da alma, superando a própria morte; e igualmente configurando uma relação pervertida com o corpo, pois a apresentação do corpo como expressão encarnada do progresso e de liberdade – um corpo belo, saudável, atlético, capaz de superar *records*, de fazer coisas quase inimagináveis – é, na verdade, sua transformação (reiterada) em aparato técnico, em operação, uma vez que tais atributos são forjados pela submissão a uma instância dominadora não corporal por meio do sacrifício e do sofrimento (ainda que esse seja escamoteado). Ao invés do reconhecimento da finitude, a perversão do corpo exaltado no ritual sacrificial

secularizado como meio de (falsa) reconciliação.

4 Uma nota

Ao invés de propiciar uma estesia social diferenciada, característica do grotesco (Sodré; Paiva, 2002), o corpo circense em questão limita a imaginação em benefício da identificação. O esquecimento do que é finito pela fetichização do risco transfigura-se em beleza e toma o lugar da produção e reconhecimento de semelhanças extrassensíveis, causando uma acomodação ao existente em detrimento a sua renovação.

Se for certo que a tentativa de harmonia com o esquecido é precária, impossível de modo pleno – mas por isso mesmo desejada –, vale lembrar, a partir de Benjamin (1994), que ela deve ser realizada na e pela história. Essencial, assim, é a relação aconchegante com o corpo, mimética, e a consciência sobre os momentos de falsa reconciliação, para a qual os relampejos da memória involuntária podem ser um impulso animador.

Referências

- Bakhtin, M., 1999. “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François de Rabelais”. Hucitec, São Paulo.
- Benjamin, W., 1994. “Magia e técnica, arte e política”. Brasiliense, São Paulo.
- Duarte, R. H., 1993. “Noites circenses; Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no Século XIX”. Departamento de História UNICAMP, Campinas.
- Gagnebin, J. M., 1994. “História e narração em W. Benjamin”. Perspectiva, São Paulo.
- Horkheimer, M.; Adorno, T. W., 1985. “Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos”. Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro.
- Sodré, M.; Paiva, R., 2002. “O império do grotesco”. Mauad, Rio de Janeiro.